

В. Д. ДОРОНЮК

КУРС ТЕХНІКИ ДИРИГУВАННЯ



**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМ. В.С. СТЕФАНИКА
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ**

Дорошок В.Д.

КУРС ТЕХНІКИ ДИРИГУВАННЯ

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів та вчителів шкіл різного типу

**м. Івано-Франківськ
2004**

ББК 85.375

Д 69

Навчально-методичний посібник "Курс техніки диригування" для викладачів і студентів вищих навчальних закладів і вчителів шкіл різного типу.

Автор: **Доронюк Василь Дмитрович** – доцент кафедри диригування Прикарпатського університету ім. В. Стефаника, заслужений працівник культури України;

Рецензенти: професор, доктор мистецтвознавства
Лащенко Анатолій Петрович;
професор, доктор мистецтвознавства
Черепанин Мирон Васильович

Навчально-методичний посібник рекомендовано викладачам і студентам вищих навчальних закладів і вчителям шкіл різного типу.

В посібник увійшли матеріали з питань підготовки музиканта до диригентської діяльності. Автор розкриває основні знання, уміння та навички диригентської техніки з керівництва музичними колективами та вказує на шляхи активізації навчально-пізнавальної діяльності студента на заняттях в процесі підготовки до роботи з хором.

ISBN 966-8404-10-6

© Доронюк В. Д.

ВСТУП

Професійно-педагогічна діяльність учителя музики української національної школи за своїм змістом і характером відзначається винятковою багатоплановістю. Вона охоплює всі аспекти роботи, спрямовані на формування і розвиток музичної культури школярів в обсязі, передбаченому навчальними планами і програмами школи, а також багаточисельними напрямками позакласної і позашкільної роботи, включаючи музично-естетичну діяльність вчителя серед народу України.

В структурі всієї системи професійної і громадсько-педагогічної діяльності вчителя музики особливе місце займає диригентська діяльність, яка є складовою частиною в усіх, без винятку, аспектів його роботи.

Вивчення змісту і характеру диригентської діяльності вчителя музики в умовах відродження національної школи свідчить, що її масштаби і рівень в багатьох випадках не відповідають тим вимогам, які ставляться суспільством до виховання і навчання підростаючого покоління. Це пояснюється невідповідністю рівня професійної підготовки вчителя музики до диригентської діяльності тим вимогам, які ставить практика відродження духовності українського народу.

Удосконалення підготовки вчителя музики до диригентської діяльності в процесі професійного навчання обумовлюється багаточисельними факторами, які умовно можуть бути поділені на дві групи. Першу з них складають ті фактори, які визначають результативність вирішення завдань музично-естетичного виховання учнів в умовах шкільної практики, а іншу – фактори, які визначають рівень і якість професійної підготовки на музичних факультетах вищих та середніх навчальних закладів. В умовах відродження національної школи суттєво підвищуються вимоги як до естетичного виховання школярів, так і до професійної підготовки учительських кадрів.

Таким чином, проблема вдосконалення підготовки вчителів музики до диригентської діяльності обумовлена соціальним замовленням до духовного відродження України, зверненням до вищих і

середніх навчальних закладів, включаючи музичні факультети університетів.

Педагогічна діяльність учителя музики національної школи направлена на реалізацію важливих соціальних функцій – національного виховання підрастаючого покоління. Разом з тим, в професійній діяльності вчителя будь-якої спеціальності виявляються специфічні особливості, обумовлені, в свою чергу, змістом і специфікою викладання ним навчальної дисципліни.

В багатоплановій професійній діяльності вчителя музики можна виділити основні її напрями.

Перш за все, вчитель виконує функції викладача передбаченої навчальним планом дисципліни під назвою "Музика". Реалізація цього напрямку професійної діяльності вчителя музики передбачає оволодіння основами музичної культури в обсязі, який визначений навчальною програмою загальноосвітньої школи. Конкретні завдання цього предмета викладені в пояснюючій записці до навчальної програми з музики. Головні з них полягають у тому, щоб навчити школярів слухати і розуміти музичні образи, виховати художні смаки, розвинути художні здібності. З цією метою вчитель повинен створити відповідний емоційний настрій на заняттях. Діти повинні одержати естетичну насолоду від слухання музики і співу. Методи роботи вчителя спрямовані на те, щоб прищепити учням любов до музики, збудити творчу активність, "виховати в них здатність емоційно сприймати музику, естетично відчувати її"¹.

Як видно з наведених вище завдань, зміст викладацької діяльності вчителя музики включає формування у школярів умінь слухати і чути музику, вивчення основ музичної грамоти, ознайомлення з життям і діяльністю композиторів, виконавців, вивчення основ української і світової музичної культури, ознайомлення з видатними музичними творами українських і зарубіжних композиторів, залучення школярів до різних видів музично-естетичної діяльності (слухання музики, виконання доступних хорових творів, гра на інструменті, тощо).

В реалізації викладацьких функцій учителя музики певне місце посідає диригентська діяльність. Справді, як видно із програми музики, вчитель повинен на заняттях в класі вивчити з учнями значну кількість пісень. Практично він навчає учнів класу основам виконавського мистецтва, а класний колектив учнів виконує функції хорового колективу, в якому ведеться копійка хормейстерська робота, здійснюється навчання правильного трактування музичних образів, їх розумінню, не дивлячись на те, що клас комплектується без врахування принципів організації хорового колективу. Для учителя музики кожен класний колектив виступає як колективний суб'єкт музично-хорової діяльності, тобто розглядається як виконавський хоровий колектив, який служить об'єктом диригентського управління. Учитель виконує функцію вихователя дитячого колективу в цілому і кожного учня зокрема.

Зміст професійної діяльності вчителя стосовно до аспектів праці, яку ми розглядаємо, визначається всією системою завдань національного виховання школярів, визначаючи патріотичне, моральне і трудове виховання. Проте, головним змістом виховної діяльності вчителя музики є естетичне виховання. Стосовно до учнів 1-8 класів воно здійснюється, як правило, на уроках і в позакласній роботі, а у 9-12 класах – виключно в позаурочний час. Позакласна робота вчителя музики реалізується за допомогою організації творчих учнівських колективів і об'єднань (гуртків художньої самодіяльності, серед яких вагоме місце посідають хорові, оркестрові, інструментальні колективи), в яких учитель виступає, головним чином, в ролі керівника-диригента.

Важливим напрямком діяльності вчителя музики є його громадська робота, як в рамках школи, так і за її межами. В багатьох випадках учитель виконує функції керівника творчих колективів вчителів школи, гуртків художньої самодіяльності трудових колективів за місцем роботи. В громадській діяльності вчитель музики дуже часто виконує не тільки функції організатора творчих колективів (наприклад: хору, оркестру народних інструментів, духового оркестру і т.п.), а і його диригента.

Таким чином, диригентська діяльність учителя музики реалізується у викладацькій, виховній і громадській роботі, посідаючи особливе місце в системі його професійно-педагогічній праці.

¹ Програма "Музика". – С. 5.

Той факт, що диригентська діяльність є загальним компонентом всіх основних напрямів професійної праці вчителя музики і що ця діяльність в найвищій мірі сприяє залученню підростаючого покоління до музичної культури, дає право розглядати її як відносно самостійний науково і навчально-методичний напрям.

Таким чином, удосконалення підготовки вчителя музики повинно бути спрямоване на формування знань, умінь і навиків, які б забезпечили виховання і розвиток його, та спрямували до диригентської діяльності в умовах загальноосвітньої і професійної школи.

Диригування – один із видів творчої діяльності в галузі музично-хорового мистецтва. Тому підготовку майбутніх учителів до хорового диригування слід розглядати як їх підготовку до творчої діяльності. Ця підготовка передбачає оволодіння системою музично-теоретичних знань, методологією і методикою творчої діяльності, багаточисельними вміннями і навиками.

Підготовка вчителя музики, як диригента шкільних хорів і оркестрів, відрізняється від підготовки диригента-виконавця професійного колективу. Диригентська підготовка вчителя музики визначається особливостями його майбутньої професійно-педагогічної діяльності в умовах школи.

Не дивлячись на те, що навчальної літератури з хорового і оркестрового диригування в Україні є достатньо, її аналіз показав, що в основному вона адресована викладачам навчальних закладів, які здійснюють підготовку диригентів для професійних колективів, а не вчителів музики. Так, в працях українських та зарубіжних авторів, як М.Г. Бахтадзе, В.М. Богданов-Березовський, В. Вальтер, Ф. Ваннартнер, Г. Вуд, О. Ерем'ян, Ш. Мюши, А.М. Пазовський, В. Рахніков, Б. Хайкін і інші, розглядаються загальні проблеми диригентського виконавського мистецтва.¹

¹ Див.: Бахтадзе М.Г. К вопросу о возникновении и развитии оперного дирижирования // Автореф. канд. дис. – Гбл. дис., 1953; Богданов-Березовский В.М. Советский дирижер. – Л.: Музгиз, 1956; Ваннартнер Ф. О дирижировании. – Л.: Гривот, 1927; Вуд Г. О дирижировании. – М.: Музгиз, 1958; Ерем'ян О. Практические советы по дирижированию. – М.: Музыка, 1964; Мюши Ш. Я-дирижер. – М.: Музыка, 1960; Рахніков В. Формирование и воспроизведение дирижерского замысла // Вопросы психологии. – 1973; Фуртвендлер В. О дирижерском ремесле // Искусственное искусство зарубежных стран. Вып. 2. – М., 1966; Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. – М.: Сов. комп., 1984.

Питання диригентської техніки висвітлені в працях М. Багриновського, Л.О. Безбородової, С.О. Козачкова, Е. Кана, М.М. Каперштейна, М.Ф. Колесси, О. Малько, І.О. Мусіна, К.А. Ольхова, К.Б. Птіци¹. Праці цих авторів вплинули на визначення змісту освіти і хорового та оркестрового диригування і його вдосконалення.

Методичні роботи диригента з хоровими колективами присвятили свої праці А.І. Анісімов, К.П. Виноградов, Е.Я. Гембінська, А.І. Гуменюк, Г.А. Дмитревський, А.А. Егоров, В.Л. Живов, Н.В. Калугіна, В.І. Краснощеків, К.К. Пігров, В.Г. Соколов, П.Г. Чесноков, Ю. Серганюк². Ці автори збагатили зміст освіти хорових диригентів.

Розробці методики викладання хорового диригування у вищих та середніх навчальних закладах присвятили свої дослідження Л.О. Андрєєва, Л.О. Безбородова, О. Поляков, А.А. Єгоров, А.П. Іванов-Радкевич, Я.Г. Медінь, К.А. Ольхов³. Своїми працями вони внесли вагомий вклад у вирішення проблем теорії і практики викладання і навчання диригування.

¹ Див.: Багриновский И.М. Дирижерская техника рук. – М., 1947; Безбородова Л.О. Дирижирование. – М.: Просвещение, 1985; Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967; Кан Э. Элементы дирижирования. – Л.: Музыка, 1980; Каперштейн М.М. Питання диригування. – М., 1965; Колесса М.Ф. Основы техники дирижирования. – К.: Муз. Україна, 1981; Малько И.А. Основы техники дирижирования. – М.-Л.: Музыка, 1965; Мусин И.А. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967; Ольхов К.А. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984; Птица К.Б. Очерки по технике дирижирования хором. – М.-Л.: Музгиз, 1948.

² Див.: Анисимов А.И. Дирижер-хормейстер. – Л.: Музыка, 1976; Виноградов К.П. Работа над дирижером в хоре. – М.: Музыка, 1967; Гуменюк А.І. Український народний хор. – К.: Музична Україна, 1969; Дмитревський Г.А. Хороведство і керування хором. – Київ: Держвидав України, 1961; Єгоров А.А. Теорія і практика роботи з хором. – К.: Держвидав України, 1956; Живов В.Л. Исследовательский анализ хорового произведения // Работа с хором. – М.: Профиздат, 1972; Краснощеків В.И. Вопросы хороведения. – М.: Музыка, 1969; Пігров К.К. Керування хором. – К.: Держвидав України, 1956; Соколов В.Г. Работа с хором. – М.: Музыка, 1983; Серганюк Ю.М. Серганюк Л.І., Ізак В.С. Методика аналізу хорових творів. – Івано-Франківськ, 1992; Чесноков П.Г. Хор и управление им. – М.: Музыка, 1961.

³ Див.: Андреева Л.А. Методика преподавания хорового дирижирования. – М.: Музыка, 1969; Егоров А.А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. – М.: Музгиз, 1959; Ольхов К.А. Вопросы теории дирижерской техники и обучение хоровых дирижеров. – Л.: Музыка, 1979; Сагайдак І.М. Методика викладання диригування. – К.: Муз. Україна, 1973; Поляков О. Язык дирижирования. – К.: Муз. Україна, 1987.

Основною метою навчання в індивідуальному класі диригування є підготовка студента до здійснення диригентської діяльності в класі загальноосвітньої школи, в позакласній роботі, в громадсько-педагогічній роботі. Здійснюючи таку підготовку через форму індивідуального навчання, у майбутнього вчителя формують комплекс професійно-педагогічних знань, умінь і навиків, які актуалізуються в процесі диригентської діяльності. Все вирішувалось би просто і без ускладнень, якби майбутній учитель навчався диригувати в класі з хоровим колективом. Проте, при масовій підготовці вчителів музики це неможливо і тому звучання хору замінено супроводом фортепіано, що позбавляє студента реального оточення у майбутній діяльності.

Вихід студента на шкільний клас, хоровий колектив можливі тільки в тому разі, коли його рівень підготовки гарантує педагогічний успіх. Виникає проблема: яким чином підготувати студента в класі до творчої роботи так, щоб його знання, вміння і навички забезпечили якісний рівень диригентської діяльності в реальних умовах? З цією метою необхідно систематизувати найбільш необхідні знання, уміння і навички диригентської діяльності вчителя музики в п'ять системних груп і забезпечити їх формування в процесі навчання, а саме:

- знання, уміння і навички організації диригентської діяльності вчителя музики в загальноосвітній школі та за її межами;
- знання, уміння і навички вокально-хорової роботи з різними віковими категоріями учнів та їх актуалізація в диригентській діяльності;
- знання, уміння і навички диригентської техніки;
- оволодіння репертуаром для урочної та позакласної роботи для різних вікових категорій школярів і з хорами для дорослих;
- психолого-педагогічні знання, уміння і навички впливу на колектив в процесі диригентської діяльності.

Безперечно, така класифікація умовна, тому що знання, уміння і навички однієї системної групи будуть тісно переплітатися із знаннями, уміннями і навичками іншої групи, але для теоретичного і практичного застосування такий поділ необхідний.

Розглянемо, які основні знання, уміння і навички повинен набути майбутній учитель музики на індивідуальних заняттях для вирі-

шення організаційних завдань, що впливають з його диригентської діяльності в загальноосвітній школі та за її межами.

Оволодіння знаннями, уміннями і навичками у вирішенні організації диригентської діяльності вчителя музики зводиться до найважливішого – вдосконалення його самостійної роботи. Не дивлячись на специфіку цієї роботи, вона повинна моделювати дійсний процес творчої діяльності диригента. Навчити майбутнього вчителя самого опрацьовувати пісенний шкільний репертуар, сформувати знання, уміння самостійної роботи над ним – це означає вирішити ряд творчих завдань, які складають серцевину його диригентської діяльності в класі, в позакласній роботі за межами школи. Тому вдосконалення самостійної роботи майбутніх учителів музики доцільно здійснювати шляхом залучення їх в творчий процес, зміст і характер якого наближений до змісту і характеру тих завдань, які доводиться вирішувати організаційно вчителю-диригенту в повсякденній практичній діяльності.

Щоб створити систему навчальних творчих завдань і визначити їх типологію, необхідно піддати ретельному психолого-педагогічному аналізу процес творчої діяльності диригента.

Психологічний аналіз будь-якої діяльності передбачає характеристику її мети, засобів, змісту, кінцевих результатів і взаємозв'язку між ними.

Кінцева мета диригентської діяльності, як ідеалізований кінцевий її наслідок, полягає в організації хорового виконання твору і його цілеспрямована дія на свідомість і емоційну сферу слухача.

За своїм змістом диригування являє собою управлінську діяльність. Об'єктом управління служить колектив учнів, співаків, музикантів. Засобом управління є диригентська техніка, що відповідає інтерпретованому твору.

Виконавська діяльність диригента на сцені являє собою ланку, якій передусє велика підготовча робота. Вона включає: ознайомлення з музично-хоровим твором на предмет доцільності його включення в репертуар, глибоке вивчення твору і його всебічний аналіз, апробацію його за допомогою диригентської техніки, підготовку диригента до роботи з колективом виконавців, роботу з виконавським колективом.

Керуючись такою структурою і змістом творчої діяльності вчителя в процесі його підготовки до диригентської діяльності, рекомендуємо вирішувати самостійно такі творчі завдання:

- складання тематичних репертуарів для класів, шкільних хорів різних вікових категорій;
- самостійне вивчення твору і його всебічний аналіз;
- підготовка необхідних дидактичних матеріалів до пісень шкільного репертуару та забезпечення умов для роботи з колективом виконавців.

Диригентська діяльність учителя музики відрізняється від аналогічної діяльності професійного диригента рівнем, на якому вона здійснюється, але залишається подібною за своїм змістом. Тобто, в процесі реалізації цієї діяльності, вчитель вирішує ті самі творчі завдання, які вирішує професійний диригент.

В процесі розробки таких завдань на індивідуальних заняттях з диригування необхідно співставити їх з кожним з етапів роботи диригента і врахувати особливості диригентської діяльності учителя музики. В цьому процесі слід мати на увазі перераховані етапи підготовки до диригентської діяльності на протязі всього періоду навчання.

Складання тематичних репертуарів. На цьому етапі необхідно вирішити такі завдання:

- аналіз мети публічного виступу виконавського колективу (класу, хору, духового оркестру, оркестру народних інструментів і т.д.);
- відбір твору відповідно поставленої мети і вивчення та виконання його з урахуванням тематичної направленості, художньої значимості, рівня естетичних запитів слухачів, їх естетичної культури, виконавських можливостей колективу і учителя-диригента.

Важливою педагогічною умовою успішного вирішення цих завдань є систематичне вивчення шкільного репертуару для різних вікових груп з метою визначення рівня їх естетичної культури, а також вивчення дитячої і юнацької музичної літератури (хрестоматій, посібників, підручників і т.ін.). З цією метою на індивідуальних заняттях з хорового диригування, починаючи з першого курсу, необ-

хідно майбутньому вчителю музики виконувати таку творчу роботу: скласти примірний репертуарний список для:

а) хору молодших класів; б) хору середнього віку; в) хору старших класів; г) для хору дорослих.

Крім тематичного підбору для майбутніх учителів музики буде корисним скласти репертуарні списки згідно календаря свят та історичних подій українського народу.

Таким чином, формування знань, умінь і навиків, складання тематичних репертуарів на протязі 1-5-х курсів навчання забезпечує майбутнього вчителя музики необхідним музичним матеріалом для диригентської діяльності в загальноосвітній школі та за її межами.

Самостійне вивчення музичного твору і його всебічний аналіз. Ця робота здійснюється протягом усього періоду навчання. Формування знань, умінь і навиків самостійного опрацювання хорової партитури з поступовим ускладненням елементів її вивчення по мірі того, як студент отримує знання з інших дисциплін і актуалізує їх на індивідуальних заняттях, забезпечує найважливіший етап організації диригентської діяльності. Навчання майбутнього вчителя методів самостійної роботи над партитурою забезпечує ту ланку підготовки вчителя до диригентської діяльності в школі, яка найменш видима, але найбільш впливає на результати цієї діяльності. На цьому етапі вирішуються такі творчі завдання:

- пошук загальних відомостей про твір і його авторів (поета, композитора);
- аналіз літературного тексту, вивчення змісту, тематичної направленості, художніх образів твору, повноти використання композитором тексту літературного твору, визначення ступеня відповідності музики до змісту літературного твору; аналіз музичної форми (фразування, речень, періодів, частин, розміру твору, метр, ритмічної структури, характеру мелодичного розвитку, ритмічної пульсації тощо); визначення темпу, ладотональний аналіз (основна тональність, можливі відхилення, модуляції), визначення фактури твору, динамічних показників, строю, ансамблю, дикий, діапазонів хорових партій, дихання, звуковедення, врахування вікових можливостей учнів для вивчення твору й інших характеристик;

педагогічна направленість музичного твору. Його виховні, естетичні, етичні та навчальні можливості.

Таким чином, формування знань, умінь і навиків у майбутніх учителів музики самостійного опрацювання хорових партитур забезпечує важливу ланку підготовки до диригентської діяльності в умовах школи та за її межами.

Підготовка дидактичних матеріалів та забезпечення відповідних умов для роботи з колективом виконавців. Знання і уміння організації хорового колективу майбутній учитель формує в процесі вивчення "Хорознавства", "Хорового класу і практикуму роботи з хором". Проте, ряд організаційних питань вирішується і контролюється на індивідуальних заняттях з диригування. До них відносяться:

- підготовка дидактичних матеріалів (хорових партитур, фонограм музичних творів, унаочнення до творів шкільного репертуару);
- наявність музичних інструментів, звукоапаратури і готовність її до репетиції і концерту;
- підготовка приміщення до занять (хорові стінки, стільці, нотна дошка, диригентський пулт, освітлення, тощо);
- складання розкладу роботи колективу;
- складання плану виховної роботи з колективом та підготовка учителя до проведення виховних заходів;
- планування концертних виступів на перспективний період.

Ці та інші організаційні питання студент моделює в класі диригування для забезпечення "Практикуму роботи з хором", "Педагогічної практики в школі", роботи з шкільними хоровими колективами в базовій школі, в процесі підготовки творів для студентського навчального хору і складання державного іспиту з диригування.

Таким чином, планомірне формування знань, умінь і навиків організації диригентської діяльності в процесі навчання, виховання та розвитку на індивідуальних заняттях з диригування сприяє вдосконаленню диригентської підготовки вчителя музики.

Ще однією групою знань, умінь і навиків диригентської діяльності вчителя музики є диригентська техніка. Диригентську техніку ми розглядаємо як систему творчих знань, умінь і навиків, при допо-

мою яких здійснюється навчання виконавського мистецтва диригента і, в кінцевому результаті, оволодіння засобами управління виконавськими колективами в навчально-виховній роботі вчителя музики. Техніку диригування ми ставимо в один ряд з такими творчими вміннями і навиками, як робота над партитурою, вокально-хорова робота з колективом.

До цієї групи відносяться такі основні знання, уміння і навики:

- знання, уміння і навик постановки диригентського апарату;
- уміння і навик використання основних позицій диригування;
- знання про загальні принципи використання диригентських схем;
- знання, уміння і навик використання диригентських площин;
- знання, уміння і навик використання диригентських діаназонів;
- знання про основні характеристики диригентського жесту; уміння і навик показу вступів;
- знання, уміння і навик показу зняття звучання;
- знання, уміння і навик функціонального розмежування правої і лівої рук в процесі диригування;
- уміння і навик управління темпами;
- уміння і навик управління динамічними показниками;
- уміння і навик показу дроблених вступів;
- уміння і навик диригування творів, написаних у складних розмірах;
- уміння і навик показу різного звуковедіння;
- уміння і навик виконання фермат;
- уміння і навик управління ритмічною структурою твору;
- уміння і навик управління особливими видами ритмічного поділу;
- уміння і навик емоційного розкриття змісту музичного твору;
- уміння і навик володіння різними типами диригентського жесту.

Набуття цих основних знань, умінь і навиків диригентської техніки вимагає від майбутнього вчителя музики поступового ускладнення і засвоєння їх на різному дидактичному матеріалі, в якості якого виступають музичні твори різної фактури, стилевих особливостей, гармонічної та вокально-хорової складності. Важливим показником засвоєння умінь і навиків диригентської техніки вважається такий рівень оволодіння ними, коли майбутній учитель вільно їх переносить в нові умови, на новий музичний матеріал, на різні типи і види колективів виконавців.

Таким чином, формування знань, умінь і навиків майбутнього вчителя музики з техніки диригування є важливою ланкою підготовки його до диригентської діяльності в школі і за її межами.

Третю системну групу складають вокально-хорові знання, уміння і навички, які забезпечують процес підготовки вчителя музики до диригентської діяльності в школі. Хорове диригування є міжпредметною навчальною дисципліною в тому розумінні, що саме на індивідуальних заняттях в найбільшій мірі актуалізуються знання, уміння і навички з багатьох інших навчальних дисциплін. В переліку цих дисциплін чільне місце посідають предмети вокально-хорового циклу: хорознавство, хоровий клас і практикум роботи з хором, читання хорових партитур і шкільних пісень, аранжировка, постановка голосу і сольний спів. Вони забезпечують знаннями, уміннями і навичками, без яких диригентська підготовка була б неможливою. Це означає, що знання, уміння і навички цих дисциплін актуалізуються в процесі індивідуальної форми навчання диригуванню шкільним хором. Особливий вплив має рівень підготовки вміння користуватись спеціалізованим інструментом.

Якщо система творчих умінь і навиків диригентської техніки формується безпосередньо на заняттях з хорового диригування, то знання, уміння і навички з предметів, які забезпечують успішне навчання диригуванню, уже сформовані або формуються паралельно в навчальному процесі і можливість їх застосування вимагає врахувати ті творчі завдання, які закладені в музичному творі, що виступає в якості дидактичного матеріалу. Безперечно, не всі творчі уміння і навички інших дисциплін можна актуалізувати на індивідуальних заняттях, але "програти" їх уявно, сформувати відповідні знання, вка-

зати шлях до їх втілення — важливе завдання в підготовці вчителя музики до диригентської діяльності.

Основні вокально-хорові знання, уміння і навички, які актуалізуються на заняттях через диригентську техніку, такі:

- уміння і навички визначення елементів вертикального і горизонтального строю в музичному творі і уміння управляти ними за допомогою диригентської техніки;
- уміння і навички визначати елементи часткового і загального ансамблю та управління ними за допомогою диригентської техніки;
- уміння і навички показу дикції в процесі роботи над музичним твором і засоби диригентської техніки для управління нею;
- уміння і навички показу звуковедення, звукодобування і диригентські засоби управління ними;
- уміння і навички визначення типу дихання в хорових партіях і всього хору, диригентські засоби управління ними;
- уміння і навички дати тон для настройки виконавців в тональність музичного твору;
- знання діапазонів, регістрів, тембральних фарб дитячих, юнацьких та дорослих голосів і засоби управління ними;
- уміння і навички чистого інтонування та диригентські засоби управління ним;
- знання гігієни дитячих голосів та їх охорони в процесі управління динамічними показниками та підбору репертуару з урахуванням діапазону;
- уміння і навички розсіівки хорового колективу і засоби управління нею диригентською технікою;
- знання, уміння і навички діагностики хорових творів шкільного репертуару для різних вікових категорій школярів;
- уміння і навички ілюстрації звучання хорових партій з одночасним диригуванням ними;
- уміння і навички гри на фортепіано хорової партитури, партії, акомпанементу музичного твору однією рукою з одночасним тактуванням другою.

Актуалізація основних вокально-хорових знань, умінь і навичок в процесі опрацювання музичних творів на заняттях з хорового

диригування забезпечує підготовку вчителя музики до диригентської діяльності в умовах школи та за її межами.

Четверту системну групу становлять знання, уміння і навички роботи над піснями шкільного репертуару (для класу, хорового колективу, вокальної групи і т.п.). Робота над шкільним репертуаром вимагає від майбутнього вчителя оволодіння такими знаннями, уміннями і навичками, які дещо відрізняються від роботи над творами для "дорослих". Крім того, що вчитель оволодіває всіма елементами музично-теоретичної, вокально-хорової підготовки і диригентської техніки, які необхідні безпосередньо для нього, щоб в усій повноті засвоїти шкільну пісню, він виконує специфічні творчі завдання, які необхідні для виконання функцій учителя музики. Тому в процесі роботи над шкільним репертуаром учитель музики повинен:

- вміти проводити вступну бесіду чи подавати інформацію до пісні з урахуванням вікової психології учнів;
- вміти визначити, для якої вікової категорії школярів можна запропонувати ту чи іншу пісню;
- вміти грати акомпанемент до пісні на спеціалізованому інструменті;
- вміти інструментувати пісню, проспівуючи її одночасною грою акомпанементу;
- вміти грати однією рукою мелодію, хорову партію, акомпанемент з одночасним диригуванням другою рукою або кивком голови, мімікою візуально відтворити елементи пісні, якщо вони виконуються баяністом, акордеоністом, бандуристом;
- вміти емоційно передати зміст поетичного тексту з використанням уявлення до твору;
- в процесі вивчення пісні вирішити завдання: виховні, навчальні, розвиваючі;
- вміти співзв'язати вивчення пісні з найбільш раціональним використанням часу;
- вміти завершити роботу над твором і зробити висновки про вивчену пісню;
- вміти організувати публічний виступ учнів з вивченим твором.

Таким чином, формування знань, умінь і навичок роботи над шкільним репертуаром забезпечує важливу ланку підготовки вчителя музики до диригентської діяльності в умовах національної школи.

П'яту системну групу становлять психолого-педагогічні знання, уміння і навички, без яких неможлива успішна підготовка вчителя музики до диригентської діяльності. Формування їх у майбутнього вчителя відбувається в процесі вивчення предметів психолого-педагогічного циклу, проте актуалізація їх здійснюється на заняттях з хорового диригування. Розглядаючи зміст диригентської діяльності в співвідношенні з психологічними можливостями розвитку сучасного школяра, ми спостерігаємо, що процес сприйняття музичних творів у різних вікових категоріях учнів буде різним. А тому підготовка вчителя музики до розуміння вікових можливостей учнів в сприйнятті музичних образів є важливим завданням нашої дисципліни. З цією метою вчитель музики повинен врахувати динаміку інтелектуального розвитку школяра, його фізичні і фізіологічні можливості в процесі співу. Важливо, щоб учитель музики в процесі диригентської діяльності розумів емоційну сферу школяра і володів методами і прийомами впливу на неї, що дасть можливість управляти нею в процесі колективного виконавства. Тому на індивідуальних заняттях з диригування вчитель музики повинен засвоїти:

- вміння визначити інтелектуальні якості кожного школяра і в процесі навчання музики, співу розробити систему диференційованого впливу на його розвиток;
- вміння визначити і знати фізичні і фізіологічні можливості школярів різних вікових категорій для формування їх співочих навичок, як індивідуальних, так і колективних;
- знати і вивчати емоційну сферу школярів різних вікових категорій: а) дітей-шестиліток, б) I-II класів, в) III-IV класів, г) V-VII класів, д) VIII-IX та X-XII класів;
- вміння визначити музичні задатки і здібності школярів і знати шляхи їх застосування;
- знати і вміти використовувати методи навчання в процесі хорового співу;

- знати теорію і практику музичного сприйняття і вміти управляти ним в процесі колективного виконавства;
- знати і вміти поєднати емоціональні і раціональні сфери школяра для формування знань, умінь і навиків хорового співу.

Таким чином, визначені основні психолого-педагогічні знання, уміння і навички, що актуалізуються в процесі індивідуального навчання диригуванню, забезпечують якісну підготовку вчителя музики до диригентської діяльності в школі.

ТЕХНІКА ДИРИГУВАННЯ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

§ 1. *Поняття про техніку диригування. Технічна і художня сторони диригентського мистецтва*

Учитель музики національної школи є не тільки пропагандист музичної культури, а й безпосередній організатор художніх колективів, керівник музичних гуртків, диригент хорів, оркестрів. Тому засвоєння знань, умінь з усіх сфер діяльності є важливим компонентом у формуванні його професійної педагогічної майстерності. Оволодіння всіма сторонами діяльності в повній мірі відноситься до вчителя музики як диригента.

Учитель-диригент здійснює керівництво хоровими, оркестровими колективами учнів, що вимагає від нього опанування всім арсеналом знань і умінь в галузі диригентської діяльності. На цей бік діяльності вказували ряд дослідників, педагогів, заострюючи увагу на одній із сторін диригентського виконавства – техніці диригування¹.

Техніка диригування – це знання і навички управління колективним музичним виконавством за допомогою диригентських жестів, які тісно пов'язані з виразністю міміки, погляду, почуттів, поведінки

¹ Див.: Колесса М. Основи техніки диригування. – К.: Музична Україна, 1973. – С. 3-5; Каверинтейн М. Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1972. – С. 10-11; Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – Л.: Музыка, 1967. – С. 7-19; Ролундін Г. Пособник к дирижированию. – К.: Музична Україна, 1968. – С. 3-5; Безоорова Л.А. Дирижирование. – М.: Просвещение, 1985. – С. 31-87; Ойхнов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – С. 8-10.

диригента і підпорядковані художньому образу музичного твору, що трактується диригентом.

Які складові частини техніки диригування? Найперше це – диригентський жест. Жест рук диригента є основою всієї техніки диригування і, організований в диригентські схеми, служить для розкриття мелодійної, ритмічної та гармонічної основи музичного твору. Він завжди підпорядкований художньому образу, який творить учитель, керуючи колективним виконавством.

Це питання не залишається поза увагою дослідників диригентського мистецтва. Так, наприклад, С.О. Казачков у посібнику "Диригентський апарат і його постановка" стверджує, що подібно тому, як композитор переважно користується тільки йому властивими інтонаціями, ритмічними, ладовими і гармонічними зворотами, творчо переробляючи інтонаційний матеріал загальнолюдської і загальнонародної музичної мови, так і диригент, переймаючи матеріал із загальнолюдської і загальнодиригентської мови жестів, створює свій "словник жестів", який йому служить для передачі свого розуміння музики¹. А відомий педагог-диригент К.О.Ольхов визначив, що диригентський жест склався далеко не випадково, не як наслідок чийогось винаходу, а як використання одного із перевірених багатовіковою практикою засобів людського спілкування². При допомозі диригентського жесту керівник хору беззвучно передає своє розуміння музичного твору виконавцям, а ті, в свою чергу, слухачеві. Мову жесту розуміє навіть мало підготовлений шкільний хор, якщо жест взаємозв'язаний з музикою. Наприклад, темп визначається швидкістю замахів, зміст твору можна прочитати з виразу обличчя, очей, міміки диригента, динаміку – по активності жесту.

Отже, диригентський жест це ціленаправлений і ритмічний рух рук диригента, який продиктований художнім образом і служить для управління колективним виконавством, для підпорядкування його задуму диригента в інтерпретації музичного твору.

¹ Див.: Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967. – С. 17-18.

² Див.: Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – С. 20. Безбородова Л. Дирижирование. – М.: Просвещение, 1985. – С. 6-11.

Однією із важливих частин техніки диригування є виразність обличчя – міміка. Міміка диригента завжди доповнює його жест, немов би розшифровує його внутрішній зміст. Через вираз обличчя ми даємо певний почуттєвий відтінок жесту, його емоційне визначення: радість чи горе, захоплення чи неприємність, любов чи ненависть тощо. Особливо такого мімічного забарвлення вимагає процес управління виконавством колективами молодших школярів.

Важливу роль у виразності обличчя відіграє погляд. Погляд учителя музики – схвалюючий, підбадьорюючий у момент виконання вселяє у дітей-хористів впевненість, сміливість, спокій за виконувану музику. Поглядом можна організувати, підготувати учнів до початку вступу, попередити їх перед сольною партією, дружнелюбно підбадьорити, заспокоїти. Диригент, користуючись поглядом, може розкрити свої почуття, тим самим дати окрасу жесту, виразу обличчя, через погляд є можливість виразити радість, гнів, біль, тугу, страх, горе, тощо.

Необхідно зазначити, що погляд, міміка є наслідком чіткого і яскравого образного мислення диригента. "Міміка виникає сама собою, природно, через інтуїцію від внутрішнього переживання"¹. – відзначав К.С. Станіславський. Вона говорить про образно-емоційний зміст музичної фрази, речення, періоду, літературного тексту, якими управляє вчитель. Міміка обличчя допомагає диригентові більш виразно передати виконавський задум, одахотворити диригентські жести, що, в свою чергу, дає змогу створити більш яскравий художній образ.

Міміка включає виразність артикуляційного апарату, що служить виконавцям для кращого звукоутворення. У керуванні дикцією вчитель, досягає успіху завдяки, натренованості артикуляційного апарату. Правильна форма рота, синхронна і беззвучна вимова слів, що підпорядковується ритмічній структурі музичного твору – одна із важливих рис виразності обличчя. "Своєрідний переклад музики на мову жестів і міміки, переклад звукового образу на зримий з метою управління колективним виконавством. Природність диригентської

¹ Станіславський К.С. Работа артиста над собой // Собрание сочинений. В 10-ти т. – М.: Искусство, 1955 – Т.3. – С. 38.

мови, її опора на загальножиттєві і специфічні музичні асоціації роблять її зрозумілою і музикантам-професіоналам, і малопідготовленим учасникам самодіяльних колективів, і, навіть, в певній мірі, слухачам"¹, – стверджує К.О. Ольхов.

Отже, міміка, як складова частина техніки диригування, служить для розкриття образно-емоційного змісту музичного твору і допомагає більш виразно передати виконавський задум диригента.

Важливою складовою частиною техніки диригування є її емоційна основа. Музика – це вид мистецтва, який володіє такими засобами виразності, які найбільш діють на емоційну сферу людини. Вона будить в людині почуття, які є не тільки основою її досягнення, а її результатом її пізнання. Збуджуючи в диригента почуття, музика розкриває перед ним (відповідно диригент – перед слухачем) багатогранний душевний стан: переживання, пориви, настрої – і через них розповідає про навколишній світ. Сприйняти музику можна тільки на основі почуттів, які, не будучи її метою, є показником її впливу"², – відзначає В.Д. Остроменський.

Диригент свої почуття розкриває через вираз обличчя, характер жесту, фізичну напругу, поведінку, звуковедення, підпорядковуючи ці важливі компоненти музики, ведучи її. Оволодіння диригентською технікою без зв'язку з музикою не потрібно. В усі елементи техніки диригування необхідно вкладати почуття, інакше ми можемо одержати механічне тактування, непотрібне корчення мін на обличчі, бездушний спів, позбавлений всякого змісту. Тому всі відомі диригенти, дослідники диригентського мистецтва, композитори, педагоги, виконавці надавали виключно великого значення емоційній основі диригентського виконавства. Так, наприклад, Б. Асаф'єв відзначав, що музика у диригента звучить тільки тоді, коли він її пропускає крізь себе, крізь свої почуття³. Диригент, який глибоко відчуває музичний твір, проаналізував його, зможе свідомо, переконливо і художньо повноцінно розкрити задум композитора.

Отже, емоційна основа техніки диригування визначається розкриттям художнього образу музичного твору диригентом через особисте ставлення диригента до засобів музичної виразності, передачею їх через жести, міміку, поведінку, почуття.

Асоціації – важливий компонент техніки диригування. Вивчаючи та виконуючи музичний твір, диригент знаходить найбільш цільні засоби музичної та диригентської виразності, які здатні якомога доступніше розкрити зміст музики. Асоціації можуть з'явитися в процесі вивчення ритмічної структури твору, ладотонального плану, а це, в свою чергу, здатне викликати переживання і дати характеристику диригентському жесту. "В музиці як в об'єктиві сприйняття кожна інтонація, кожний засіб музичної виразності, кожна тема ізольовано або в єдності з іншими елементами музичної мови може стати потенціальним носієм імпульсів, які спроможні пробудити у слухачів цілу гаму складних, що виникли на асоціативній основі, переживань"⁴, – відзначав В.Д. Остроменський.

Тому тембр звуку також може стати предметом асоціацій, які визначаються метафорами, як наприклад: світлий, матовий, повний, сріблястий, темний, тощо. Ці характеристики якості тембру звуку, викликані асоціаціями, стають необхідні для збудження у виконавців уявлень, що, в свою чергу, підпорядковувє колективне виконання, сприяє більш конкретній характеристиці художнього образу. Асоціації є джерелом внутрішньої характеристики диригентського жесту в своєму зовнішньому вияві, а саме: міміці, виразу обличчя, фізичній нарузі, поведінці диригента. "В основі виразності диригентського жесту лежить його асоціативний зв'язок з виразністю виконуваної музики з однієї сторони, і з життєвим досвідом з другої"⁵, – стверджує К.О. Ольхов.

Асоціації виникають часто при наявності у музиці елементів звуконаслідування. Курликання журавлів, стукіт вагонних коліс, відлуння грому, спів солов'я, шум вітру відтворені засобами музичної виразності, викликають у диригента слухові відчутті образи певних

¹ Ольхов К.О. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – С. 22.

² Остроменський В.Д. Сприйняття музики як педагогічна проблема. – К.: Музична Україна, 1975. – С. 59.

³ Асаф'єв Б.В. "Чародейка". Опера П.И. Чайковского. Избранные сочинения. – Л.: М.: АН СССР, 1954. – С. 162.

⁴ Остроменський В.Д. Сприйняття музики як педагогічна проблема. – К.: Музична Україна, 1975. – С. 80.

⁵ Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – С. 24.

картин природи, історичних подій, географічних широт, тощо. Такі якості виховані у диригента, допомагають розвитку музично-слухових здібностей, що, в свою чергу, позитивно впливає на техніку диригування. Музичні асоціації, виховані в учителя музики, допомагають йому в музично-виховній роботі серед учнів. На це вказували дослідники проблеми сприйняття музики учнівською молоддю¹. Асоціативні зв'язки в техніці диригування повинні виступати як допоміжні засоби в характеристичний художнього образу, диригентського жесту, але не повинні відриватися від своєї природної першооснови, від об'єктивної дійсності.

Отже, складовою частиною основи техніки диригування є асоціації, що допомагають характеристичні диригентських жестів, міміки, почуттів і виступають у тісному взаємозв'язку з виразним виконанням музичного твору.

Володіння технікою диригування вчителем музики забезпечить творчу роботу з шкільними хорами, швидке розуміння музичного твору, полегшить процес виконавства, згуртування колективу, допоможе в досягненні кращих художніх наслідків. Розглядаючи техніку диригування як сукупність знань, умінь і навичок майстерності диригентського мистецтва, необхідно вирішити його художній бік.

Диригування відноситься до мистецтва управління музикою, до виконавства. На що його властивість звертають увагу ряд відомих педагогів-диригентів. Так, академік М.Ф. Колесса, у посібнику "Основи техніки диригування" стверджує, що "диригування — це таке саме виконавське мистецтво, як спів, гра на скрипці, кларнеті чи на якомусь іншому інструменті"². А професор І.О. Мусін в підручнику "Техніка диригування" вказує на іншу його сторону, відзначивши, що "мистецтво диригента проявляється в керівництві музичним колективом"³. Диригентське мистецтво різнобічне, але його дві сторони, технічна і художня, знаходяться в діалектичній єдності. Технічні труднощі в процесі виконання будь-якого музичного твору можна здолати тільки в тісному контакті з вирішенням художніх завдань.

Художні сторони диригентського мистецтва розкриваються за такими принципами:

- розуміння і правильне трактування художнього образу;
- раціональне використання диригентських умінь і навичок;
- волюва і емоційна дія на виконавців;
- врахування стилізових особливостей виконавства музичного твору;
- володіння всіма елементами хорової звучності;
- врахування вікової психології виконавців;
- бездоганне знання музичного твору.

Всі названі принципи художньої сторони диригентського мистецтва відносяться до особи диригента і поступово набуваються в процесі вивчення спеціальних дисциплін, але найбільше вираження вони набувають на заняттях з диригування і в роботі з колективом. Тут особистість учителя-диригента виявляється з усією повнотою і оцінюється як єдине ціле. На цих заняттях зводяться в єдине ціле названі принципи, що і визначає художню довершеність умінь і навичок диригентської техніки, якими оволодів учитель.

В подальшому висвітленні проблем диригентського мистецтва ми більш детально зупинимося на його технічній і художній сторонах. Проте необхідно зазначити, що технічну і художню сторони диригентського мистецтва ми розглядаємо в діалектичній єдності, хоча відзначимо, що вони внутрішньо суперечливі і ці протиріччя усуваються в результаті праці майбутнього вчителя-диригента над технікою диригування та в процесі вирішення творчих завдань в роботі над художніми образами.

§ 2. Самостійна робота вчителя музики над партитурою

Перш як приступити до диригування музичного твору, його необхідно детально вивчити. Навички роботи над партитурою майбутній учитель музики набуває поступово, спочатку під наглядом і допомогою педагога, а потім — самостійно. Цій важливій діяльності роботи

¹ Остроменський В. Сприйняття музики як педагогічна проблема. — К.: Музична Україна, 1975; Навайкинський І. О. Психологія музикального сприйняття. — М.: Музика, 1972.

² Колесса М. Основи техніки диригування. — К.: Музична Україна, 1975. — С. 3.

³ Мусин І. Техніка дирижування. — Л.: Музика, 1967. — С. 3.

приділяється виключна увага. Вироблення умінь і навичок опрацьовувати партитуру є важливою умовою виховання диригента¹.

Напевно тому всі дослідники диригентського мистецтва окремими розділами розкривають цю важливу ділянку роботи диригента. Так, наприклад, відомий диригент-педагог К.О. Ольхов вказував на необхідність на заняттях з диригування послідовно, акуратно, з перших кроків виховання диригента вчити важливі справі роботи над партитурою: пояснювати, як приступати до гри партитури, співу партій, її аналізу, диригування². Автор посібника "Питання диригування" М. Канерштейн відзначив, що "глибоке проникнення в характер образів твору і їх розвиток, усвідомлення загальної драматургічної лінії твору допомагає виконавицю зрозуміти наміри автора, зрозуміти зміст музики і знайти потрібні засоби для його вираження. Тому робота над партитурою – одна із важливих сторін діяльності диригента. Вона вимагає напруженої праці, великого терпіння, допитливості і вміння"³.

Отже, робота диригента над партитурою і вироблення самостійних умінь і навичок є важливою стороною його діяльності в оволодінні диригентським мистецтвом.

Робота над партитурою поділяється на три періоди:

- самостійне вивчення партитури;
- вивчення музичного твору з хором;
- виконання музичного твору на концерті.

Безумовно, такий поділ є умовним, тому що перший період завжди буде мати продовження в двох інших, і вони взаємозв'язані між собою. Проте, наше завдання розглянути перший період.

Самостійна робота вчителя музики над партитурою складається із трьох етапів:

- попереднє ознайомлення з партитурою;
- вивчення партитури;

¹ Канерштейн М. Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1972. – С. 119-142; Разумный И. Посібник з диригування. – К.: Музична Україна, 1968. – С. 55-78; Ольхов К.О. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. – Л.: Музыка, 1979. – С. 179-193.

² Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – С. 144.

³ Канерштейн М. Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1972. – С. 120.

- планування методів роботи по вивченню партитури з колективом.

Попереднє ознайомлення з партитурою – це не довготривалий процес, і він має декілька методів. Перш як прослухати партитуру з фонограми, в концертному виконанні або на інструменті, необхідно ознайомитись з літературним текстом, визначити темп, будову твору, позначення авторів, вивчити діапазон хорових партій, склад хору, фактуру. Таке коротке ознайомлення називається "застольним"¹. Запозичивши цей термін з театральної практики мається на увазі, що диригент, ще до прослуховування уважно знайомиться з літературним текстом, визначає тему, ідею твору, збуджує асоціації, емоції. Така попередня підготовка допоможе ще більше поглибити уяву про художні образи твору в процесі прослуховування його.

Прослуховування музичного твору необхідно проводити на високому художньому рівні, що гарантує залишити в уяві вчителя певний художній образ. Якщо хоровий твір неможливо проілюструвати в фонограмі чи концертному виконанні, то вчитель сам програв твір на фортепіано. Після прослуховування музичного твору, вчитель-диригент уявляє художній образ, що посилює його емоційний настрій, пробуджує естетичні почуття, підвищує інтерес до музичного твору, викликає бажання опрацювати його. Єдність емоційного і раціонального у показі твору повинна виступити в повній мірі, коли почуттєве сприйняття художнього образу і продуманий вибір засобів музичної виразності глибоко проникають у свідомість і зіграються почуттями. Тільки тоді інтерес диригента до вивчення партитури проявляється в усій повноті.

По мірі того, як майбутній учитель засвоює професійні навички, вчиться судити про художній образ, розширює музичний світогляд, визначається план поступової роботи його по попередньому ознайомленню з партитурою. Слід пам'ятати, що формування умінь і навичок попереднього ознайомлення з музичним твором виховує у майбутнього вчителя естетичні смаки, професійний інтерес, критерії естетичної оцінки, вміння визначити ідейно-естетичну цінність

¹ Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – С. 144.

музичного твору. Всі ці якості вкрай необхідні вчителю-диригенту і виховання їх лежить тільки через самостійну роботу з партитурою.

Від попереднього ознайомлення з музичним твором учитель переходить до слідуючого етапу – вивчення хорової партитури.

Зігравши партитуру на фортепіано, ознайомившись з загальним звучанням твору, вчитель-диригент досконало вивчає літературний текст (напам'ять), аналізуючи його тему та ідею. Вивчення мелодії поглиблює розуміння художнього образу, а вивчення хорових партій створює загальну картину хорової палітри.

В процесі вивчення хорових партій диригентом необхідно звернути особливу увагу на вокальну сторону їх звучання, проспівуючи їх, по можливості, в тій манері і регістрах, в якому звучить хорова партія. Всі партії учитель вивчає з текстом напам'ять, як і початок та кінцівки, називаючи нотні. Диригент постійно уявляє собі звучання хорової партії і проспівує її, зберігаючи фразування, дикцію, розставляє дихання, добивається точності в ритмічних тривалостях, чистоті інтонсування. Всі ці елементи хорової звучності уявно повинні перекладатись на хоровий колектив і моделювати проведення репетицій. Без сумніву, методи репетиційної роботи майбутній учитель спостерігає на хоровому класі та практикує роботи з хором і це йому допомагає уявно моделювати її, пропускати всі елементи хорової звучності через свої почуття. Проспівуючи хорові партії, диригент усвідомлює всі труднощі виконання, знаходячи методи для їх подолання, що в майбутньому буде відзначено в плані роботи з хором над партитурою, і весь арсенал методів буде застосовано в процесі практику роботи з хором. Враховуючи всі труднощі, що зустрічаються в партитурі в процесі співу хорових партій, диригент визначає рівень складності твору, а також кваліфікацію хорового колективу для його виконання.

Важливим елементом в процесі вивчення хорової партитури є гра її на фортепіано, а акомпанементу – на спеціалізованому (ф-но, баяні). Гру партитури на фортепіано необхідно наблизити до хорового звучання, внутрішньо прослуховуючи кожен хорову партію окрема і весь хоровий твір в цілому. З цією метою необхідно виробити найзручнішу аплікатуру, яка б не порушувала елементи хорової звучності, зберігаючи виразне фразування, динамічні відтінки, ритмічну

структуру і т.ін. Відчувши в процесі гри всі елементи хорової звучності, вивчивши всі хорові партії напам'ять, диригент ще глибше проникає в стильові особливості твору, що, в свою чергу, впливає на трактування художнього образу. Проте, щоб глибше зрозуміти всі стильові особливості музичного твору, усвідомити художній образ, учитель переходить до наступного елемента вивчення партитури – її аналізу.

Методику аналізу хорової партитури розглянуто в ряді досліджень, що дає змогу вчителю зіставити різні точки зору на цей етап роботи диригента¹.

Аналіз хорової партитури необхідно розпочинати з конкретних суспільно-історичних умов, в яких жили автори твору, формувались їх естетичні погляди. Допомагає в цьому знайомство з творчістю авторів, що дає можливість диригентові знайти невідомі риси музичного образу. Знайомство з біографічними даними, творчим доробком, епохою, в якій творили автори, допоможе висвітлити історію написання музичного твору, причини, що спонукали авторів звернутися саме до таких художніх образів. Вивчення всіх цих компонентів допоможе вчителю визначити тему та ідею твору².

Визначення теми та ідеї твору допоможе диригенту усвідомити художній образ, його місце в житті людини, суспільства, розкрити секрет художньої дії на слухача.

Вивчення літературного тексту повинно бути розширене у напрямку дослідження його першоджерела, літературної форми і того який вплив вона мала на вибір музичної структури.

Важливим елементом аналізу хорового твору є вивчення засобів музичної виразності, за допомогою яких розкривається художній образ, а саме: мелодію, ритм, метр, темп, агогіку, лад, тональність,

¹ Серганок Ю.М., Серганок Л.І., Іжак В.І. Методика аналізу хорових творів – Івано-Франківськ: Прикарпатський університет, 1992; Безбородова Л.А. Дирижирование. – М.: Просвещение, 1985. – С. 88-151; Коловекний О. Анализ хоровой партитуры / Хоровое искусство. – Л.: Музыка, 1967. – С. 29-42; Канерштейн М. Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1972. – С. 122-142; Живов В.И. Исполнительский анализ хорового произведения / Работа с хором. – М.: Профиздат, 1972. – С. 115-138; Разумный Г. Пособник к дирижированию. – К.: Музична Україна, 1968. – С. 55-78.

² Див.: Серганок Ю.М., Серганок Л.І., Іжак В.І. Методика аналізу хорових творів – Івано-Франківськ: Прикарпатський університет, 1992. – С. 10-16.

гармонію, фактуру, музичну форму, динаміку, звукодобування, штрихи, акомпанемент і т.ін.¹

Всі ці та інші засоби музичної виразності допоможуть більш глибоко зрозуміти художні образи твору, відчуті його зміст, визначити його кульмінаційні моменти. Аналіз засобів музичної виразності вчитель-диригент здійснює в залежності від рівня музично-теоретичної підготовленості, від актуалізації знань, умінь і навичок, набутих в процесі вивчення музичних дисциплін.

Важливою вимогою до аналізу є визначення частини музичного твору та його осмислення в єдине ціле на основі ідей, тем та художніх образів. З цією метою майбутній диригент вчиться розрізняти фразу, речення, період, частини музичного твору. Проте вчитель повинен пам'ятати, що художні образи музичного твору визначаються в комплексному співставленні всіх засобів музичної виразності, де треба звернути велику увагу на вокально-хоровий аналіз².

Безумовно, визначити засоби музичної виразності вокально-хорового елементу означає визначення напрямку уваги вчителя на вирішення проблеми хорового звучання. В першу чергу це – вокальний звук. Для виконавського колективу вокальний звук є першоосновною роботою вчителя. З хорошаства нам відомо, що чотири фізичні властивості вокального звуку – висота, тривалість, сила і тембр – є важливим чинником для досягнення елементів хорової звучності таких як ансамбль і стрій. Тому знання про особливості звукодобування, в кожному конкретному випадку, є вкрай необхідні для вчителя-диригента. Коли висотне положення звуку він може визначити на слух і має конкретний критерій оцінки (чисте інтонування, фальшиве інтонування), то такі властивості вокального звуку, як тривалість, сила звучання, тембр – є наслідком копійної попередньої роботи і цей наслідок залежить від знання особливостей цих якостей і його творчого вирішення. В цьому важливу роль відіграє техніка диригування. При допомозі техніки диригування ми керуємо тривалістю звуку, силою звучання (динамічні відтінки), а емоційна наповненість дири-

гентського жесту, його характер, можуть допомогти знайти вірні темброві фарби. Основні пізнання з методики роботи над вокальним звуком та оволодіння власним голосом майбутній учитель отримує з постановки голосу та сольного співу, проте актуалізація цих знань, умінь і навичок відбувається на заняттях з хорового диригування. Проте, ми ще раз підкреслюємо, що важливим фактором у самостійній роботі над партитурою є діагноз її з точки зору якості звуку. З цією метою майбутній учитель вивчає характеристики людських голосів, їх регістри, тембри і фізичні можливості.

Важливими засобами музичної виразності є: стрій, ансамбль, лікція. Всі названі засоби музичної виразності вивчаються більш детально з хорошаства. Майбутній учитель музики знання, уміння і навички діагностики цих засобів актуалізує в процесі самостійного опрацювання партитури.

Аналізуючи партитуру, вчитель визначає, для якого виду і типу хору написаний твір, якої кваліфікації потрібний колектив для його виконання.

Самостійне опрацювання хорової партитури передбачає визначення плану диригентського управління виконавством¹.

Попереднє вивчення партитури вчителем допомагає знайти такі диригентські жести, які найбільш оптимально відтворюють художній образ, цілісність музичного твору. Майбутній диригент планує диригентські жести по таких критеріях:

- відтворена ритмічна структура музичного твору у диригентських жестах (визначення тривалості, особливі види ритмічного поділу, паузи, метр і т.ін.);
- динаміка музичного твору, характер мелодії та їх відтворення в жестах (прийоми, навички показу динамічних відтінків, амплітуда жестів, форте, meno форте, піано і т.д.);
- темп та його взаємозв'язок з характером та прийомами диригування;
- прийоми звуковедення, штрихи та відтворення їх в диригентських жестах (легато, non легато, стакато, маркато і т.ін.);

¹ Див. Серганюк Ю.М., Серганюк З.П., Іжак В.Г. Методика аналізу хорових творів. Івано-Франківськ: Прикарпатський університет, 1992. – С. 16-51.

² Див. Серганюк Ю.М., Серганюк З.П., Іжак В.Г. Методика аналізу хорових творів. Івано-Франківськ: Прикарпатський університет, 1992. – С. 51-64.

¹ Див. Серганюк Ю.М., Серганюк З.П., Іжак В.Г. Методика аналізу хорових творів. Івано-Франківськ: Прикарпатський університет, 1992. – С. 65-87.

- прийоми вступу, аутфакти (характер аутфактів, залежність від темпу, динаміки і т.д.) та їх виконання в жесті;
- прийоми зняття звучання хору, хорових партій та їх виконання диригентським жестом;
- визначення всіх характеристик диригентського жесту на весь музичний твір (графічна уява диригентського жесту, технічні прийоми виконання, уява звучання хору, розподілення партій).

Самостійне опрацювання партитури вчитель музики завершує диригуванням музичного твору у класі під фортепіано, і хоча реального звучання хору немає, воно уявно повинно бути присутнє протягом всього періоду роботи над партитурою. Уявний хор, уявне звучання, звернення до уявних співаків-учнів, музикантів, наповненість диригентського жесту музикою, ритмічною структурою твору, барвами тембрових фарб звучання хору, емоційна передача внутрішнього стану диригента на диригентський апарат, виразність його є важливими творчими завданнями, які вирішує вчитель-диригент в процесі самостійної роботи над партитурою.

Отже, самостійна робота вчителя музики над партитурою є важливим етапом в оволодінні технікою диригування та методами роботи з шкільним хором, класом, з дорослими хорами. Без терпіння, цілеспрямованості самостійної роботи над партитурою неможливо оволодіти всіма засобами управління виконавським колективом у процесі репетиції та концерту.

§ 3. Роль учителя-диригента в процесі розучування музичного твору

Усвідомлення ролі вчителя музики в процесі розучування музичного твору з хором відбувається під час самостійної роботи над партитурою. Майбутній учитель музики з перших кроків роботи над партитурою повинен поставити перед собою мету – підготувати даний твір для вивчення з хором або класом. В протилежному разі інші наміри (продиригувати, ознайомитися, скласти залік, екзамен) створюють у майбутнього диригента хором психологічний бар'єр – "ще не час

ставати перед хором; я ще не готовий". Тому, провівши велику підготовчу роботу по вивченню твору, він приступає до наступного етапу – розучування твору з хором.

Безумовно, в процесі індивідуального навчання в класі з хорового диригування для студента неможливо забезпечити роботу з хором. Але уявну, схематичну і методичну сторону він зобов'язаний моделювати, використовуючи різні методи і прийоми роботи (сольфеджування, прослуховування хорової партії на інструменті, спів з текстом і т.д.), зважаючи на всі заплановані труднощі виконання, що виявлені диригентом в процесі діагностики звучання твору.

Щоб майбутній учитель музики був готовий до роботи з шкільним хором, йому необхідно розробити план розучування музичного твору.

Робота над музичним твором по розучуванню його з хором поділяється на три періоди:

- ілюстрація та представлення музичного твору хоровому колективу;
- розучування твору (репетиція, елемент уроку);
- виконання твору (концерт, підсумок зробленого на уроці).

Перший період опрацювання твору з хором чи учнями класу характеризується готовністю майбутнього диригента провести вступну бесіду про даний твір з урахуванням вікової психології, музичної та співочої підготовки їх з використанням уявлення, а також вклучає показ (прослуховування) музичного твору. Ця робота має збудити в учнів уяву про художній образ, його мелодійну характеристику, асоціації. Напевно тому Б.М. Теплов стверджував, що "відтворення голосом можливе тоді, коли виникає уявлення про мелодію"¹.

Уявлення повинно бути найбільш образне, тоді учні більш повно, яскраво пізнають художній образ, зацікавляються ним. З пісю метою вчитель звертає увагу на найбільш яскраві засоби музичної виразності, підкреслюючи їх поетичним текстом. Цьому періоду велику увагу надавав Костянтин Костянтинович Пігров, стверджуючи, що "підключання про те, щоб перше знайомство з твором справило

¹ Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий. – М.: АПН РСФСР, 1961.

на співаків художнє враження, є наріжним каменем музичного виховання. Всі педагогічні заходи повинні бути спрямовані на те, щоб хористи відчували музику, сприйняли її почуттям. Крім того треба в даному разі мати на увазі і найближчі, чисто практичні, цілі – адже те, що подобається співакам, вони з більшою охотою і швидше вивчають"¹. Сюди відноситься розповідь про авторів, яка повинна бути тісно пов'язана з художніми образами музичного твору, з епохою, стилевими особливостями твору. Така розповідь подається вчителем-диригентом у межах можливого, враховуючи репетиційний час та вікові характеристики учнів.

Отже, ілюстрація та представлення музичного твору хоровому колективу, класу є важливим моментом музичного виховання хористів і служить для організації їх на вивчення та розкриття музичного образу.

Наступним періодом в роботі вчителя над партитурою є розуміння твору, що реалізується різними формами і методами опрацювання його з хористами чи з класом. Вибір форм і методів роботи диригента над партитурою будуть залежати від різних факторів: вікових характеристик; кваліфікації співаків; якісного підбору партій; виконавського досвіду.

Всі якості хорового колективу, класу, загальна і часткова методика роботи з хором над творами детально вивчається в курсі "Хоровизмство", і тісний взаємозв'язок диригування з хорознавством не викликає сумніву. Проте, важливість диригування переважає тому, що всі знання, уміння і навички повинні актуалізуватися на індивідуальних заняттях та переноситися на хоровий клас, практику роботи з хором, практику в школі.

Робота вчителя музики з хором характеризується його знаннями про музичний твір, відпрацюванням музичного та літературного текстів, розкриттям всіх засобів музичної виразності. "Серцевиною її є проблема єдності художнього і технічного"².

Розкриття художнього образу та пояснення його значущості в суспільному житті людини є важливим фактором музичного вихо-

вання учнів. "Роль виконавця надзвичайно важка і відповідальна: він повинен на підставі нотного запису розшифрувати задуми композитора і надати його творчій життєвої і емоційної виразності"¹. Тому розуміння музичного твору повинно супроводжуватися поясненням всіх особливостей музики, характеристикою її, роз'ясненням поетичного тексту і в цьому аспекті роль учителя найбільш значуща. Пізнання навколишньої дійсності, пропущення музичних образів через почуття, схвалення чи засудження тих чи інших явищ – всі ці фактори людського життя є полем діяльності вчителя-диригента.

Твір вивчено хоровим колективом чи класом, відпрацьовані всі елементи хорової звучності, хористи розуміють художній образ і те, якими засобами музичної виразності його розкрито, і тут настає найвідповідальніший період діяльності диригента і хорового колективу – виконання музичного твору. Воно може бути в концертній формі або як елемент підсумку зробленого на уроці.

Концертному виконанню передують генеральна репетиція. Генеральну репетицію вчитель музики проводить з хоровим колективом. Він проспіває з хором ті твори, що будуть виконуватися на концерті, моделює концертне виконання. До генеральної репетиції перед учителем музики ставляться такі вимоги:

- пояснити хоровому колективу, перед ким він буде виступати і якій даті, події буде присвячений концерт;
- поставити завдання щодо організації колективу перед концертом (форма одягу, місце збору колективу, час розенівки, час початку концерту, репертуар, порядок виконання музичних творів, умови, в яких буде виступати колектив, резонанс залу, підставки, чергування хористів тощо);
- виконання музичних творів у такому порядку і послідовності, як це буде на концерті.

Кожен концерт – це свято мистецтва і диригента. Цю святковість необхідно передати слухачам. Зустріч з мистецтвом – це завжди радість і роль учителя-диригента в цій зустрічі виключна. Від того, як він підготує колектив до цієї зустрічі, буде залежати успіх самого

¹ Пігров К.К. Керування хором. – К.: Держвидав, 1962. – С. 134.

² Апраксина О.А. Методика музикального виховання в школі. – М.: Просвещение, 1983. – С. 180.

¹ Пігров К.К. Керування хором. – К.: Держвидав, 1962. – С. 126.

виступу. Диригент повинен засвоїти ряд положень, які необхідні для успішного проведення концерту:

- остання перевірка готовності колективу до виступу;
- спокійне спілкування з хористами, збереження концертного настрою, доброзичливості;
- зовнішня і внутрішня зібраність, акуратність, впевненість;
- створення атмосфери творчого захоплення з розумним контролем над емоціями.

Зібраність і зосередженість диригента організовує його на спільну художню творчість, на якісне виконання музичного твору. Концертне диригування відрізняється від репетиційного, воно більш лаконічне, виразне, внутрішньо насичене почуттями, зібране.

Отже, в концертному виконанні музичного твору відповідальність учителя підвищується в зв'язку з підвищенням кінцевого результату багатогранної роботи хорового колективу в пропаганді музичного мистецтва, в естетичному вихованні. Під час концертного виконання диригент виступає як виконавець і його диригентська діяльність дістає якісну оцінку слухача і власного колективу.

На сучасному етапі естетичного виховання учнівської молоді диригентська діяльність учителя музики передбачає використання таких високохудожніх творів, які б задовольнили зрілі естетичні смаки, естетичний досвід, збудили б естетичні почуття. Роль учителя в цьому процесі значна, тому він повинен визначити духовний рівень репертуару, його художню довершеність, його естетичну цінність для учнівської молоді. Цю високу місію перед підростаючим поколінням майбутній учитель-диригент зуміє виконати тільки в тому разі, якщо з першого заняття з хорового диригування в класі до першого свого виступу з колективом на концерті і протягом всього життя буде збагачувати свої знання, уміння і павички, вдосконалювати їх.

ТЕХНІЧНІ ЗАСОБИ ДИРИГУВАННЯ

§ 1. *Поняття про диригентський апарат*

Процес диригування здійснюється при допомозі диригентського апарату, в який входять руки, обличчя, корпус, голова, торс. Кожен учитель музики може досягнути диригентської вершини тільки тоді, коли досконалість технічної майстерності володіння диригентським апаратом переросте в художню майстерність. І щоб таке досягнення було реальним, необхідно знати диригентський апарат і його можливості.

Що ми розуміємо під диригентським апаратом? Таке питання не другорядне, адже вивчення апарату, його властивостей, можливостей є першоосновою в оволодінні диригентською технікою, пошуках методів її вдосконалення. Напевно тому вивченню диригентського апарату, його особливостей і можливостей присвятили свої дослідження ряд педагогів-диригентів. Так, наприклад, І.А. Мусін у своїй праці "Техніка диригування", розглядаючи питання постановки диригентського апарату, зазначав, що "апарат, з допомогою якого диригент керує оркестром, є його руки, їх багатогранні рухи, зведені в злагоджену систему диригування"¹. Вивчити диригентські руки, їх рухи, систему їх організації – це значить вивчити можливість пластичного втілення характеру музики, її ідею і настрої, техніку управління звучання і тайни розкриття музичної форми. "Для здійснення цієї мети немає інших засобів, крім фізичного апарату, що керує думкою, волею, почуттями і слухом диригента"², – стверджує С.О. Казачков.

¹ Мусін І.О. Техніка дирижування – Л.: Музика, 1967 – С. 22

² Казачков С. Дирижерський апарат и его постановка – М.: Музика, 1967

Праця людини породила диригентську руку. Її можливості характеризуються технічною довершеністю жесту, який в поєднанні з засобами музичної виразності, досягає вершини диригентського мистецтва у творенні художніх образів. Тому праця майбутнього вчителя музики над диригентською технікою рук повинна спиратися на знання, вироблені людською практикою про складові частини диригентського апарату, їх функції та закономірності їх організації.

Отже, руки диригента, як складова частина диригентського апарату, організовують пластику жестів, при допомозі яких передаються художні наміри диригента та розкривається зміст музичного образу.

Обличчя – складова частина диригентського апарату. Виразність обличчя, міміка, погляд диригента у єдності з жестом рук – це той важливий арсенал диригентської виразності, при допомозі якого передаються виконавські наміри. На цю сторону технічних засобів диригування необхідно звернути увагу вчителю-диригенту. Виразом обличчя, поглядом, вчитель передає своє відношення, свої почуття, свої переживання, що допомагає виконавцям і слухачам більш повно усвідомити музичні образи. Передача почуттів у розкритті музичного образу є важливим моментом для пізнання навколишньої дійсності через музичне мистецтво. Мова погляду, міміки загальновідома і зрозуміла кожній людині, тому що в диригентську практику вони прийшли з повсякденного спілкування між людьми, тому вони викликають безпосередню емоціональну реакцію хористів, оркестрантів. К.О. Ольхов, говорячи про мову жесту і міміки, відзначав, що "її властивості визначаються головним чином тим, що вона здатна викликати у спостерігаючого багаті асоціації"¹.

Отже, така властивість обличчя дає можливість поставити його, як складову частину диригентського апарату на один рівень з функцією рук. При цьому необхідно зауважити, що так само, як робота над жестом рук, так і робота над виразністю обличчя є важливим компонентом у вихованні диригента з оволодіння технікою диригування.

Положення голови, торса, ніг впливає на весь диригентський апарат і його засоби виразності. Ноги є опорою для жесту рук, і виразності обличчя, опорою всього корпусу диригента. Робота над постановкою диригентського корпусу означає засвоєння ще однієї частини диригентського апарату.

Безумовно, всі частини диригентського апарату взаємозв'язані між собою і опрацювання прийомів виразності його необхідно проводити комплексно. Проте кожна складова частина його має свої основні функції і усвідомлення їх сприяє засвоєнню технічних засобів диригування.

Диригентські рухи здійснюються всім корпусом (голова, торс, руки) диригента. Торс служить для опори голови і рук, а тому він повинен бути стійким і тільки при необхідності здійснювати економні рухи, які б служили доповненням для виразності обличчя, жесту рук. Ноги забезпечать стійку поставу всього корпусу.

Положення голови відповідає погляду і міміці обличчя. Всі ці складові частини диригентського апарату злагоджено співдіють між собою і виконують єдине завдання – при допомозі диригентської техніки через хорову звучність розкрити музичні образи.

Отже, диригентський апарат є ґрунтовною у вихованні вчителя-диригента і служить для оволодіння техніки диригування, що забезпечить процес управління виконавством в роботі з хоровим колективом.

§ 2 Складові частини диригентського апарату та їх функції

Працюючи над розвитком диригентського апарату, необхідно вивчити особливості його будови і функцій його частин. Руки – найбільш складна частина диригентського апарату в розумінні їх пластичної виразності та основного навантаження у засобах управління хоровими, оркестровими колективами виконавців. Як найрухливіша частина апарату, руки найбільш відповідають тим різностороннім і

¹ Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – М.: Музыка, 1964.

складним діям, які забезпечують музичне виконавство художніх колективів.

Початкуючий учитель-диригент повинен бути обізнаним з будовою руки та її основними функціями в процесі диригування. Рука диригента складатися з таких функціональних частин: плеча, передпліччя, кисті. Такий функціональний поділ пояснюється тим, що ці складові диригентської руки найбільш виражають основні дії в процесі диригування та його технічних можливостей.

Плече – основа руки, її опора. Добре володіти плечем – значить домогтися широти діапазону різних рухів, м'якості, пружності, різнохарактерності жесту. С.О. Казачков у посібнику "Диригентський апарат і його постановка" відзначив, що плече підтримує рухи руки так, "як дихання співака підтримує звук, і тим самим допомагає підтримувати і регулювати дихання виконавців"¹. Тільки через плече спричинюється до збільшення або зменшення амплітуди жесту, чим забезпечується емоціональна виразність його в залежності від художніх намірів диригента. Насиченість жесту звуку, емоціональна забарвленість, раціональність амплітуди залежить від рівня умінь володіти плечем. Плечовий суглоб кулеподібної форми з сильними і розвинутими м'язами, які кріплять його з плечовою кісткою, обумовлюють точність і різноманітність рухів. На цю функцію плеча звернув увагу І.О. Мусин у підручнику "Техніка диригування", вказавши, що плече "служить своєрідною пружиною для передпліччя і надає рухам руки пружності і еластичності"².

Отже, плече диригента – це важлива складова частина диригентської руки, служить для її основи, опори, а також робить руку рухливою, що є немаловажною обставиною в досягненні диригентської техніки (м'якість, пружність, насиченість, еластичність, емоційність і т.д.).

Передпліччя – важлива частина диригентської руки. Воно з'єднується з плечем через ліктьовий суглоб і є його продовженням. Його рухливість допомагає диригентові в процесі тактування. "Передпліччю властивий широкий діапазон рухів, що дозволяє відтворити

динамічні, фразові і темброві якості виконання"¹. Така властивість передпліччя дає можливість руці виконувати художні функції.

Передпліччя є зв'язуючою ланкою всієї руки від плеча до кисті. Цим воно забезпечує рухливість, легкість, пружність, пластичність всієї руки. Суглоби, що з'єднують передпліччя з плечем і кистю, є тим "барометром", що визначає характер жесту. Від напруженості суглобних м'язів буде залежати, яким характером наповниться диригентський жест (плавність, легкість, різкість, важкість, трайність і т.д.).

Таким чином, передпліччя, як важлива частина диригентської руки, здатне забезпечити художній вияв диригентського жесту.

Кисть – найбільш рухлива і виразна частина диригентської руки. Вона складається із зап'ястя, п'ясті та пальців. Від положення, яке займають її частини, буде залежати форма кисті. Рухливість і її форма визначає характер жесту всієї руки. Тому вивчити форму кисті означає вивчити прийоми вираження почуттів. Навею тому С.О. Казачков відзначив, що для "вираження різнобічних деталей музики кисть диригента приймає різну форму, використовуючи особливості своєї будови"². Спостерігаються різні форми кисті: кругла, кострубата, плоска, зібрана в кулак і т.д. (рис. 1).



Рис. 1

Відповідно до своєї форми, кисть може виражати різні почуття: погрози, страху, схвилюваності, любові, протесту, заперечення, ненависті і т.д. Вона здійснює дії, які необхідні диригенту-виконавцю, а саме: вдаряє, гладить, відштовхує, натискає, розтягує, витягує тощо. Всі ці дії асоціюються з музикою, що допомагає диригенту набувати тембрової фарби і штрихових особливостей звуковедення. "Кисть – передавач всіх імпульсів, тонких рухливих

¹ Казачков С. Дирижерський апарат и его постановка. – М.: Музика, 1967

² Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967 – с. 27

¹ Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967 – с. 26

² Казачков С. Дирижерський апарат и его постановка. – М.: Музика, 1967

відчуттів, на основі яких і можлива трансформація музичних уявлень диригента у виразний жест"¹.

Важлива роль у технічних і художніх можливостях кисті відводиться пальцям. Диригент через пальці ніби відчуває звук, збирає, регулює його, через напругу пальців виконавець "читає" емоційний стан диригента, ритмічну канву музичного твору. Тільки через положення пальців, їх конфігурацію кисть набуває виразність, що так необхідна в процесі передачі внутрішнього стану диригента, його розуміння музичного образу, його почуттів.

Рухливість кисті робить можливим диригентові застосовувати її разом з усією рукою, а також автономно. Кисть при окремих художніх потребах має самостійну функцію. Особливо ця автономність спостерігається в процесі диригування на піаніссімо, або в швидких темпах.

Проте слід зауважити, що автономність кисті досить обмежена, роль її зростає, коли вона включена в жести всієї руки. Кисть надає всій руці виразності і, завдяки цій виразності, технічній і художній її можливості зростають. "Якраз рухи кисті надають основне динамічне, емоційне забарвлення диригентському жесту"².

Таким чином, кисть є направляючою і найбільш промовистою частиною диригентської руки, при допомозі якої вирішуються художні і технічні завдання.

Положення голови визначає функцію всього диригентського апарату. Голова диригента повинна знаходитися в такій позиції, щоб обличчя бачили всі виконавці, а сам диригент міг зором контролювати дії хористів чи оркестрантів. Значимість положення голови підсилюється виразністю міміки диригента. Рухи голови повинні відповідати змісту музики, що має виключно велике значення для досягнення диригентської виразності. "Міміка диригента не повинна відтворювати нічого, що не відповідало б змісту виконуваного"³. З цією метою положення голови ще більше повинно підсилювати виразність обличчя. Наприклад, голова, нахилена вперед, засвідчує горе, біль, задуму, скорботу і викликає такі ж переживання у вико-

навців, і навпаки – підняте підборіддя, усмішка – передає радість, веселість. Підкресленість цих положень відповідним жестом сплітається в комплекс диригентської виразності.

Таким чином, положення голови, як частина диригентського апарату, визначається логічним поданням мімічної виразності обличчя, жесту, емоційного стану диригента, захопленості музикою, глибокого проникнення в зміст твору, розуміння музичного образу.

Ноги повинні забезпечити стійке положення корпусу в процесі диригування. Диригент твердо стоїть на повних ступнях, злегка поспушувши "опорну" ногу вперед. Ноги повинні забезпечити пружність корпусу і при цьому не згинатися в колінах. Із зміною положення корпусу в процесі диригування ноги також змінюють свою позицію, постійно переносючи точку опори з однієї ноги на іншу, або рівномірно розподіляючи вагу корпусу між ними. Проте, щоб уникнути метушливості, ноги диригента, по можливості, зберігають статичну позицію.

Таким чином, позиція ніг забезпечує диригенту найбільш зручне положення всього корпусу і сприяє більш виразним прийомам диригування.

Корпус – складова частина диригентського апарату. Голова, торс, ноги, об'єднані між собою, як складова частина диригентського апарату, визначають поняття – корпус диригента. На функції голови, ніг ми зупинялися раніше і їх об'єм дії чітко визначений. Проте, нам слід зазначити, що від злагоджених дій між ними буде залежати постава всього корпусу. Тому С.О. Казачков стверджує, що від "характеру посадки голови залежить загальна виразність корпусу"⁴.

Також, від топтання на місці, корпус буде виглядати метушливим. В цьому аспекті важливу роль покладатися на торс. Він служить опорою для голови, рук і допомагає їм при вадах диригентського руху.

Одночасно торс забезпечує стійкість, при цьому його рухи повинні бути економні, допоміжні. Дуже важлива фіксація положення торса для подачі співочого дихання, при якому грудна клітка розпира-

¹ Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – С. 25.

² Канерштейн М. Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1972. – С. 14.

³ Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – С. 23.

⁴ Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967.

влена, без сутулості, корпус прямий, природний. З цього приводу М. Канерштейн стверджує, що "і плечі, і весь корпус повинні бути в такому положенні, щоб дихання не було загненим, щоб воно було вільним"¹.

Таким чином, корпус, як складова частина диригентського апарату, служить для стійкого закріплення рук, ніг, голови і забезпечує художню виразність диригентського жесту.

§ 3. Значення правильної диригентської постановки для розвитку техніки диригування

Правильна постановка диригентського апарату – важливий, найвідповідальніший етап підготовки вчителя музики до диригентської діяльності. Диригентська постановка є необхідною умовою для оволодіння технікою диригування, як важливого засобу управління хоровими колективами і естетичного засвоєння диригентським мистецтвом. Цей бік виховання диригента не залишився поза увагою дослідників диригентського мистецтва. "В диригентському мистецтві також можна говорити про постановку. Під цим будемо розуміти типові рухи рук, що є основою всіх прийомів диригентської техніки. Постановка заключається у виробленні таких форм рухів, які найбільш раціональні, природні і базуються на внутрішній (м'язовій) свободі"². "Правильна постановка, практично обґрунтована і доцільна, полегшує роботу диригента за пультом, забезпечує трактовку музичних образів"³.

Отже, диригентська постановка розглядається як необхідний компонент у вихованні вчителя-диригента.

В теорії і практиці хорового і оркестрового диригування термін "постановка" вживається умовно, тому що під цим терміном розумі-

ється не статичне положення диригента, а його виконавська діяльність, його робота в русі. Під "постановкою" розуміється те чи інше положення диригентського апарату, його частини для найбільш доцільного використання його в техніці диригування в процесі розкриття художніх образів. "Те чи інше положення є тільки частковий випадок руху, що визначається даним музично-виконавським моментом (індивідуальними особливостями даного твору, колективу, диригента і т.п.)"⁴.

Таким чином, диригентська постановка є процес постійний і залежить від індивідуальних особливостей диригента, його розуміння художнього образу, від колективу виконавців і проявляється в оволодінні диригентських умінь і прийомів диригентської техніки.

Ми розглядаємо початкову фазу диригентського апарату і хочемо загострити увагу майбутнього вчителя музики на важливих аспектах її засвоєння. Значення постановки диригентського апарату на початковій фазі зростає в міру того, як оволодіння технікою диригування стає одним із компонентів у розкритті художніх образів учителем музики. "Постановка – це уміння грамотно розпоряджатися своїм апаратом у відповідності з його природою і відповідними естетичними нормами. Техніка диригування (як широка, багатогранна, гнучка система виражальних засобів втілення) відноситься до постановки так, як художня мова літератури – до граматики, тільки з тією різницею, що граматичні норми науково розроблені і точно сформульовані, а норми постановки існують тільки у вигляді збірки емпіричних правил і рекомендацій"⁵. І з станом таких речей важко не погодитися: тому нам необхідно розглянути ці правила і рекомендації такими, якими їх виробила музична педагогіка.

Які труднощі таїть у собі постановка диригентського апарату для розвитку техніки диригування на початкуочій фазі навчання?

В процесі постановки корпусу диригента недоліком може стати сутулість, що робить фігуру диригента нудною та млявою. Такий зовнішній вигляд розслаблює діє на виконавців. Випаді груди,

¹ Канерштейн М. Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1972. – С. 13.

² Мисин Н. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – С. 22.

³ Андресва Л. Методика преподавания хорового дирижирования. – М.: Музыка, 1969. – С. 17.

⁴ Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967. – С. 37.

⁵ Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967. – С. 4.

втягнута в плечі голова навіває на колектив школярів страх, стискає дихання, негативно діє на звукодобування і звуковелення.

Затиснуті, прив'язані, перухливі, закріплені руки тягнуть за собою корпус. Це викликає вигини корпусу у поясі, що заважає хору, оркестру і неестетичний вигляд учителя.

Неправильна постановка ніг приводить до нестійкого положення всієї фігури диригента, втрати рівноваги. Такий учитель в процесі диригування постійно ризикує впасти, а якщо він різко міняє пози, то це приводить до ривкоподібних рухів, що заважає виконавцям. Неправильна постановка ніг веде до частих згинів їх у колінах, що викликає "присідання" всього корпусу. Такі рухи неестетично сприймаються як виконавцями, так і слухачами. Неправильна постава ніг може привести до несвідомого відстукування такту ногою, що категорично забороняється.

При порушенні постановки голови диригента виникають утруднення у розкритті виразності обличчя диригента. Таке нестійке положення голови викликає зайву рухливість голови, що заважає у сприйнятті виразу обличчя вчителя. Міміка, погляд, кожен рух голови повинні бути виправленими і продиктованими технікою та художніми особливостями виконавської виразності.

Найбільша трудність у постановці диригентського апарату криється у роботі над виразністю жесту рук. Ведуча частина диригентського апарату – руки є засобом спілкування з виконавцями. В диригентській практиці у постановці рук спостерігається ряд типових недоліків:

- напружена, затиснута кисть;
- в'яла кисть, що "проваливається";
- відсутність відчуття звуку у кисті;
- занадто витягнені вперед руки;
- надмірно високе положення ліктів від корпусу;
- притиснуті до корпусу лікті;
- плеската, незаокруглена кисть;
- розставлені, незгруповані пальці.

Ці та інші типові помилки в процесі постановки диригентського апарату заважають розвитку техніки диригування і засобам художньої виразності. Для усунення цих недоліків розроблено ряд вирав-

виконання яких допомагає правильній постановці та усуненню допущених помилок.

Значення правильної постановки диригентського апарату для розвитку техніки диригування перебуває з естетичними, художніми проблемами, тому що техніка диригування є серцевиною управління музичним виконавством у хоровому мистецтві. При цьому слід пам'ятати, що "техніка диригування, як одна із зовнішніх форм прояву виконавського процесу, не може існувати і тим більше, вивчатися сама по собі, вона є тільки засобом розкриття конкретного музичного змісту, засобом дії на виконавців"¹. Правильна постановка диригентського апарату закладає основу оволодіння технікою диригування і є першою умовою виховання і підготовки вчителя музики до диригентської діяльності в школі.

¹ Іванов-Радкевич А.П. О воспитании дирижера. — М.: Музыка, 1973. — С. 12.

ОСНОВНА ПОЗИЦІЯ ДИРИГУВАННЯ

§ 1. Положення корпусу, голови, плечей диригента

Підготовка вчителя музики до диригентської діяльності розпочинається з правильної постановки диригентського апарату у вихідну поставу. Перші кроки з диригування призначаються постановці вихідної постави корпусу диригента, що і називається основною позицією диригування.

Корпус диригента повинен бути прямим, плечі розвернуті, груди підняті без зайвого напруження, що сприяє легкості та еластичності рухів. Голова пряма, злегка припіднята в найбільш зручне положення, яке забезпечує зоровий контакт диригента з виконавцями, а виконавці, в свою чергу, бачать обличчя і очі диригента. Постав плечей повинна забезпечити рухомість плечових суглобів, що частково вирішить проблему диригентського жесту рук. Безперечно, корпус під час диригування тримається природно, невимушено.

Існує можливість допущення помилок у постановці корпусу початкуючим диригентом, що пояснюється різною музичною, психологічною, фізичною підготовкою майбутнього вчителя музики. З метою вироблення самоконтролю для усунення найбільш типових недоліків студент повинен вміти їх розізнати, щоб вчасно виправити. Недоліки в постановці корпусу дуже часто проявляються в сутулості, в зігнутому положенні корпусу, що заважає легкості, створює враження млявості, розслабленості. Таке враження негативно діє на виконавців, утруднює диригентський жест, сковує активність виконавців, не сприяє вирішенню художніх завдань.

Недоліком у вихідній поставі диригента є впалість і скованість грудної клітки. Таке явище утруднює дихання співаків, затискає рухи рук, що диригент намагається компенсувати похитуванням корпусу, а це ще більше заважає хору. Диригент втрачає виразність жесту, а його корпус стає метушливим, диригентський апарат – скованим. Напруженість плечових м'язів може сковувати плечові суглоби. "Найпершою умовою диригування – м'язова свобода рухів, відсутність зайвої напруги в руках і плечовому поясі"¹, – пише І.О. Мусін. Якщо такої свободи немає, то руки диригента немов би тягнуть плече з ключицею, що створює незграбність диригентського жесту, рука втрачає пластичність і гнучкість, що заважає художній виразності. "М'язова затиснутість не органічна і не патологічна, тобто не вроджена, а тільки набута і при зміні характеру роботи може безслідно зникнути"².

Для усунення названих типових недоліків необхідно займатися спеціальними вправами, а саме: виправлянням позиції плечей; звільненням плечових суглобів; розправлянням грудної клітки; стійкістю і економністю рухів торсу. Рекомендуємо вправи, які допоможуть виправити ці недоліки:

Вправа 1. Кінцем фалангів пальців взятися за плечові суглоби і під музику на 3/4, в помітному темпі здійснювати плавні кругові рухи витягнутими горизонтально ліктями вперед.

Вправа 2. Звести лопатки назад, наскільки це можливо, відтягнувши руки назад, і повільно відпускати руки разом з лопатками, щоб руки у вертикальному положенні зайняли позицію "по швах".

Вправа 3. Закріпити корпус нерухомо. Робити руками кругові жести у помітному темпі, починаючи з малого кола. По мірі збільшення кола злегка звільнити торс, економними рухами збільшити коло. Включати рухомість торса та виключати його рух, продовжуючи виконувати кола руками.

Загальне зауваження: досягнутий наслідок виправ необхідно закріпити на музичному матеріалі, пов'язавши його з м'язо-слуховими відчуттями.

¹ Мусін І. Техніка дирижування. – Л.: Музика, 1967. – С. 33.

² Стивізнянов А. Проблема мислечної свободи дирижера хора. – М.: Музика, 1983. – С. 7.

§ 2. Постави ніг і рук диригента хору

Забезпечення твердої і стійкої опори корпусу диригента залежить від постави ніг. Ноги служать опорою всього диригентського апарату і зберігають його пружність.

Ноги ставляться на повну ступню, не дуже широко. Опорна нога висувається вперед і вага корпусу рівномірно розподіляється на обидві ноги. Така постава ніг найбільш естетично доповнює зовнішній вигляд диригента і забезпечує його працездатність.

Які ж найбільш типові помилки у постановці основної позиції ніг? Насамперед, це широка постава ніг, що несе зовнішній вигляд диригента і не забезпечує опори корпусу. Часта перестановка ніг, зміна їх в опорі створює враження негнучливості, тупцювання, що заважає зібраності диригентського апарату. Неестетичне згинання ніг в колінних суглобах в такт музиці створює враження одноритмічності, несе зовнішній вигляд диригента та втрачається пружність корпусу. Часто майбутні вчителі компенсують недостатність ритмічної виразності диригентського жесту відстукуванням такту ногою, що є шкідливим і заважає процесу управління виконавством.

Цих недоліків необхідно уникати, перевіряючи себе на вправах, які закріплюють та контролюють правильну поставу ніг в процесі диригування.

Постава рук диригента — одна з найвідповідальніших ділянок творчої роботи з оволодіння диригентським апаратом.

Руки, як ведуча частина диригентського апарату, через яку вчитель музики передає своє розуміння художнього образу, розкриває його внутрішній зміст, діє на колектив емоційно, вимагає організації їх дій в систему, що склалася в диригентській практиці. Щоб систему рухів впорядкувати, вчитель музики повинен знати критерії контролю за правильною їх постановкою.

Вільну руку, опущену "по швах", піднімаємо не скованим рухом догори до рівня середини грудей, поки передпліччя не займе горизонтальне положення. Лікоть віддаляємо від корпусу на ширину долоні. Кисть займає горизонтальне положення, приймаючи округлу форму, долоні звернені вниз, пальці злегка заокруглені, вказівний

палець в округлій формі торкається великого пальця, інші три вільні, не торкаються один одного.

Таке положення рук називається основною позицією диригування. І хоча процес диригування розглядається як система дій по управлінню виконавством, вихідна точка диригентської постави повинна бути критерієм виміру цих дій. Тому ми зауважуємо, що постава рук диригента залежить від використання диригентом диригентських позицій:

- нижньої позиції (робоча позиція використовується в процесі показу динамічних відтінків піано, піаніссімо і т.д.) (рис. 1 а);
- середньої позиції (основна вихідна постава рук диригента) (рис. 1 б);
- верхня позиція (робоча позиція в процесі показу динаміки форте, фортіссімо, в процесі керування великими зведеними колективами, тощо) (рис. 1 в).

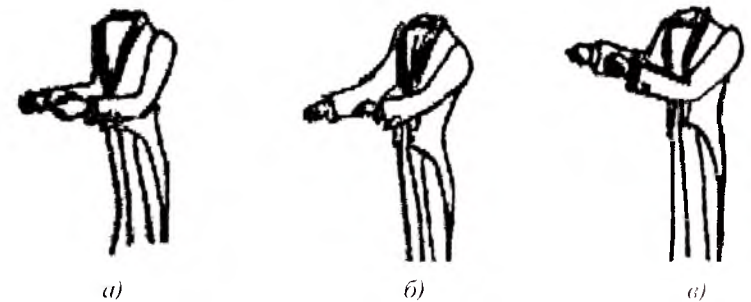


Рис. 1.

Вихідна постава рук диригента залежить від використання диригентом диригентських діапазонів:

- вузький — кисті рук наближені одна до одної (рис. 2 а);
- середній — кисті рук знаходяться на середині дистанції одна від другої, але не ширше прямо витягнених перед собою рук (рис. 2 б);
- широкий — найширше положення кистей рук, наскільки дозволяє диригентський апарат (рис. 2 в).



Рис. 2.

Диригентська постава рук залежить від використання диригентом диригентських площин:

- перша площина – руки знаходяться далеко від корпусу наскільки це дозволяє їх рухливість (рис. 3 а);
- друга площина – руки зігнуті в лікті і витягнені від корпусу на довжину передпліччя і кисті (рис. 3 б);
- третя площина – руки здійснюють рухи біля самого корпусу наскільки дозволяє диригентський апарат (рис. 3 в).

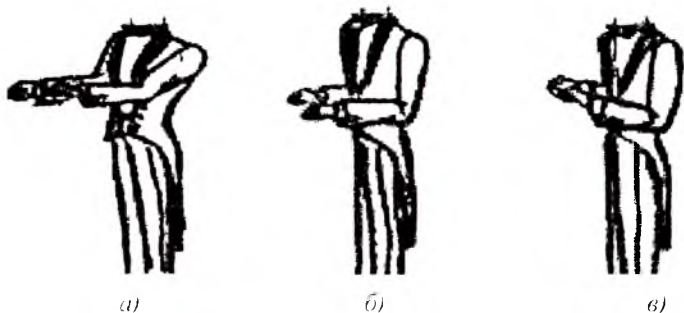


Рис. 2.

Отже, вихідна постановка рук диригента залежить від художніх і технічних творчих завдань, вирішення яких диктує ту чи іншу постановку рук. Проте, початкуючий диригент, в першу чергу, оволодіває основними позиціями диригування, як відправними точками, для розширення дій в процесі управління виконавством. З цією

метою засвоєння основної позиції диригування здійснюється, найперше, в середній позиції, другій площині, середньому діапазоні. Ці умови найбільш сприятливі для формування умінь і навичок диригентської техніки у початкуючій фазі навчання. Щоб воно було успішним, необхідно підбирати такий дидактичний матеріал, який відповідає диригуванню в названій вище диригентській позиції і дає можливість переходу в інші позиції.

Проте, навіть при найбільш сприятливих умовах навчання існує можливість допущення помилок. Розглянемо типові з них.

1. Дуже витягнені вперед руки втрачають рухливість і пластичність. Таке положення рук сковує м'язи плеча, з'являється втома, втрачається виразність жесту.
2. При виключенні рухомості плечового суглобу і плеча втрачається амплітуда жесту, з'являється скованість, відсутні опора і сила жесту. Рухи стають незграбні, некрасиві, ривкоподібні.
3. Надмірно підняті у високе положення лікті рук приводять до втрати рухомості плечового суглобу. Кисть опускається нижче рівня ліктя, лікоть непомірно рухається, що створює ще одну "точку" виникнення ділі – "ліктеву".
4. При надмірному відведенні ліктів убік, затискається плечовий суглоб, диригування відбувається без опори, виникає трудність ведення музичної фрази.
5. Затисненість кисті – один із найбільш типових недоліків початкуючих диригентів. При цьому виключається рухливість зан'ятого суглобу; кисть втрачає автономну рухливість і рухається тільки з передпліччям. Цим втрачається виразність диригентського жесту, всієї руки.
6. Ще один недолік зустрічається в роботі з початківцями – "падаюча", млява, незафіксована кисть. Кисть "провалюється" з м'якими пальцями, не може утриматись в горизонтальному положенні, створюється враження безвольності, неорганізованості жесту.
7. Кінці пальців втрачають відчуття звуку, м'язову зібраність, від чого вони при жесті щось "мнуть". Пальці настільки розслаблені, що створюється враження ніби вони зайві.

Для усунення вище перерахованих недоліків диригентського апарату необхідно проявити максимум уваги і зібраності. "Правильна постановка руки – справа важка і вимагає великого терпіння як від викладача, так і від учня. При цьому однаково шкідливі і поспіх, і звичка довірятися часові, і думка, що недоліки зникнуть самі по собі. Початкові навички диригування закріплюються досить стійко, а набуті недоліки з труднощами виправляються в подальшій роботі"¹.

Щоб уникнути недоліків, які можуть виникнути з різних причин, необхідно перевіряти себе на вправах. Як співак-вокаліст проспіває гамп, трізвуки, вокалізи, готуючи свою вокальну техніку до виконання музичного твору, так початківець-диригент повинен готувати свій диригентський арсенал, звіряючи його із спеціальними вправами.

Рекомендуємо вправи для фіксації правильної постановки ніг.

Вправа 1. Здійснюючи повільні кругові рухи руками, перемінно переносити вагу корпусу з однієї ноги на іншу і рівномірно розподіляти вагу корпусу між обома ногами.

Вправа 2. У помірному темні робити кругові рухи руками, поступово переносити вагу корпусу на опорну ногу до такого положення, коли необхідно другу ногу перемістити вперед. Таким шляхом провести вправу навпаки.

Вправи для вироблення плавного руху рук та координації рук у різних позиціях, діапазонах і площинах.

Вправа 1. В основній позиції, середньому діапазоні, другій площині жестом легато у розмірі 3/4 вільними руками без напруження три такти тактуємо у другій площині, плавно переводимо руки у третю площину і повертаємося у другу.

Вправа 2. Жестом легато у середній позиції, другій площині в розмірі 3/4 тактуємо у вузькому діапазоні три такти. В третьому такті на другу долю переміщуємо руки в середній діапазон, а потім в широкий і зворотно. При цьому зберігаємо однакову амплітуду жесту.

Вправа 3. Вихідна постава: середня позиція, друга площина, середній діапазон. Жестом легато у розмірі 3/4 на четвертому такті

зменшуємо амплітуду, збираємо жест у низьку позицію. Збільшуємо амплітуду, поступово переводимо жест в середню, а потім у верхню позицію і навпаки.

Вправа 4. Права рука тактує у розмірі 3/4, а ліва рука на рівні очей з першої площини відкритою долонею плавно опускається проти лінії плеча до рівня поясу. Уява: поступове зменшення звучності хору до нюансу піаніссімо.

Вправа 5. Ліва рука знаходиться на рівні поясу в третій площині, рухається по похилій вверх до першої площини. Права рука тактує малою амплітудою жесту у розмірі 3/4, штрих легато, середня позиція, середній діапазон, друга площина. В міру руху лівої руки вверх, права рука збільшує амплітуду жесту. Уява: посилення звучання хору.

Вправа 6. На звільнення кисті. Поставити передпліччя на край столу, щоб кисть вільно звисала. Здійснюємо кистю м'які, повільні рухи вверх і вниз, щоб жест відбувався в лучезан'ятому суглобі.

Вправа 7. На звільнення кисті. Поставити передпліччя на край столу, щоб кисть вільно звисала. Кисть у повільному темні здійснює м'які, пластичні кругові рухи за і проти годинникової стрілки.

Вправа 8. На звільнення кисті. Покласти руку передпліччя на стіл, щоб кисть знаходилася на площині стола. Різко вдарити середнім пальцем по столі, різко відскакуючи вверх, зберігаючи при цьому конфігурацію правильної постановки кисті.

Вправа 9. На закріплення "падаючої" кисті. Покласти передпліччя руки на стіл, щоб кисть знаходилася на його площині, у повільному темні, при зафіксованих кистях твердо вдаряти кінцями всіх пальців по площині стола, на рахунок "раз, два" – утримати пальці на площині, "три" – удар. В кінці удару фіксувати пружність пальців, не збираючи їх, зберігати їх опору. Зафіксувати відчуття. Таку саму вправу проробляти не в реальну тверду площину стола, а в уявну, зберігаючи таке ж саме відчуття.

Вправа 10. На виховання відчуття звуку в кінчиках пальців. Необхідно між першим і третім пальцями покласти олівець, утримуючи його кінцями пальців, здійснюючи рухи зверху і вниз, на площину і в бік по ній. Закріпивши відчуття, продовжувати рухи, уже без олівця зберігаючи відчуття твердості, пружності.

¹ Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. – М.: Музыка, 1969. – С. 21-22.

Загальні зауваження щодо виконання вправ:

- значення рухливості і виразності кисті в диригуванні виключно велике і потребує постійної уваги з боку викладача і майбутнього диригента на протязі всього курсу навчання;
- вправи необхідно застосовувати з метою вироблення умінь і навичок диригентської техніки і закріплення їх на музичному матеріалі для переростання у вирішення творчих завдань;
- вправи необхідно виконувати на музичному матеріалі, зберігаючи характер жесту, темпу, розміру і т.д.;
- необхідно точно знати, які вміння розвиваються в процесі застосування тієї чи іншої вправи;
- виконуючи вправи, необхідно керуватися м'язово-слуховими відчуттями та контролювати їх зоровими сприйняттями;
- кількість вказаних вправ обмежена з метою скорочення підготовчого періоду. При необхідності різновидність вправ можна розширити користуючись додатковою літературою¹.

§ 3. Обличчя, міміка, осанка, зовнішність та їх значення для виразності диригентської техніки

Обличчя диригента – це дзеркало його внутрішнього стану. Воно відображає його волю, почуття, думки, музичну уяву про художній образ.

Спокійний, врівноважений вираз обличчя є відправною точкою, з якої учитель музики розпочинає засвоювати першу азбуку диригентської техніки. Основою такого виразу обличчя служить звільнення лицевих м'язів. "Звільнення м'язів робить наше обличчя "tabula rasa" – "чистою дошкою", на якій пишуться природно і ясно виражені думки і почуття"².

¹ Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967. – С. 84-92; Разумный Г. Посібник з диригування. – К.: Музична Україна, 1969. – С. 47-49; Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – С. 334-337.

² Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М. Музыка, 1967. – С. 104.

Виразність обличчя залежить від погляду диригента. Він повинен бути спокійним, впевненим, одним словом, повинен забезпечити той контакт, який викликає у виконавців-учнів впевненість, що справа виконавства у надійних руках.

Вираз обличчя, погляд визначає міміка. Це та основа, з якої розпочинається робота над засвоєнням художньої техніки диригування. Міміка обличчя залежить від вміння володіти мімічними м'язами, які розташовані біля органів відчуття: очей, рота, носа, вух. Регулюється діяльність мімічних м'язів навколишнім середовищем, тими враженнями і відчуттями, які ми виробили в наслідок діяльності, з досвіду, умінь, навичок, знань. Так, при приємних враженнях від навколишнього середовища лицеві м'язи знаходяться у найбільш зручному положенні для їх сприйняття. При негативних враженнях вони скорочуються, ніби закривають органи відчуття. Така біологічна функція лицевих м'язів є основою мімічних рухів.

Безперечно, частина мімічних реакцій є біологічно вродженою, наприклад, при відчутті страху, болю; але велика частина виразів емоційного стану є продуктом виховання. Слід зауважити, що мімічна передача того чи іншого емоційного стану в реальних умовах відрізняється від емоціонального стану штучних умов, які створюються в процесі художнього виконавства. Вони часто не співпадають і робота над мімічною виразністю полягає в тому, щоб правильно визначити їх критерії при розкритті художнього образу. "Передаючи колективу виконавців те звучання, яке в думках уявляється диригенту в усіх його деталях, останній ніби "переводить" своє внутрішнє слухання, свою продуману модель на жест і міміку: слухова модель перетворюється в зриму. З цієї точки зору диригування можна визначити як своєрідний переклад музики на мову жестів і міміки, переклад звукового образу на зримий з метою управління колективним виконавством"¹.

Таким чином, виховання мімічної виразності диригента є основою в оволодінні технікою диригування і досягається ця виразність шляхом вправляння її в процесі сприйняття музичних образів, їх розуміння.

¹ Ольхов К.А. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – С. 21- 22.

Важливу роль у виразності техніки диригування відіграє осанка диригента та його зовнішній вигляд.

Осанка диригента повинна випромінювати відчуття свободи, впевненості і спокою. На ці якості позитивно впливає зовнішній вигляд. Одяг, зачіска, манера триматися впливають на створення загального позитивного чи негативного враження від виконавства.

Почуття міри в усіх деталях повинні визначатися внутрішньою і зовнішньою культурою, естетичним смаком диригента та традиціями, що склалися в диригентській практиці, і що, в свою чергу, повинно виховуватися шляхом спостереження майбутнім диригентом за зразками на концертах, в класі, з настанов педагога. Осанка, зовнішній вигляд повинні створювати враження підтягнутості і невимушеності у діях диригента за пультом.

Всі ці якості досягаються вправами, фізичною підготовкою та диригентськими традиціями, що склалися в практиці. Безперечно, знання з предмету "Хорознавство" та регулярне відвідування концертів професійних колективів – один із важливих моментів комплексного виховання майбутнього вчителя-диригента, але основні уміння і навички естетики поведінки початкуючий диригент одержує на індивідуальних заняттях з диригування.

Які найбільш типові помилки допускають початкуючі вчителі-диригенти? Назвемо основні із них:

- відсутність мімічної виразності ("кам'яне обличчя"), виразності погляду;
- зайва рухливість лицевих м'язів, що перетворюється в кривляння;
- сутулість плечей, в'яла хода, погляд униз;
- фігура диригента занадто пряма, напружено відкинута назад;
- диригент тупцює на своєму місці до початку диригування і після його закінчення.

Вправи на усунення недоліків.

Вправа 1. Перед дзеркалом: диригуємо невеликий відрізок музики, різний за характером: мелодія величава, сумна, весела. Необхідно зафіксувати найбільш доцільний і потрібний вираз обличчя перед дзеркалом, а потім повторити такий самий вираз без дзеркала.

Вправа 2. Показ вступів здійснюємо кивком голови і виразним поглядом у момент вступу на хорову партію, використавши хорові твори в обробці М. Леонтовича "Ой з-за гори кам'яної", "Сіно мос, сіно" і т.д.

Вправа 3. Пропонуємо диригентові підійти до пульта в різному темповому відношенні. Ставимо завдання перед диригентом уявно глянути на публіку, на оркестр, хор. Визначаємо темп виходу, манеру ходу, положення голови, осанку і т.д. Фіксуємо найбільш оптимальний варіант.

Вправа 4. Зафіксуйте поглядом момент виходу диригента, організацію колективу, момент початку диригування. При появі зайвих рухів вкажіть на їх недоцільність. Визначте послідовність дій диригента та їх темп до початку диригування, після закінчення.

Застосування цих та подібних вправ для виховання виразу обличчя, осанки, підтягнутості та організація зовнішнього вигляду диригента не обов'язкова, але майбутній учитель музики повинен знати їх навіть тоді, коли в постановці його власного апарату помилки відсутні. Загострення уваги на той чи інший можливий недолік дасть змогу в подальшій роботі координувати власні засоби диригентської техніки, не допускати помилок.

Безперечно, виразність обличчя залежить від багатьох факторів, а саме:

- бездоганного знання партитури;
- усвідомлення художніх образів та засобів музичної виразності;
- володіння технічними прийомами диригування;
- усвідомлення гармонічної та звукової палітри музичного твору;
- охоплення музичної форми, її частин і т.д.

Тільки тоді, коли в комплексі вирішуються ці важливі творчі завдання, мімічна і пантомімічна виразність доповнить диригентський жест. Ці фактори взаємозв'язані і вирішити їх можливо із врахуванням всіх компонентів постановки диригентського апарату. Відсутність однієї з цих важливих ланок впливає на виразність обличчя, породжує невпевнену поведінку вчителя, зводить нанівець інформативність жесту.

§ 4. Відмінність у постановці ніг і рук диригента хору і оркестру та їх причини

Диригування хором і оркестром – одне із важливих питань, яке цікавить учителя музики тому, що йому часто доводиться організовувати як хор, так і оркестр і диригувати ними. Тому вирішення цієї проблеми бачиться у вихованні диригента одночасно хорового і оркестрового. З цією метою нам необхідно з'ясувати спільні і відмінні риси, виховані у вчителя музики в якості диригента-хоровика і диригента оркестранта.

Свій розгляд ми спрямуємо у двох напрямках:

- відмінності у техніці диригування хором і оркестровим диригуванням;
- різниця у постановці диригентського апарату хорового і оркестрового диригента.

Різниця у техніці хорового і оркестрового диригування визначається відмінністю видобування музичного звуку виконавцями. Для видобування звуку хористами необхідне співоче дихання, і диригент, подаючи замах до вступу, затримує жест для затамування дихання, а потім з вихідної точки подає вступ. А струнним, ударним інструментам таке затримання не потрібне. Замах служить для темпової інформації, і оркестранти вступають у "точці" виникнення долі. Правила, існує спільність подачі замаху для хористів і групи духових інструментів, тут різниці не спостерігається.

В процесі диригування хором необхідно дбати про артикуляцію звуку, дикцію, це змушує хорового диригента в окремих місцях беззвучно вимовляти слова, що відсутні в оркестровому диригуванні.

Звукова палітра та її виявлення в хорі і оркестрі накладає свій відбиток на техніку диригування. Коли в оркестрі кожен інструмент має своє темброве забарвлення, свої звукові фарби, то в хорі наявні тільки чотири основні групи голосів і їх різнобарвність досягається як наслідок диригентської майстерності. В цьому буде наявна різниця для виявлення диригентської техніки.

Техніка диригування хорового і оркестрового диригента буде різнитися, як результат відмінності масштабності хору і оркестру. Безперечно, хор не може розвинути таку звучність як оркестр, а це впливає на амплітуду і інтенсивність жесту, міміки, пантомімічних рухів.

Проте, різниця в особливостях техніки диригування оркестром і хором не настільки вагома, щоб їх можна було усунути в процесі виховання вчителя-диригента. Практика підтверджує, що добре навчений диригент може без особливих труднощів, без великих зусиль переключатися з хорового диригування на оркестрове. Те, що "далеко не кожен диригент здатний до такої перебудови, свідчить скоріше про деякі недоліки в системі навчання, і аж ніяк, про корінну різницю між технікою хорового і оркестрового диригування"¹.

Відмінності між постановкою диригентського апарату хорового і оркестрового диригента немає. Вона усувається однаковою будовою, однаковими образно-емоційними завданнями та використанням тих самих засобів музичної та диригентської виразності.

Незначна різниця існує у вихідній поставі рук і ніг диригента, що пояснюється різними умовами роботи. Оркестр грає з нот, виконавці відгороджені від диригента пультами, тому оркестровому диригенту доводиться диригувати з підставки для кращого бачення, а той факт, що оркестранти більше дивляться в ноти, вимагає більшої амплітуди жесту, ніж у хорового диригента. Звідси і вихідна постава рук оркестрового диригента у діапазоні буде ширшою, ніж у хорового диригента. Необхідність звертання до струнних груп, які розміщені поруч з диригентом, змушує оркестрового диригента вихідну поставу ніг дещо розширити, щоб забезпечити поворот корпусу у потрібному напрямку. А хоровий колектив розміщується навколо, співаки співають, як правило, напам'ять, диригент знаходиться в центрі доброї видимості виконавців, що і забезпечує йому більш обмежений об'єм технічної роботи. Звідси і вихідна постава рук диригента буде мати звужений діапазон, а постава ніг забезпечить стійке положення

¹ Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка – Л. Мухомов, 1967

всього корпусу. Проте, все це змінюється, як тільки доводиться диригувати великим зведеним колективом: зміна постави рук і ніг диктуються умовами, в яких знаходиться диригент. Тому навички, прийомів вихідної постави хорового і оркестрового диригента необхідні для вчителя музики.

Отже, основна позиція постановки ніг і рук хорового і оркестрового диригента визначається загальними умовами його роботи з колективами виконавців та музичними творами, які інтерпретує диригент, використовуючи всі засоби диригентської техніки і суттєвих змін не передбачає.

ЗАГАЛЬНІ ПРИНЦИПИ БУДОВИ ДИРИГЕНТСЬКИХ СХЕМ

§ 1. *Поняття про тактування і диригування*

Диригентське мистецтво – це майстерність управління виконавством диригента, що вільно володіє всіма прийомами і засобами техніки диригування, а також вміє найбільш доцільно застосувати їх для розкриття музичних образів. Щоб глибше зрозуміти процес оволодіння всіма прийомами і засобами техніки диригування, який є передумовою переростання у диригентське мистецтво, нам необхідно більш детально розглянути такі терміни як тактування і диригування. Безперечно, тактування і диригування це поняття не тотожні, хоча би тому, що тактування, як процес управління виконавством, виник історично раніше, ніж процес диригування. Проте, ряд дослідників змішують ці поняття і зводять їх до одного поняття: або тактування, або диригування.

Наприклад, у посібнику М.Ф. Колесси "Основи техніки диригування" ми читаємо: "Можна сміливо стверджувати, що поняття тактування і диригування, окремо взяті, існують лише в теорії, а на практиці вони нероздільні"¹. А в посібнику Л.М. Андрєєвої "Методика викладання хорового диригування" ми читаємо, що "після того, як учень детально розібрався в усіх компонентах диригентського апарату і основній позиції диригента, можна переходити до тактування, до

¹ Колесса М. Основи техніки диригування. – К: Музична Україна. 1973. – С. 189.

вивчення рухів руки в тактових схемах"¹. Як бути? Чи існує поняття тактування тільки теоретично, чи знаходить воно і практичне застосування?

Вивчаючи властивості диригентського мистецтва як управлінську діяльність вільного володіння уміньми, прийомами і засобами диригентської техніки, ми спостерігаємо, що кожен диригент по-різному діє на виконавців. В одних випадках ми зауважуємо, що в його роботі більш чітко виступає ритмічна сторона, а в інших – художня, виконавська. Це приводить до висновку, що в диригентському виконавстві існує технічна і художня сторони. До технічної сторони ми і віднесемо тактування. Напевно тому М.Ф. Колесса приходить до висновку, що "під тактуванням, звичайно, розуміють показ рукою окремих сильних і слабких долей такту, і, водночас, темпу виконуваного музичного твору"². Інакше таке явище ще називають "метрономуванням"³. Такий поділ на тактування і диригування ще пояснюється і тим, що тактування, в дійсності, є серцевинною диригентської техніки і воно, безперечно, існує, впливаючи на художню сторону диригентського мистецтва. Разом з тим, тактування не є диригуванням, а його початковою і примітивною галуззю диригентської техніки.

Отже, поняття тактування визначається як початкуючий і допоміжний прийом техніки диригування, який керує розміром, метром, темпом в диригентських схемах і служить для показу сильних і слабких долей такту.

Поняття диригування теж визначається прийомami і засобами вищого порядку, вони розкривають художню сторону темпу, розміру, метру, вказують на зміни, які диктує музичний образ, використовуючи динаміку, артикуляцію, фразування, штрихи, інтенсивність і фарби звуку, тобто елементи засобів музичної виразності. Необхідно зазначити, що всі ці прийоми і засоби художньої виразності емоційально забарвлюються, впливаючи з музичних образів, що створю-

ють яскраві музично-слухові уявлення, які допомагають виконавцям усвідомити об'єктивну суть музики. Емоційна насиченість диригентського жесту повинна оптимально співвідноситись з раціональним усвідомленням музичних образів, вона повинна відтворювати емоції музичних образів, а не стану диригента. В цьому аспекті важливу роль відіграє міміка – виразні рухи м'язів обличчя, а також пантоміміка – виразні рухи корпусу диригента.

Практична діяльність учителя музики в якості диригента складається з двох сторін, а саме: хормейстерської (робота з учнівським хором, класом) і диригентської (управління виконавством), що ускладнює підготовку спеціаліста до неї. "На жаль, побутує така думка, що диригування має прикладне значення. Якщо твір, – говорять прихильники такої позиції, – добре вивчений на репетиціях, то продиригувати ним може кожен, хто хоча б елементарно знайомий з диригентською технікою. Такий спрощений і вузький погляд на складне мистецтво диригування не тільки помилковий, а й шкідливий"¹.

Під поняттям "диригування" ми розуміємо вирішений цикл технічних і художніх завдань, які спрямовані на розкриття художнього образу музичного твору.

§ 2. Тактові розміри і тактування тридольної, чотиридольної та дводольної диригентських схем

Диригування музичних творів означає відтворення ритмічних, мелодійних, динамічних, гармонічних властивостей у жесті в найменшому його відрізку, який називається тактом. Такт – це відрізок музичного твору, що починається з сильної долі і закінчується перед наступною сильною долею. Періодична пульсація сильних, наголошених вартостей однакової або різної довжини створює ту основну канву, якій підпорядковується логічний розвиток мелодії. За кожною наголошеною долею прослідують ненаголошені або менш наголошені

¹ Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. – М.: Музыка, 1969. – С. 22.

² Колесса М. Основи техніки диригування. – К.: Музична Україна, 1973. – С. 7.

³ Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. – М.: Музыка, 1969. – С. 22.

¹ Сивизьянов А. Проблема мышечной свободы дирижера хора. – М.: Музыка, 1983. – С. 16.

долі, які обов'язково чергуються між собою. Але основною якістю такту є те, що в ньому тільки одна найбільш наголошена доля, яка називається сильною. Всі інші наголошені долі, які зустрічаються в такті, називаються відносно сильними. Ненаголошені долі такту називаються слабкими долями.

Кожна доля такту вимірюється послідовністю долей, наголошених і ненаголошених, рівних за своєю тривалістю у ритмічних відрізках часу, що періодично повторюється. Такий критерій виміру називається метром.

Музичний твір поділяється на метро-ритмічні групи, які поєднані між собою тактовим розміром. Кожна доля вимірюється певною ритмічною одиницею, і ця ритмічна одиниця лежить в основі виміру всього музичного твору або його частини, найменшою з яких є такт. Тому тактовий розмір покладений в основу диригентських схем.

В музичній практиці є різні тактові розміри, їх назва визначається кількістю ритмічних вартостей в такті, і позначається цифрами у вигляді дробу. Чисельник означає кількість долей, а знаменник – їх вартість. Розміри, що мають дві ритмічні вартості і вираховуються "на два", звуться дводольними розмірами. Розміри з трьома однаковими вартостями і вираховуються "на три", називаються тридольними розмірами. В музичній практиці вони є основними розмірами, а в зв'язку з тим, що мають один наголос, називаються простими. Сума двох простих розмірів утворює новий тактовий розмір, який називається складним.

Сучасна практика диригування базується на показі долей такту диригентськими жестами, які рухаються у різних напрямках, але при цьому зберігається правильність і рівномірність цих рухів згідно музики. Ця правильність і рівномірність виражається чергуванням однакової кількості жестів, один з яких обов'язково найбільш наголошений і рухається вертикально зверху вниз, а інші жести створюють замкнутий малюнок, який постійно повторюється і створює певну послідовність. Ця послідовність рухів утворює диригентську схему.

Базуючись на тактових розмірах дво-, три-, чотиридольних, існують в диригентській практиці схеми, які називають: дводольна схема, тридольна схема, чотиридольна схема диригування.

Теорія і практика вивчення диригентських схем прийшла до висновку, що найкраще вивчення розпочинати з простих схем, з тридольної і дводольної, а також чотиридольної складної схеми. Пояснюється це тим, що в чотиридольній, як найпростішій складній схемі, найбільша кількість горизонтальних жестів, що дуже важливо для уникнення одноманітності жесту. На цю послідовність вивчення схем та їх особливості звертали увагу ряд дослідників диригентського мистецтва¹.

Тридольна диригентська схема найбільш зручна для вивчення початкуючим диригентом тому, що в ній найбільш яскраво проявляється перша доля (рис. 1).



Рис. 1.

Перша, або сильна, доля ведеться жестом строго вертикально зверху вниз, ніби усуваючи всі перепони, які зустрічаються на його шляху. Жест повинен відзначитися своєю зібраністю, вольовою цілеспрямованістю до "точки" уявної площини.

Друга доля, слабка, має горизонтальний напрямок вбік і ведеться м'яко.

Третя доля, слабка, рухається вгору до вихідної точки першої долі і є затактом до неї. Вона ніби накопичує енергію, щоб розрядитися у першій сильній долі.

Двдольна схема відноситься до простих диригентських схем. Перша сильна доля рухається точно вертикально зверху вниз, вольовим жестом, упруго відбиваючись від "точки" уявної площини.

¹ Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. – М.: Музыка, 1969. – С. 24; Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучение хоровых дирижеров. – Л.: Музыка, 1979. – С. 152-153; Колесса М. Основы техники диригування. – К.: Музична Україна, 1973. – С. 15-20.

Друга, слабка доля, ведеться вверх до вихідної точки першої долі. Графічне зображення схеми показано на рис. 2.



Рис. 2.

Чотиридольна схема відноситься до складних диригентських схем. Вона має одну сильну, найбільш наголошену першу долю, яка рухається зверху вниз.

Друга доля, слабка, рухається по горизонталі всередину. Третя доля має напрямок по горизонталі вбік і є наголошеною, відносно сильною долею.

Четверта доля рухається знизу вверх, до вихідної точки першої долі і є слабкою в усій схемі. Вона так само, як у тридольній схемі, збирає енергію, щоб віддати її першій долі і є одночасно замахом до першої долі. Графічно схема зображується так (рис. 3):

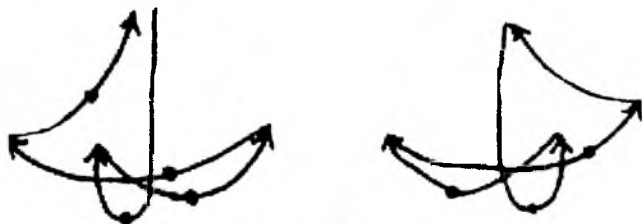


Рис. 3.

Вивчення диригентських схем починається з детального ознайомлення з їх структурою, а потім переходить до практичного засвоєння кожної схеми, окремо правою і лівою руками. Єдиною обов'язковою умовою в процесі вивчення диригентських схем є проведення занять тільки на музичному матеріалі. Для вивчення схем пропонуються твори, в яких вступ припадає на першу долю.

§ 3. Тактування, як процес показу руками сильних і слабких долей такту та темпу виконання твору

В процесі тактування кожен диригентський жест відповідає тактовій долі. Характер диригентського жесту буде залежати від напрямку руху жесту та від порядковості рахунку їх. Наприклад, розглянемо тридольну диригентську схему правої руки (рис. 4).

Першій долі передуює диригентський жест, що зветься "диханням" (рис. 4, відрізок *a*), який рухається знизу вверх і дорівнює половині майбутньої попередньої першої долі.

Після дихання жест стрімко падає вниз в уявну площину і вдаряється в "точку". Віддаль між вихідною точкою першої долі і "точкою" виникнення першої долі називається "стремлінням" (рис. 4, відрізок *b*).

Після "точки" виникнення долі іде "відбиття" (рис. 4, відрізок *c*). Рука ніби отримує віддачу, "відштовхується" знову знизу вверх, цей жест перетинає приблизно половину відрізка *b* ("стремління"), після чого рука м'яким жестом йде в сторону від диригента цілеспрямовано до "точки" виникнення другої, слабкої, долі.

Друга, слабка доля також має відрізок "стремління", який співпадає із звучанням першої долі (рис. 5, відрізок *c*) і ведеться вбік. Рука від уявної "точки" відбивається вверх, що і називається "відбиттям" другої долі (рис. 5, відрізок *d*).

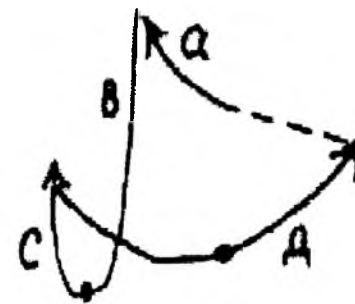


Рис. 4.

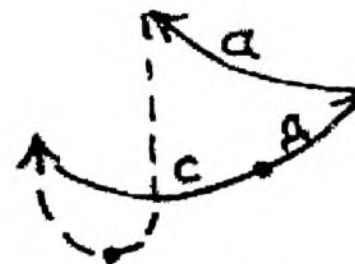


Рис. 5.

Третя доля, слабка, має направлення руху знизу вверх до вихідної точки першої долі (рис. 6).

"Стремління" визначається відрізком "d", практично ще на ньому продовжує звучання друга доля. Тільки з уявної "точки" виникнення третьої долі розпочинає звучати сама доля. Цей відрізок називається "відбиттям" (рис. 6, відрізок *a*). Необхідно зазначити, що в цьому відрізку диригентського жесту рука накопичує енергію для виділення першої, сильної долі.



Рис. 6.

Таким чином, формування відчуття попередження звучання наступної долі закладено в самій природі диригентських схем. Ми спостерігаємо, що кожна доля, яка відтворюється в жесті, несе в собі елемент підготовки наступної долі, що закладено у відрізку жесту, який ми називаємо "стремлінням". Від характеру жесту у момент "стремління" буде залежати і характер подачі звуку у фазі "відбиття".

Від швидкості руху руки і частоти чергування жестів, залежить темп твору, а особливо велика відповідальність покладається на початкуючий етап жесту, який ми називаємо "дыхання". Темп, з яким ми починаємо цей відрізок жесту, визначить тривалість першої долі і наступних долей такту. Тому він повинен бути чітким, продуманим, гранично виразним, підготовленим.

Темп твору залежатиме від рівномірного прискорення чи сповільнення відповідно кожної наступної долі відрізка, який ми називаємо "стремління".

Отже, усвідомлення структури і властивостей диригентського жесту у схемах є важливим моментом перед початком практичного вивчення їх безпосередньо на музичному матеріалі.

Дводольна диригентська схема має меншу кількість долей. Перша доля є сильною, наголошеною, їй також передуює жест "дыхання", який дорівнює половині першої долі (рис. 7).

Перша доля складається із "стремління" – фаза вільного руху руки в уявну "точку" і "відбиття" – фаза початку звучання долі (рис. 8, *b* – "стремління", *c* – "відбиття").

Друга доля рухається в напрямку знизу вверх. Вона слабка і складається із двох фаз – "стремління" і "відбиття" (рис. 9, *a* – "стремління", *a* – "відбиття").



Рис. 7.



Рис. 8.

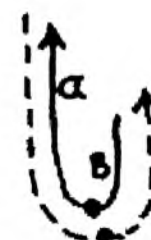


Рис. 9.

Дводольна диригентська схема досить складна в процесі її засвоєння в тому аспекті, що в ній відсутні різноманітні жести, немає горизонтальних жестів. Загальний графічний вигляд схеми подано на рис. 10:

Усвідомлення структури кожної долі для початкуючого диригента є обов'язковим і формування умінь і навичок управління хором здійснюється на музичному матеріалі.

Чотиридольна диригентська схема більш складна, ніж попередні дві. Вона має дві наголошені і дві ненаголошені долі. Перша – сильна доля, третя – відносно сильна, а друга і четверта – слабкі долі. Графічно схема виглядає так (рис. 11):

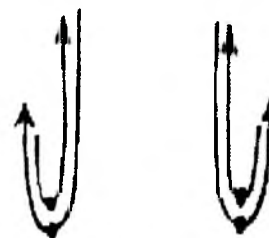


Рис. 10.

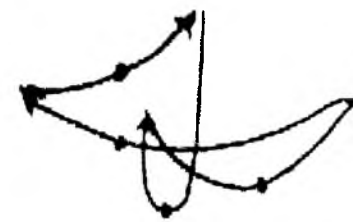


Рис. 11.

Графічне зображення всіх фаз диригентських долей зображено на рис. 12.

В них: σ – "стремління" першої долі; σ' – "відбиття" першої долі; c – "стремління" другої долі; c' – "відбиття" другої долі; d – "стремління" третьої долі; d' – "відбиття" третьої долі; a – "стремління" четвертої долі; a' – "відбиття" четвертої долі, "дыхання" до першої долі.

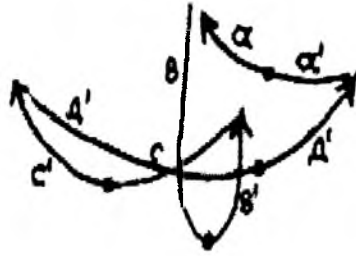


Рис. 12.

Використовуючи дуговидні жести, необхідно зберігати характер жесту легато, який досягається плавним веденням диригентських схем без підкресленого виділення затримки руки у "точці" відбиття. Необхідно пам'ятати, що жест легато потребує "м'якої", безударної "точки" дотику до уявної площини і пластичного його ведення.

Тактування диригентських схем здійснюється в певних темпових показниках, які визначають частоту руху диригентських жестів. Звідси випливає, що рух руки в фазах вираховується часом, за який відбувається частота пульсації долей одна за однією у числовій послідовності. В процесі вибору швидкості чергування долей у такті диригент керується композиторськими і редакційними позначеннями, які виставляються в партитурі.

СТРУКТУРА РУХУ ДОЛЕЙ В ДИРИГЕНТСЬКИХ СХЕМАХ

§ 1. Фіксація основних долей такту

Будова диригентського жесту та його рух у диригентських схемах є важливими елементами в процесі засвоєння початку диригентом основ техніки диригування. З цього приводу К.О. Ольхов зазначав, що "техніка є засобом і нічим більше вона бути не може. Але для вирішення музично-художніх завдань необхідно володіти цими засобами. І щоб допомогти на цьому шляху майбутньому диригенту, треба точно знати ці засоби, його елементи і їх співвідношення"¹. У попередньому розділі нами була застосована термінологія, за допомогою якої позначені усі частини диригентського жесту, а саме: "дыхання", "стремління", "точка", "відбиття"². При їх допомозі відбувається фіксація основних долей такту, їх ритмічні, мелодичні, динамічні і художні особливості всього музичного твору.

"Дыхання" – це фаза диригентського жесту, що лежить в основі процесу управління виконавством. Від характеру подачі цього відрізка жесту залежить характер звучності, емоційна забарвленість, наповненість жесту необхідною енергією, що важливо для визначення темпових, динамічних, ритмічних показників. Можна з упевненістю

¹ Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – С. 9.

² Така термінологія найбільш прийнята в диригентській практиці і вживається в різних періоджерелах. Див.: Багриновский М. Дирижерская техника рук. – М.: Музыка, 1947. – С. 43; Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967. – С. 48-56; Канерштейн М. Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1972. – С. 18-25 та ін.

сказати, що фаза диригентського жесту “дихання” визначає міру застосування вихідних елементів музичної виразності.

До функцій фази диригентського жесту “дихання” належить:

- визначення моменту початку виконання (фрази, речення, періоду, частини твору);
- визначення початкового темпу;
- визначення міри динамічного відтінку;
- характер атаки звуку;
- характер звуковедення;
- емоціональне забарвлення образного змісту музики.

“Стремління” – наступна фаза диригентського жесту, яка має підготовчий характер після взяття співаками дихання. Фаза “стремління” несе в собі логічне продовження диригентської думки, яка сформувалася у фазі “дихання”. В цей момент диригентський жест визначає кінцевий характер перед моментом виникнення долі. В “стремлінні” руки до моменту виникнення звуку закладається яскраво виражене відчуття виникнення диригентської точки. “Саме “точка” є кульмінацією “стремління”, і тільки закріплює це відчуття”¹.

Функції фази диригентського жесту “стремління” руки визначає подальше:

- кульмінацію диригентського жесту;
- амплітуду диригентського жесту;
- напрям руху жесту;
- малюнок диригентської схеми;
- характер тактової долі.

“Точка” – важлива фаза диригентського жесту. Вона виникає в результаті зіткнення кисті руки диригента з уявною площиною, до якої прямує жест. Це зіткнення буде різної сили, характеру в залежності від музики, якою ми наповнюємо жест і від характеру фаз “дихання” і “стремління”. “Точка” – це та фаза диригентського жесту, з якої починає звучати доля такту. Кожна доля такту звучить від “точки” до наступної “точки”

Простіше – “точка” виникнення долі визначає початок звучання музичної долі, і “точка” подальшої долі означає її закінчення (це

може бути “точкою” зняття, зупинки звучання). “Точка” виникнення музичної долі у диригентському жесті визначає:

- точний момент звукоутворення;
- диригентську позицію;
- діапазон диригентського жесту.

“Точка”, яка виникає в момент зіткнення з уявною площиною характеризується силою удару і гостротою кута зіткнення. Від цих двох властивостей і залежать усі функції “точки”.

“Відбиття” – важлива фаза диригентського жесту, її призначення – зробити виразною долю диригентської схеми і характеру її звуковедення.

Функції “відбиття” як фази диригентського жесту є:

- регулювання процесом подачі звуку;
- визначення характеру видиху в процесі звукоутворення;
- підготовка наступної долі такту;
- регулювання темпу;
- визначення наступних динамічних відтінків.

Важливо зазначити, що фаза “відбиття” одночасно має в собі заряд фази “дихання” для наступної долі, а тому може брати одночасно функції фази “дихання” при певних умовах, які диктуються музикою. Фіксація основних долей такту проходить через закріплення фаз диригентського жесту у напрямку руху долі, який передбачений диригентською схемою. Незалежно від диригентського малюнку його видозмін, постійним залишається напрям руху долей в такті.

Вся ритмічна пульсація, темпові показники, динамічні відтінки та інші засоби музичної виразності не можуть змінити напрямку руху долей диригентського жесту, як передбачено диригентськими схемами, що продиктовані особливостями розкриття музичного матеріалу, художнього образу.

§ 2. Залежність схеми тактування від розміру і темпу виконання твору

Розмір і темп музичного твору безпосередньо впливають на вибір диригентської схеми. Пояснюється такий вплив художніми особливостями музичного образу у поєднанні із засобами диригентсь-

¹ Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967. –

кої виразності. Так, наприклад, схема диригування є виразником того чи іншого метру, а тому нам необхідно розглянути основні з існуючих видів метру. Наш аналіз метру сягне програми першого курсу музичних факультетів.

Як відомо, метри є прості, складні і змішані. Ми розглянемо прості розміри, а саме ті, в яких є тільки одна сильна доля. До таких розмірів відносяться: $2/16$, $2/8$, $2/4$, $2/2$, $2/1$; а також $3/16$, $3/8$, $3/4$, $3/2$, $3/1$.

До програми нашого вивчення відноситься один із складних розмірів – чотиридольний, в якому крім однієї сильної долі є відносно сильна доля. До цього розміру відноситься: $4/16$, $4/8$, $4/4$, $4/2$. В цих розмірах є спільна властивість, що визначається рухами диригента, диригентським жестом. Основою цього визначення є відбиття ритмічних долей такту, особливо сильної долі, яка в кожному такті є першою. Від характеру жесту, що припадає на цю долю, визначається характер музики. Жести диригента підпорядковані диригентським схемам, але темп, швидкість руху визначається композитором. А тому зіткнення цих двох особливостей музичної і виконавської виразності, тобто темпу і диригентських схем, викликає протиріччя, які кожному диригенту необхідно подолати. Коли і в чому вони проявляються?

Найкраща єдність диригентських схем і темпів досягається при простих диригентських схемах і середній швидкості темпів. Протиріччя виникають при крайніх темпах, дуже повільних і дуже швидких. Вони виникають тому, що при дуже повільному темпі “точка” виникнення і закінчення долі такту віддалені одна від однієї в часі, і тому диригентський жест втрачає виразність через повільність руху. Також, при дуже швидкому темпі, точки виникнення і закінчення долі настільки зближені в часі, що диригентський жест втрачає свою виразність через надмірну рухливість. З метою усунення цього протиріччя диригент змушений змінювати диригентську схему і диригентський малюнок. Проте диригентська схема, по можливості, зберігається, змінюється в першу чергу диригентський малюнок; і тільки в тих моментах, коли зміна диригентського малюнку не допомагає виразності, змінюється диригентська схема.

Отже, диригентська схема залежить від темпу музичного твору, його ритмічних особливостей, в тому темпі диктують вибір диригентського малюнку і диригентської схеми.

§ 3. Темп і характер жесту в процесі вивчення основних диригентських схем

Темп музики визначає швидкість руху диригентських жестів. Їх частоти означає порядок руху долей такту або його частин. Чим швидший темп, тим швидше повинні чергуватися диригентські жести, і, навпаки, чим повільніший темп, тим повільніше чергуються жести.

Як впливає темп на характер жесту? Спостерігаючи диригентські жести, ми помітили, що вони відрізняються один від одного тривалістю, швидкістю, амплітудою, силою, масою, напрямком руху, формою¹.

Всі ці якості характеризують кожен диригентський жест. А тому ми визначаємо, у якому співвідношенні знаходяться кожна із якостей диригентського жесту з темпом, яким взаємовпливає вони піддаються, у якій залежності знаходяться.

Диригентський жест, що дорівнює одній долі, здійснюється в часі і просторі, має початок, або точку виникнення, і кінець, точку закінчення. А тому він може вимірюватися. По-перше, вимірювання диригентського жесту в часі визначає його тривалість. По-друге, вимірювання диригентського жесту за рухом руки в просторі визначає його амплітуду.

Залежність цих двох компонентів від темпу очевидна. В повільних темпах жести широкі за амплітудою і тривалість їх більша, в швидких – мала амплітуда жесту і менша тривалість.

Проте необхідно зазначити, що швидкість диригентського жесту і швидкість музичного звучання (темп) не тотожні поняття і їх не слід плутати. Швидкість диригентського жесту вимірюється часом і простором, а швидкість (темп) музичного твору тільки часом. Жест може бути швидким у часі, компенсуватися в просторі і навпаки.

¹ Такі характеристики дотримуються ряд дослідників, див.: Казачков С. Дирижерський апарат и его постановка. – М.: Музыка. 1967. – С. 56; Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучение хоровых дирижеров. – Л.: Музыка. 1979. – С. 45-47; Колесса М. Основы техники дирижирования. – К.: Музична Україна. 1973. – С. 186-187.

Тільки тривалість диригентського жесту, скорочення її чи збільшення буде змінювати темп – швидше чи повільніше.

Щодо амплітуди диригентського жесту – то тут розрізняється таких три типи: плечовий, ліктьовий, кистьовий¹.

Плечовий диригентський жест вимагає активної роботи всієї руки: плеча, передпліччя, кисті. Як правило, він застосовується у повільних, широких темпах.

Ліктьовий диригентський жест найбільш вживаний, у ньому бере участь передпліччя і кисть. Він застосовується в усіх темпах.

Кистьовий диригентський жест – найбільш застосовується у швидких темпах.

Необхідно зазначити, що така умовна класифікація і характеристика відносна і служить для початкового пізнання структури диригентського жесту хоча б тому, що при різних динамічних, ритмічних, гармонічних характеристиках музики диригентський жест буде мати різне застосування.

Виходячи із класифікації диригентського жесту, ми визначаємо його масу. Максимальна маса диригентського жесту визначається участю всієї руки в русі. Мінімальна маса – участь у диригентському жесті кисті.

Сила диригентського жесту визначається ступенем напруги м'язів рук, зміною амплітуди. Необхідно відзначити, що м'язова напруга погано узгоджується із збільшенням амплітуди диригентського жесту у швидких темпах, вона гальмує рухливість руки. "При повільних (чи швидких) напружених руках м'язи рук скоро стомлюються", – вказує на що властивість А.С. Сивиз'янов².

Те саме відбувається з масою диригентського жесту. Чим швидший темп, тим маса диригентського жесту менша.

Напрямок диригентського жесту залежить від схеми диригування, розміру, ритмічних характеристик, а також від темпу. Так, наприклад, при дуже швидких темпах диригентська схема видозмі-

нюється і напрямок руху диригентського жесту також змінюється. Напрямок руху диригентського жесту є вертикальним і горизонтальним і, в залежності від диригентської схеми, буде залежати і напрямок.

Форма диригентського жесту безпосередньо буде залежати від характеру, темпу музики. Форма диригентського жесту поділяється на три види: прямі, дугоподібні, хвилеподібні. Використовуючи той чи інший вид диригентського жесту, створюється диригентський малюнок. Вибір форми жесту диктує характер музики.

Отже, характер диригентського жесту в процесі вивчення диригентських схем залежить від темпу музики і структури диригентських схем. Їх взаємозв'язок суперечний і приховує у собі труднощі при оволодінні диригентськими схемами. Тому оволодіння диригентськими схемами початкуючим диригентам необхідно здійснювати на музичному матеріалі, який написаний у помірних темпах.

¹ Такої типизації дотримуються ряд дослідників, див.: Колесса М. Основи техніки диригування. – К.: Музична Україна, 1973. – С. 186-187; Разумний І. Посібник з диригування. – К.: Музична Україна, 1968. – С. 11. іт.

² Сивиз'янов А. Проблема мысленной свободы дирижера. – М.: Музыка, 1983. – С. 10.

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ І ХАРАКТЕР ДИРИГЕНТСЬКИХ ЖЕСТІВ

§ 1. Характер диригентських жестів у залежності від музичного твору

Музичний образ може лише тоді полонити почуття людини, коли його створено за законами естетичної доцільності і коли його розуміє слухач. Композитор творить для людей, піднімаючи актуальні проблеми людського життя і навколишньої дійсності. Але завжди між композитором і слухачем знаходиться виконавець. І від того, як він виконає той чи інший музичний твір, буде залежати якість сприйняття. Тому на виконавця, а в даному випадку на вчителя-диригента, припадає велика відповідальність. Його інструментом є творчий колектив, який необхідно перетворити у свого однодумця, у слухача інтерпретатора власного розуміння музики. З цією метою диригенту необхідно оволодіти такими творчими вміннями, а саме:

- усвідомити композиторський задум;
- передати цей задум виконавцям;
- знайти засоби музичної виразності для передачі виконавцями образів;
- оволодіти засобами педагогічної та професійної майстерності навчання і виховання колективу виконавців для інтерпретації художніх образів¹.

Усвідомлення композиторського задуму відбувається ще під час застольного періоду, коли вчитель опрацьовує партитуру. Він, вивчаючи партитуру, моделює ідеальний художній образ у звуковому варіанті. Диригент уявно створює модель, яка включає всі засоби музичної виразності, а також обмірковує ті засоби, якими будуть користуватися виконавці для створення музичного образу. Тут він проводить діагностику звучання музичного твору, виявляє можливі труднощі, визначає методи їх усунення, уявно вже працює з колективом. Таке моделювання логічно підводить його до передачі уявного модуля виконавцям, тобто задум композитора і своє розуміння цього задуму реалізує у звуковій образі. "Диригент повинен збагнути композиторський задум, передати своє уявлення про твір і добитися того, щоб вони адекватно донесли його до слухача"¹, – відзначав з цього приводу К.О. Ольхов.

Передачу усвідомленого задуму виконавцям диригент здійснює через свій жест, який він "одягає" в музику, яку творять виконавці. Цей процес поступовий і базується на прямому і зворотному зв'язку, коли диригент, передаючи певні переконання, вимоги, пояснення дістає зворотну віддачу у вигляді музики, яку уявно чує, яку хоче чути. І тут передача задуму виконавцям переростає у виявлення засобів музичної виразності для передачі виконавцями образів.

Виявлення засобів музичної виразності для передачі виконавцями художнього образу проявляється у співставленні уявної моделі художнього образу і зворотної віддачі виконавцями у вигляді створених музичних образів. Найменше відхилення від уявної моделі художнього образу викликає рішення для усунення неточності. І тут відіграє важливу роль наскільки диригент володіє засобами педагогічної і професійної майстерності навчання і виховання учнівського колективу, виконавців для інтерпретації художнього образу. Засобами педагогічної і професійної майстерності майбутній диригент оволодіває в процесі вивчення спеціальних дисциплін, але актуалізація її відбувається в процесі вивчення предмету диригування, в оволодінні диригентським жестом разом з методикою роботи з хором.

¹ Всі ці вміння К.О. Ольхов ділить на періоди, а саме: моделювання, інформування, контролювання, коректування. Див.: Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – С. 12-13.

¹ Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – С. 12.

Диригентський жест – це той важливий засіб, при допомозі якого диригент блискавично реагує на неточності, що допускають виконавці, а ще важливіше – не допускає їх проявлення. З його допомогою диригент реалізує свій модуль художнього образу і управляє процесом виконавства – диригує.

Отже, процес диригування здійснюється при допомозі диригентського жесту. Тому постановка диригентського апарату, особливого диригентського жесту, важливий момент в процесі оволодіння ним вчителем-диригентом.

Якими принципами керуватися при постановці диригентського апарату взагалі і диригентського жесту зокрема?

Практика розвитку диригентської техніки виробила ряд принципів:

- розвиток навичок диригентського жесту;
- свобода диригентського жесту;
- виразності, чіткості диригентських схем;
- почуття міри диригентського жесту;
- попередження звучності та її фіксації;
- виразності та образності жестів у веденні мелодії;
- художньої доцільності.

Розглянемо, що ми розуміємо під названими принципами.

Постановка диригентського апарату не може бути зведена до однотипних прийомів, зразків, манер хоча би тому, що кожен майбутній вчитель, кандидат в диригенти має свої індивідуальні нахили, фізичні і психологічні особливості і, врешті, певний рівень музичної підготовки.

Проте, єдині вимоги в постановці диригентського апарату склалися, і вони диктуються тими технічними засобами, якими необхідно оволодіти для вирішення музично-художніх завдань. Початкуючий диригент повинен чітко усвідомити ці завдання і закономірності становлення вчителя-диригента. Керуючись таким розумінням К.О. Ольхов відзначав, що не секрет, коли "проти детального розгляду елементів диригентської техніки і вироблення на цій основі практичних рекомендацій часто викликають скептичні або навіть різко негативні оцінки, дорікання на відрив від музики, від художніх завдань і таке інше. Зрозуміло, якщо вивчення диригентської техніки

чи оволодіння нею стає самоціллю, то це заслуговує суворого засудження. Техніка є засобом і нічим іншим бути не може. Але для того, щоб допомогти на цьому шляху учню, треба точно знати саме ці засоби, які його елементи і їх співвідношення"¹.

Таким чином нам необхідно детально розглянути **принципи постановки диригентського жесту**.

Важливим принципом у постановці диригентського апарату є **розвиток диригентського жесту**.

Розвиток навичок диригентського жесту розпочинається з правильної вихідної постави диригента і продовжується циклом спеціальних допоміжних вправ по виробленню елементарних диригентських жестів, які тут же закріплюються в навчальній роботі над музичним твором. Навички ведення диригентського жесту, або технічний прийом, в кожному конкретному випадку вимагає його розуміння і застосовується в різних варіантах в процесі вивчення хорової партитури, що дає змогу уникнути диригентських штамів, одноманітності диригентської техніки. Вироблення навичок диригентського жесту аргументується і усвідомлюється закономірністю наявності засобів музичної виразності у хоровому творі.

Дальший розвиток навичок закріплюється на новому музичному матеріалі в співставленні з іншими умовами, що визначає варіантність прийомів. В результаті такої роботи у початкуючого диригента виробляється розуміння перспективи набутих навичок, що допомагає умінню самостійного застосування їх.

Отже, виховання навичок диригентського жесту є важливим принципом в постановці диригентського апарату і служить для засвоєння арсеналу прийомів, засобів техніки диригування, вирішує проблему диригентських умінь у виконавстві.

Свобода диригентських жестів – один із принципів постановки диригентського апарату.

Майстерність диригентського виконання залежить від свободи володіння прийомами і засобами диригентської техніки. А такої свободи можна досягти лише в тому випадку, якщо буде досягнуто

¹ Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984 – С. 9.

м'язової свободи рухів усіх складових частин диригентського апарату. На цей важливий принцип постановки диригентського апарату звертали увагу ряд дослідників. Так, наприклад, К.Б. Птиця відзначав, що "першою, надзвичайно важливою умовою виразності диригентської техніки є наявність свободи м'язової скованості рук"¹.

На цей принцип вказували С.О. Казачков, І.О. Мусін і відзначали першорядність його².

А.С. Сивиз'янов визначив м'язову свободу як "здатність координувати силу фізичної напруги, тобто вміння напружувати і розслабляти м'язи рук в повній відповідності з характером відтворюваної музики. М'язова свобода – це природний тонус м'язів. Вона нічого немає спільного з астенією і не дорівнює абсолютному розслабленню, як інколи приймають думати"³.

М'язова свобода вкрай необхідна для голосового апарату, рухливості, виразності, артистичності. На цю деталь звертав увагу К.С. Станіславський. Він говорив: "Ви не можете собі уявити, яким злом для процесу є м'язова судорога і тілесні затиски. Коли вони виникають в голосовому апараті, люди з прекрасним від природи звуком починають сипіти, хропіти або доходять до втрати здатності розмовляти. Коли затиск зосереджується у ногах, артист ходить ніби паралізований; коли він у руках – руки коченіють, перетворюються в "палки" і піднімаються, ніби шлагбауми"⁴.

Рациональне фізичне навантаження м'язів рухомих частин диригентського апарату – єдина умова для досягнення свободи диригентських рухів. Як визначати грані раціональної напруги м'язів рук, ніг, всього апарату?

Важливою умовою для звільнення м'язів від зайвої фізичної напруги є бездоганне знання музичного твору, що дає можливість самоконтролювати свій жест, проникаючись почуттям доцільності

власних дій внаслідок художнього осмислення. Знання музичного матеріалу усуває психологічний бар'єр боязні дій і створює сприятливі умови для свободи диригентських жестів. Тут важливу роль відіграє самостійне опрацювання партитури до початку диригування, що дає можливість позбутися почуття остраху за незнання, яке сковує жест.

Важливим фактором для звільнення м'язів з метою свободи диригентського жесту є усунення передумов естрадного хвилювання, страху перед аудиторією, колективом виконавців. Безумовно, хвилювання в процесі роботи з колективом, або на концерті – неминуче, але воно повинно регулюватися із загальним тренуванням, загальним самоконтролем, усвідомленням підготовленості диригента до розкриття художнього образу.

Ще одним із важливих факторів вироблення свободи диригентського жесту є врахування особливостей характеру, різних типів нервової системи. Зажатість диригентського апарату частіше зустрічається у холериків і флегматиків, і свобода диригентського жесту у них досягається важче, ніж у сангвініків. Емоційна нестриманість, раптова збудливість, повільне гальмування заважає холерикам швидко набути м'язову свободу. Флегматикам заважає природна сором'язливість, уповільнена реакція, перевага гальмування над збудженням. Меланхолійний тип нервової системи найменш підходить для занять диригентським виконавством. Конвульсивність жесту, нервові збудження є важким бар'єром в оволодінні диригентським жестом.

Отже, врахування психологічних факторів для виховання свободи диригентського жесту – один із магістральних шляхів постановки диригентського апарату.

Свобода диригентського жесту може залежати від загальної фізичної недорозвинутості. Сюди можна віднести загальний фізичний стан організму, коли майбутній вчитель швидко втомлюється. Також важливою перешкодою для вільних диригентських рухів може бути зажатість кистьових суглобів, велика м'язова напруга внаслідок занять спортом, пов'язаного з великим фізичним навантаженням (важка атлетика, бокс і т.д.). Тому майбутньому вчителю необхідно виключити фізичні перешкоди, що заважають м'язовій свободі диригентських рухів. Ці фактори усуваються внаслідок занять фізичною

¹ Птиця К. Очерки и техника дирижирования хором. – М.: Госиздат, 1948. – С. 16.

² Див.: Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967. – С. 40; Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – С. 33.

³ Сивиз'янов А. Проблема мышечной свободы дирижера хора. – М.: Музыка, 1983. – С. 5.

⁴ Станиславский К. Работа артиста над собой. Собрание сочинений. Т.2. – М.: Госиздат, 1954. – С. 132.

культурою та спеціальними виравами, які сприяють відчуттю м'язової свободи руху.

Отже, виключення загальних психологічних і фізичних перешкод – шлях до м'язової свободи диригентського апарату. Така свобода регулює раціональну м'язову напругу частин диригентського апарату, яка найбільш доцільна для вироблення таких диригентських жестів, які найбільш відповідають художній виразності.

Важливим принципом постановки диригентського апарату є *виразність і чіткість диригентських схем*.

Майбутній диригент в процесі вивчення диригентських жестів виявить, що вони побудовані в систему, і характер жесту змінюється відповідно до музичного матеріалу, який він веде за собою. Ознайомлюючись з системою побудови диригентських жестів, ми в сучасній навчальній літературі зустрічаємо ряд термінів, які визначають що побудову, а саме: "диригентська схема", "тактова схема", "диригентська сітка", "диригентський малюнок", "схема тактування", "малюнок тактування". Постає питання, чи однозначні ці поняття? Якщо ні, то яке їх трактування? З'ясування цих питань внесе ясність у розуміння принципів усвідомлення і чіткість диригентських схем.

"Схемою тактування зветься така група, такий цикл тактових рухів, жестів рук диригента, який утворює певне, замкнене в собі ціле, і має свою вихідну точку, що збігається з кінцевою точкою цієї групи жестів"¹, – визначає поняття "схема тактування" М.Ф. Колесса у посібнику "Основи техніки диригування".

"Тактова схема – абстрактне, умовно-графічне поняття метричних чергувань долей в такті. Кожній долі відповідає лінія схеми, яка має визначений напрямок"², – визначає поняття "тактова схема" С.О. Казачков.

"Група диригентських жестів для відтворення метричної структури даного твору, створює диригентську сітку, яка в просторі виявляє тимчасову організацію такту – кількість рахованих долей і їх

акцентне співвідношення"¹, – визначає поняття "диригентська сітка" К.О. Ольхов.

"Одне із особливостей сучасного способу диригування визначається тим, що долі такту показуються рухами, які направлені в різні сторони. Ці жести створюють те, що прийнято називати малюнком або схемами тактування"², – зміщує два поняття І.О. Мусін.

З вище наведених визначень ми можемо зробити висновок, що вони виражають одне і те саме поняття і є термінами-синонімами. Тому ми пропонуємо виключити термінологічну плутанину, відмовитись від термінів "тактова схема", "диригентська сітка", "схема тактування", "малюнок тактування", "метрична схема", і затвердити єдине поняття – "диригентська схема".

Отже, диригентська схема – це система організації диригентських жестів, що визначають ритмічну вартість долей, напрямок їх руху, розрізняють їх сильні і слабкі наголоси та, при допомозі засобів диригентської виразності, визначають характер і образність музичного матеріалу.

Усвідомлення і чіткість диригентських схем є важливим принципом постановки диригентського жесту і засвоєння його розпочинається з виявлення сильних, слабких долей такту, їх метричної вартості, ритмічної організації такту, знання музичного матеріалу, його структури. Важливим елементом є визначення напрямку руху долей, вираженого в диригентських жестах, їх послідовності.

Майбутньому вчителю не слід змішувати поняття "диригентська схема" і "диригентський малюнок". Диригентська схема визначається графічним зображенням напрямку руху диригентських жестів, а диригентський малюнок визначається характером ведення диригентського жесту, його формою, що продиктовано музичним матеріалом.

Отже, диригентський малюнок визначається характером ведення диригентського жесту, його формою, амплітудою, що практично продиктовано музичними образами, його усвідомлення диригентом. Чіткість диригентського малюнку визначає виразність диригентського жесту.

¹ Колесса М. Основи техніки диригування. – К.: Музична Україна, 1973. – С. 15.

² Казачков С. Дирижерський апарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967. – С. 6.

¹ Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – С. 42.

² Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – С. 43.

Виховання *почуття міри диригентського жесту* є важливим принципом в диригентській постановці апарату та розвитку диригентської техніки.

Виховання у майбутнього вчителя почуття міри у використанні диригентського жесту, в першу чергу, відноситься до амплітуди жесту.

Амплітуда диригентського жесту залежить від динаміки, темпу, характеру музики. Відомо, що різна сила звуку вимагає і різної амплітуди жесту, що, як правило, знаходиться в прямій залежності. Напевно, необхідно почуття міри регулювати керуючись шістьма показниками звучності (pp, p, mp, mf, f, ff), звідси і шість величин амплітуди диригентського жесту. На амплітуду жесту впливає темп. "Жест повинен бути максимально виразним і економним. Захоплення великою амплітудою жесту приводить до того, що рухи диригента втрачають насиченість, виразність і чіткість, це відбивається на якості ансамблю і, далеко не завжди, відповідає характеру виконуваної музики"¹.

Амплітуда жесту також залежить від кількісного складу колективу, від стилевих особливостей музичного твору. Виховання почуття міри у використанні амплітуди жесту, при всіх моментах диригентського виконавства, важливий стан в постановці і розвитку техніки диригування.

Отже, виховання почуття міри, використання диригентського жесту є важливим принципом диригентської постановки і визначається, в першу чергу, амплітудою жесту та його раціональністю в розкритті художнього образу.

Почуття міри використання диригентського жесту виховується застосуванням диригентських позицій, а саме:

- нижньої (на рівні тазового поясу);
- середньої (на рівні середини грудей);
- верхньої (на рівні плечового поясу).

Вибір позицій визначається художніми завданнями і диригентською індивідуальністю. Але в будь-якому випадку почуття міри використання диригентського жесту у позиціях повинні організовува-

тись доцільністю використання засобів диригентської виразності у розкритті музичних образів.

В цьому аспекті великого значення надається використанню диригентських діапазонів (вузький, середній, широкий). У вузькому діапазоні диригентські жести рук здійснюються посередині корпусу з обмеженими розмахами рук в ширину. Середній діапазон характеризується диригентським жестом на ширині всього корпусу. Широкий діапазон створює можливість здійснювати диригентський жест ширше, ніж корпус, на широко розведених руках, і амплітуда жесту буде більшою. Висновок тут один: вузький діапазон – мала амплітуда жесту. З розширенням діапазону збільшується амплітуда жесту і, навпаки, – звуження діапазону зменшує амплітуду жесту. Використання диригентських діапазонів повинно бути продиктовано художніми завданнями та виразністю диригентських жестів.

Диригентські жести здійснюються в трьох площинах, а саме:

- перша площина – диригентський жест здійснюється на далеко витягнутих на всю довжину руки від корпусу вперед;
- друга площина – диригентські жести здійснюються напіввигнутими в лікті руками, і віддаленість кисті від корпусу дорівнює довжині передпліччя;
- третя площина – диригентський жест здійснюється біля самого корпусу.

Безумовно, диригентські позиції, діапазони, площини не є статичними, вони мають між собою проміжні градації, проте вибір їх обумовлюється художніми завданнями і має значення в тих чи інших конкретних умовах, що диктується музикою, художніми образами.

Отже, виховання почуття міри використання диригентського жесту обумовлюється знаннями диригентської позиції, діапазону, площини і вміле їх застосування в конкретних умовах визначається творчими завданнями, які доводиться вирішувати вчителю в процесі роботи над музичними образами.

Важливим принципом диригентської постановки є виховання відчуття *попередження звучності і її фіксації* за допомогою диригентського жесту. Майбутній вчитель повинен усвідомити, що диригентський жест виникає раніше ніж звук, а тому виховання цього відчуття означає, що диригент наперед обмірковує свої жести, дає їм

¹ Каперштейн М. Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1972. – С. 69.

характеристику, а потім, при їх допомозі, дає інформацію виконавцям про характер і якість музики, яку вони виконують. Тобто, диригент тільки тоді виконає свою пряму функцію лідера, коли жест попереджатиме звучність. “Це не проста рухова ілюстрація музики, а інформація про майбутнє звучання, яке ставить за мету домогтися необхідної якості звучання. Тому і зрозуміло, що виразність диригентського жесту, міміка – не може бути самоціллю”¹, – стверджує К.О. Ольхов.

Принцип попередження звучності базується на психологічному факторі уяви і сприйняття, на зміщенні цих двох процесів у часі в диригента. Уява музичного образу, його звучності передусь сприйняття реального звучання, яке створює колектив виконавців. У цьому розумінні диригентський жест відображає не те, що звучить, а те, що буде звучати. Фіксація такої звучності, аналіз її з погляду відправної точки для дальшого розкриття художнього образу є важливим фактором самоаналізу для забезпечення правильної постановкою диригентського апарату.

Образність жесту – важливий принцип постановки диригентського апарату. Безперечно, добитися образності жесту, означає розкрити свої емоції через міміку, пантоміміку, пов'язавши їх з музикою та практичною діяльністю людини, що є найбільш зрозумілим в процесі колективного виконавства. Диригентські жести, узагальнені життєвою практикою людей, ми поділяємо таким чином:

- диригентські жести, що служать доповненням до нашої мови;
- умовні жести;
- жести, що запозичені з виробничої діяльності, емоціональні жести.

В повсякденному житті поруч з мовою ми користуємося одночасно і жестом. Так, наприклад, запрошуючи сісти на вільне місце чи пропускаючи перед собою жінку, ми жестом ніби говоримо “прошу”, чи закликаючи когось, ми маємо його рукою. Ці та інші жести застосовуються в диригуванні в різних виконавських ситуаціях і можуть означати диригентську виразність, запрошення до вступу

співати, виділити хорову партію, посилити звучання хору і т.п. Застосування жестів, що доповнюють нашу мову, літературний текст пісні є важливим компонентом у виразності і образності диригентського жесту, що, в свою чергу, забезпечує постановку диригентського апарату.

Умовні жести – заздалегідь домовлена їх форма між диригентом і виконавцями, а саме: показ знаку “увага” – підняття вказівного пальця лівої руки вгору; показ на діафрагму лівою рукою, що вказує на “ланцюгове дихання”, підняття витягнутої вперед піднятої долоні, що означає “стоп”, “досить” і т.п. Образність таких умовних жестів також збагачує виразність постановки диригентського апарату.

Найбільш зрозумілі жести ті, які запозичені з трудової діяльності. Наприклад, жест, що означав “удар”, “витягнення”, “піднімаючий” тощо. Ці жести в процесі диригування можуть визначити точність появи звуку, акценти, посилення динаміки, характер звуку і т.п. Використання уявлень пов'язані з різними формами рухів, що застосовуються нами в процесі роботи, можуть надати диригентському жестові змісту, образності, від чого жест стане більш цілеспрямованим, виразним. Музика завжди постає перед нами в образах, які мають в собі емоціональний зміст і їх можна охарактеризувати з позиції людської життєвої практики. Виходячи з того, що людина і праця неподільні, то, безумовно, всі жести можна охарактеризувати з точки зору практичної виробничої діяльності.

Безперечно, більшість жестів отримують характеристику через почуття, які можна визначити з точки зору ситуації, а звідси можливість вираження їх через жест аргументується фізіологічною будовою людської руки і дії на неї нервової системи. Напевно тому психолог О.М. Лук стверджує, що “кожному почуттю відповідає суворо визначена діяльність вегетативної нервової системи, залоз внутрішньої секреції, підкірки і кори головного мозку, а також скорочення певних м'язів, в тому числі мімічних”¹.

Якраз жестом диригент показує саме такі нюанси емоційного стану, моменти переходу із одного стану в інший. Міміка і є допов-

¹ Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984.

¹ Лук О.М. Эмоции и чувства. – М.: Знание, 1972 – С. 72.

ненням до жесту і необхідним забарвником, що визначає образність в постановці диригентського апарату. Отже, аргументоване застосування всіх принципів постановки диригентського апарату, продиктоване музичними образами, є магістральним шляхом до оволодіння диригентським мистецтвом.

§ 2. Відчуття сильних і слабких долей в такті та чіткість малюнку диригентської схеми

Сильні і слабкі долі розрізняються у кожному такті будь-якого розміру. Поділ долей такту на сильні і слабкі відповідно викликав поділ в диригентських схемах на наголошені і ненаголошені жести, що співпадає з відчуттям диригентського жесту, як сильного, так і слабого. Це співвідношення має виключне значення в процесі трактування художнього образу.

Перша доля такту є сильною і основною долею. Відповідно диригентський жест повинен її найбільш чітко виділити. Практично це енергійний, активний жест, який виражений через рух руки зверху вниз, що ударяється в уявну площину. Цей удар має бути найбільш сильний в порівнянні з іншими ударами цього такту, що і визначить поміж інших долей такту першу, сильну, наголошену і єдину в цій якості долю такту. Всі інші долі такту будуть слабкі або відносно сильні. Відносно сильні диригентські жести це ті, що рухаються від себе з деяким спрямуванням вниз. Всі жести, що рухаються до себе і вгору – слабкі. Відчуття сильних і слабких диригентських жестів, долей визначається музикою і м'язовою напругою. Сильні наголошені долі, а, відповідно, і жести виконуються руками, в яких м'язи напружені, скорочені помірно, а відповідно слабкі, ненаголошені – розслабленими. Диригентський жест рук вниз найбільш простий і сильний, тому що крім ваги, що падає, на них діє сила розгинаючих м'язів. Збіг ваги і сили м'язів – найбільш реальне відчуття сильної долі. В усіх інших слабких долях сила діє на підйом ваги руки. Ці чисто фізичні відчуття посилені музикою, де чергування наголошених і

ненаголошених долей є точним показником сильних і слабких долей в процесі диригування.

В зв'язку з важливою особливістю диригентського жесту – наочністю, виразністю – перша доля повинна бути найбільш видима, найбільш виразна. Це головна умова відчуття сильної долі в диригентському жесті.

Всі елементи підготовки до виконання сильних долей містять в собі слабкі долі, які передують сильним. Тому слабкі і сильні долі в диригентських жестах повинні бути пов'язані між собою як передуючі, як підготовлюючі, виходити один з одного.

В процесі диригування долей такту музикант диктує той чи інший малюнок диригентської схеми. На малюнок схеми буде впливати динаміка, штрихи, метро-ритм, мелодична лінія, гармонія і т.п., але одна з важливих сторін малюнку диригентської схеми мусить бути незмінною – це напрям руху жесту у долі такту.

Художні особливості виконання музичного твору можуть продиктувати ті чи інші прийоми диригування, коли диригент не знаходиться в диригентській схемі своїми жестами, але, як тільки він рукою почне відбивати диригентську схему, необхідно точно, без помилки повести в тому напрямку руку, в якому рухається виконувана доля такту. Напрямок руху долей у диригентській схемі залишається незмінним.

Будова диригентського малюнку залежить від того, як розвивається музичний образ, які динамічні, агогічні зміни відбуваються, який емоційний стан диригента-вчителя внаслідок раціонального усвідомлення художнього образу. Розвиток музичного образу на основі одного темпо-ритму, в одному нюансі, фактурі, з одним емоційним настроєм – диригентський малюнок однаково рівний і симетричний. Такого застосування диригентського малюнку дотримується С.О. Казачков¹.

Будь-які зміни темпо-ритму, динаміки, штрихів і т.п., спричиняють зміни диригентського малюнку. Диригентський жест на різних долях такту буде видозмінюватись внаслідок музичного образу, який

¹ Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967. –

трактує вчитель. Такий диригентський малюнок називається асиметричним. Асиметричність диригентського малюнку означає, що його виконання повинно бути обумовлене характером звучання музичного матеріалу. Диригентський жест кожної долі повинен бути виправданий, продуманий і між собою взаємозв'язаний, логічно довершений. Така довершеність досягається чіткістю ведення лінії диригентського малюнку, її властивість заключається в твердості, чіткості, впевненості – одним словом, це такий жест, що чітко передає наміри вчителя-диригента.

Чим повинен себе контролювати майбутній вчитель в процесі вибору того чи іншого диригентського малюнку?

В першу чергу це тримірність об'ємності форми диригентського жесту, а саме: диригентська позиція, диригентський діапазон, диригентська площина. Вказаний трьохмірний варіант – позиція, діапазон, площина – має багато проміжних градацій, що дає можливість варіювати диригентським малюнком у необмежених можливостях. Поняття: низько – зверху, широко – вузько, далеко – близько – повинні бути чітко усвідомлені з точки зору можливостей диригентського малюнку в позиціях, діапазонах, площинах. Такий критерій орієнтації утворення диригентського малюнку, продиктований ідеальним модулем художнього образу, перекладений в диригентський жест, є найбільш раціональним і єдиним. В будь-якому диригентському малюнку вимога до його побудови залишається єдиною – сильна доля повинна бути найбільш виразною, напрям руху долей в диригентських схемах – незмінним.

§ 3. Жест *легато* і *нон легато*

Досягнення максимальної виразності диригентського жесту означає досконале володіння характером подачі звуку – штрихами. Слухаючи музику, ми постійно відзначаємо, що вона характеризується плавною подачею звуку, або гострим, наголошеним звучанням чи виділенням окремих музичних зворотів через різновидність характер-

ру звучання. Всі ці особливості музичних фарб, характеру подачі знаходять своє втілення у диригентському жесті через оволодіння штрихами.

На першому курсі майбутній вчитель повинен оволодіти вміннями ведення звуку двома штрихами – *легато* і *нон легато*. Мета вивчення цих штрихів є досягнення виразності звуковедення диригентським жестом. Цю важливу ділянку – підготовку до диригентської діяльності – розпочинаємо з оволодіння штриха *нон легато*. Це пояснюється тим, що при оволодінні штрихом *нон легато* найбільш чітко окреслюється диригентська схема, вимальовується початок і кінець кожної долі і точно визначена точка її виникнення, що є немаловажним фактором для оволодіння диригентським мистецтвом у початковій стадії.

"Точка" виникнення долі при штриху *нон легато* характеризується пружним, вольовим жестом у момент "стремління", а "відбиття" буде більшим ніж "стремління". Цей штрих виконується зібраною рукою, рівномірним напруженням м'язів і повною свободою плеча і плечового суглобу. Характеризує жест *нон легато* точна фіксація виникнення "точки", яка превалює над іншими моментами диригентського жесту. Жест кожної долі підкреслений, грані між долями чітко виражені і наближені до плавних рухів. Як справедливо відзначає А.С. Сивиз'янов, що оволодіння штрихом *нон легато* "пов'язано з виробленням точки і м'якою формою відбиття"¹.

В залежності від динамічних і темпових показників диригентський жест *нон легато* буде змінюватися. В музичних творах, в дуже повільних темпах і середніх динамічних показниках жест буде мати більший момент "відбиття", ширшу амплітуду і характеризуватиметься важкістю у веденні долей. І навпаки, при швидких темпах, середній динаміці амплітуда жесту буде мала, більш легка і роль кисті в ньому підвищена. Її рухливість компенсує малу амплітуду, що дає можливість зберегти подачу звуку *нон легато*.

¹ Сивиз'янов А. Проблема мышечной свободы дирижера хора. М. Музыка. 1983. – С. 42

При жесті нон легато диригентські схеми мають такий графічний вигляд (рис. 1):

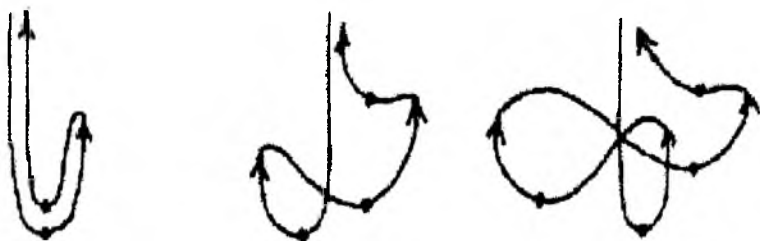


Рис. 1.

Диригентський жест легато визначає плавну, зв'язну подачу звуку, тому він і характеризується плавними, зв'язуючими рухами між долями такту. "Точка" м'яка, ледь помітна, а грані переходу з однієї долі на іншу майже стираються, що надає жесту рельєфності, співучості. "Оволодівши свободою вираження легато, диригент набуває дорогоцінний дар – співучість руки"¹.

Вся диригентська рука (плече, передпліччя, кисть) вільна, м'яка, з однаковою м'язовою напругою від плечового суглобу до фалангів пальців. Рухи руки диригента асоціюються з рухами руки скрипаля, коли він веде смичок плавно, м'яко, переборюючи опір між смичком і струною. Жест диригента повинен бути наповнений звуком і в точці виникнення долі характеризуватиметься вагомістю у подоланні невидимої перешкоди. В залежності від динамічних і темпових показників жест буде мати різну характеристику.

У повільних темпах при середніх динамічних показниках жест легато буде "тягучим", "насиченим", амплітуда середня, у творах швидкого темпу – жест легкий, м'який, невагомий. Ось як характеризує такий жест К.Б. Птиця: "Особливо чудовим було легато, в якому вільна рука, з надзвичайно живою кистю, шовково-гнучкими рухами, вишивала музичну тканину, зв'язувала долі, вела протяжність звучан-

ня і то наливалася силою, насичувалась стрімкістю, то витала спокійно і ласкаво, розливаючи ніжність зачарування співочого звуку"¹.

Жест легато в залежності від темпових і динамічних показників може бути кистьовим у швидких темпах, середній динамії.

Кистьово-ліктьовий жест, при якому рівномірно, плавно працює кисть і передпліччя, застосовується при середніх темпах і середніх динамічних показниках. Цей жест найбільш розповсюджений і від нього варто розпочинати роботу в процесі оволодіння звуковеденням легато.

Активна, м'яка робота всієї диригентської руки від плеча до кисті характеризує змішаний жест. Він, при звуковеденні легато, динаміці меццо форте і повільних темпах, притаманний урочистій, драматичній, траурній музиці.

Диригентські схеми при жесті легато графічно виглядають так (рис. 2):

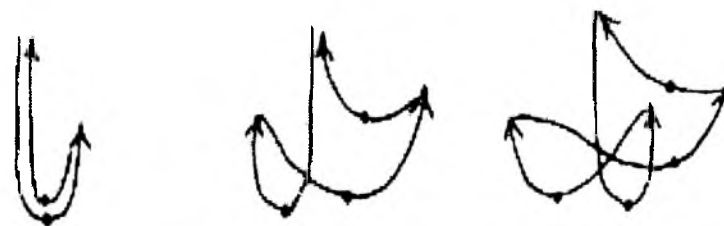


Рис. 2.

Отже, оволодіння штрихом легато і нон легато є важливою ланкою в постановці диригентського апарату і вказує на основні можливості у виробленні засобів диригентської виразності.

¹ Сивизьянов А. Проблема мышечной свободы дирижера хора. – М. Музыка. 1983. – С. 42.

¹ Птица К. Мастера хорового искусства в Московской консерватории. – М. Музыка. 1970. – С. 24.

ТРИ МОМЕНТИ ПОЧАТКУ ДИРИГЕНТСЬКОГО ВИКОНАВСТВА

§ 1. Увага, дихання, вступ

Колективне виконавство вимагає одночасних дій усього колективу виконавців. Щоб хор чи оркестр розпочав своє виконання, необхідно його підготувати. Як відбувається підготовка колективу до виконання?

Колектив виконавців уже на сцені, розкривається завіса і на сцену до колективу енергійно, зібрано виходить їх диригент. Легким поклоном голови вшановує слухачів, що прийшли на концерт. З моменту його появи на сцені розпочата підготовка колективу до виконання. З його дій розпочинається важливий момент підготовки, який ми називаємо моментом **уваги**.

Момент уваги поділяється на два періоди, а саме:

- концентрація уваги колективу на диригентові;
- зібраність уваги виконавців безпосередньо на руки і обличчя диригента.

Концентрація уваги колективу на диригента відбувається за допомогою зорового контакту¹, яким диригент організовує колектив на виконавство.

Підняття рук в диригентську позицію відбувається після того, як диригент впевнений, що хористи, оркестранти готові до співу, гри. Сама постановка рук диригента в диригентську позицію вимагає збереження характеру, темпового, мімічного настрою до музичного твору, який колектив буде виконувати. Підготовчі дії диригента до

виконавства повинні бути пронизані емоційно згідно настрою музичного образу.

Момент зібрання уваги виконавців на руки диригента триває недовго, але диригентові необхідно визначити точку напруги цього моменту, щоб колектив не розслабився. Затримка моменту уваги на руки може привести до фізичного розслаблення і в'ялого, незібраного вступу.

Після моменту уваги настає другий момент – **дихання**. З моменту дихання фактично розпочинається колективне виконавство. Це необхідний фізіологічний акт перед співом, який забезпечує початок звучання музичного твору. Дихання береться за рахунок кінця попередньої долі або її частини.

Момент дихання має три фази, а саме:

- співочий вдих;
- затамування вдиху;
- видих-звукоутворення.

Співочий вдих має чотири фізичні властивості: величину (повнота вдиху), швидкість, силу, глибину¹. Величина (повнота вдиху) визначається необхідністю виспівування музичного матеріалу. Чим більше музична фраза, яку необхідно проспівати на одному вдиху, тим величина дихання буде більша. Швидкість вдиху визначається темпом музичного твору. Сила вдиху визначається величиною вдиху і його швидкістю. Чим повніший вдих при певній швидкості, тим він сильніший. Глибина вдиху визначається способом набирання повітря співаком. Співак може набирати повітря у верхню, середню або нижню частину легенів. Чим нижче набирається співаком дихання, тим воно глибше.

Фаза затамування вдиху – важлива мить у моменті дихання між закінченням взяття вдиху і вступом і служить для організації одностаїнного і впевненого вступу.

Фаза видиху – звукоутворення це початок виконавства і тут розпочинається третій важливий момент колективного виконавства – **вступ**.

Вступ – це організоване, одночасне, одностаїнне виконання колективом початку музичного твору або його частини хоровими парті-

¹ Колесса М. Основи техніки диригування. – К.: Музична Україна. 1973. – С. 21.

¹ Качаков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка. 1967.

ями, оркестровими групами, солістами зокрема і всього колективу цілому.

Розглянемо більш детально, як ці моменти початку виконання втілюються в діях диригента, в його жестах.

Перший момент диригентського виконання є моментом уваги, який ми розглядали вище; диригентом він повинен розцінюватися як важлива психологічна установка на розкриття музичних образів. Психологічний настрій повинен створюватися диригентом з моменту його появи на сцені. Учителю повинен подбати, щоб ведучий програми оголосив авторів та назву твору у тому ж настрої, надавши своєму оголошенню того емоційного забарвлення, яким буде пронизаний увесь музичний твір, його основний музичний образ. Вихід диригента на підготовку, підняття рук в диригентську позицію, вираз обличчя повинні промовляти про втілення в художній образ, емоційний настрій.

Наступною дією диригента є показ жестом моменту дихання. Здійснюючи диригентський жест у момент дихання, диригент одночасно сам набирає повітря і робить це так, щоб всі хористи, оркестранти візуально його сприймали. Цей момент диригент підкреслює легким кивком голови. Разом взяті, ці компоненти "дихання" надають йому більшої переконливості і виразності.

Затамування процесу дихання перед вступом здійснюємо за рахунок легкого сповільнення жесту перед моментом "стремління" до "точки" виникнення долі. Це дає можливість хористам, оркестрантам одночасно і впевнено вступити.

У момент дихання практично закладено почуття попередження. Показ хористам чи оркестрантам дихання вимагає від диригента великої уваги і зосередженості. Не можна недооцінювати значення дихання, тому що найменша неточність відразу ж негативно відбивається на вступі хору чи оркестру.

Диригентський жест вступу тісно пов'язаний з моментом дихання і є його наслідком. Правильний момент дихання гарантує чіткий, злагоджений вступ. Від характеру цього моменту залежить структура жесту долі, на яку вступає хор чи оркестр, та її якість.

Отже, оволодіння трьома моментами початку диригентського виконавства – важливий етап оволодіння технікою диригування.

§ 2. Ауфтакт, його призначення і функції

Говорячи про три моменти диригентського виконавства, ми детально зупинилися на моменті дихання. Цей момент забезпечує диригентський жест, який певним чином готує виконавців, настраює їх на виконання музично-художніх намірів диригента, на ритмічну, ансамблеву, інтонаційну точність. Такий диригентський жест називаємо ауфтактом.

У посібниках з хорового і оркестрового диригування цей диригентський жест називають по-різному: замах, дихання, ауфтакт. Так, наприклад, М.Ф. Колесса, опираючись на німецьке значення терміну "ауф-такт" вважає його не зовсім вірним і пропонує цей жест називати замахом¹. Цього терміну дотримується І.Г. Разумний, коли розглядає момент дихання². Однак І.О. Мусін розглядає термін "ауфтакт" у перекладі з латинського, що означає "те, що відбувається до початку звучання"³. Цього термінологічного визначення дотримується більшість дослідників диригентського мистецтва⁴.

Ми вважаємо, що найбільш повно характеризує цей диригентський жест термін "ауфтакт", в чому ще більше переконуємося, розглядаючи його призначення і функції.

Ауфтакт – це диригентський жест, що передує моменту вступу, попереджує його, готує його. Сама суть диригентського жесту і втілює в собі важливу функцію – попереджуючу. В ауфтакті, як диригентському жесті, ця основна функція виступає найбільш рельєфно.

Ауфтакт виконує наступні функції:

- визначає попередній момент перед вступом (дихання);
- задає темп;
- попереджує про динамічний показник;
- визначає виконавські штрихи;

¹ Колесса М. Основи техніки диригування. – К.: Музична Україна, 1968. – С. 21

² Разумний І. Посібник з диригування. – К.: Музична Україна, 1968. – С. 23

³ Мусін І. Техніка дирижування. – Л.: Музика, 1967. – С. 68

⁴ Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. – М.: Музыка, 1969. – С. 28-29; Канерштейн М. Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1972. – С. 17 та ін.

— дає установку образного змісту музики.

Таким чином, ауфтакт – це диригентський жест, що забезпечує інформацію про засоби музичної виразності, які необхідні для розкриття музичного образу.

Безперечно, диригент підпорядкований необхідності показувати метричні долі такту, а тому тривалість ауфтакту повинна дорівнювати тривалості однієї такої ж долі або її частини. Ця доля ауфтакту завжди буде попереджуючою до долі, на яку вступають виконавці. В цьому закладено принцип попередження про дію самих виконавців. А тому швидкість руху жесту у момент ауфтакту визначається темпом музичного твору, а напрям руху жесту у момент ауфтакту – напрям руху попередньої долі до вступу в диригентській схемі. Інтенсивність і сила ауфтакту залежить від характеру музики, яка буде звучати.

Отже, ауфтакт – це диригентський жест, який здійснюється за рахунок ритмічної вартості попередньої до вступу долі або її частини, і напрям руху жесту відповідає напрямку руху попередньої долі до вступу в диригентській схемі.

По призначенню ауфтаки поділяються на повні і неповні¹. Повним ауфтактом ми називаємо жест, що містить у собі ритмічну вартість повної долі такту перед вступом на повну долю. Неповний ауфтакт – диригентський жест, що розпочинається з паузи або з неповної долі такту, її частини.

Виконання ауфтакту поділяється на дві фази, а саме: підготовка ауфтакту, рух ауфтакту.

Перша фаза виконання ауфтакту повністю повинна бути усвідомлена диригентом згідно характеру музики, темпу, динаміки, звуковедення, штрихів. Для забезпечення всіх засобів музичної виразності чітким і зрозумілим диригентським жестом ауфтактом необхідно, щоб руки диригента зайняли таке положення, яке найбільш зручне для ведення попередньої долі до моменту вступу (згідно диригентської схеми). Напрямок руху ауфтакту завжди визначається рухом ауфтактової долі у диригентській схемі. Вперше з розчленуванням диригентського жесту та напрямом руху долей ми зустрічались, коли

розглядали складові елементи долей такту¹. Опираючись на складові частини тактової долі (дихання, стремління, точка), ми визначаємо елементи руху ауфтакту. Рух ауфтакту також складається із трьох елементів: дихання, стремління, точки виникнення. Дихання – це рух вгору або вбік (в залежності від диригентської схеми), який в міру руху вгору сповільнюється, із точки найбільшого сповільнення починає рухатися вниз до "точки" виникнення. Рух вниз до "точки" є елементом стремління, і він повинен дорівнювати у темповому відношенні елементу дихання.

Як правило, ці два елементи дорівнюють амплітуді жесту.

За характером ауфтаки бувають різноманітні, тому що їх тривалість, темп, сила, амплітуда повністю залежать від характеру виконуваної музики. А тому майбутньому вчителю необхідно мати повну інформацію про музичний твір. Наприклад, в темповому відношенні і повільні темпи потребують повільних ауфтактів, швидкі – швидких, помірні – помірних. Аналогічно динаміка коректується ауфтактами, а тому тихе звучання вимагає малого по амплітуді ауфтакту, голосне – великого, енергійного жесту. Від того, як буде виконаний ауфтакт, так і прозвучить доля, яку ми готуємо для виконання.

Необхідно зазначити, що ауфтакт має широке призначення. Він не тільки готує вступ до початку виконання твору, його частини, а має багато виконавських призначень. При допомозі ауфтакту диригент здійснює такі операції: керує диханням, знімає звучання окремих хорових партій чи оркестрових груп, регулює динаміку, темп, штрихи.

Значення ауфтакту в диригентській практиці дуже велике. Візьте з практичної діяльності людини (згадайте: раз, два, "взяли"; або і: "кроком руш, раз, два") ауфтакт є організуючим жестом колективного виконавства. Ауфтакт – жест, направлений на підготовку майбутнього звучання, а тому функція попередження виступає в ньому з особливою гостротою. Тому в процесі спостереження за диригентом ми можемо побачити, що при виконанні колективом іноансу диригент робить жест невеликий за амплітудою – це і є попередження майбут-

¹ Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – С. 69

¹ Див.: Розділ IV, § 3 даної роботи.

нього звучання. Те саме відбувається і з темпом, штрихами, ритмом і т.п., афтакт, як жест, керує звучанням і попереджує про його якість.

Отже, афтакт, як диригентський жест у техніці диригування, виступає як важливий елемент, за допомогою якого здійснюється колективне виконавство, і за допомогою якого диригент регулює засоби музичної виразності, розкриває музичний образ.

§ 3. Прийоми закінчення: підготовка його і саме закінчення (зняття)

В диригентській техніці прийоми закінчення звучання твору, його частини чи окремих партій, оркестрових груп мають виключно важливе значення. Організоване закінчення звучання музичного твору є важливим елементом розкриття музичного образу. Злагодженисть в темпі, ритмі, динаміці, штрихах, звукодобуванні, дикційне в момент припинення звучання забезпечує завершеність музичного образу, його виразність.

Якими принципами повинен керуватися вчитель-диригент в процесі закінчення звучання? Диригентська практика визначила такі принципи:

- припинення звучання повинно здійснюватись всіма виконавцями одночасно, як цього вимагає твір;
- точне виконання ритмічної структури в момент закінчення;
- збереження характеру звучання, динаміки, якості ансамблю, строю в момент закінчення;
- зняття звучання здійснюється згідно темпових показників твору.

Для того, щоб названі принципи лягли в основу диригентського виконавства, необхідно оволодіти диригентським жестом зняття звучання.

Під зняттям звуку ми розуміємо жест, за допомогою якого припиняється звучання музичного твору, його частин, хорової партії чи оркестрової групи.

Диригентський жест зняття звуку, як і диригентський жест в момент вступу, має три елементи: підготовка, афтакт, точка зняття. Підготовка до зняття звуку відбувається шляхом зорового контакту диригента з виконавцями перед моментом зняття, що означає увагу, а також при допомозі жесту, який ми називаємо афтактом.

Афтакт перед моментом зняття здійснюється за рахунок ритмічної вартості попередньої долі або її частини. Його рух спрямовується з таким розрахунком, щоб після точки зняття можна було продовжувати, при потребі, ведення наступної долі в диригентській схемі. Диригент підтверджує момент афтакту легким кивком голови, що надає йому більшої виразності.

Афтакт закінчується жестом у формі "петлі", перетин якої є "точкою" зняття (рис. 1).

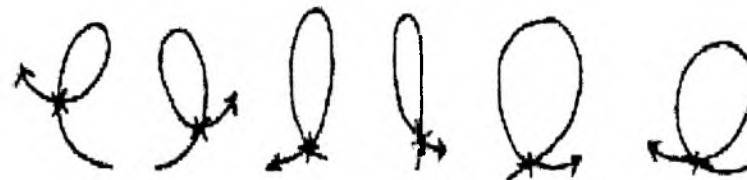


Рис. 1.

Овальність петлі буде залежати від темпу, динаміки та штриха у музичному матеріалі в момент зняття. Напрямок руху з петлі ("точки") повинен відповідати напрямку руху наступної долі або зручності положення руки для переведення жесту в диригентську схему, якщо необхідно продовжувати диригувати. Коли твір закінчується повністю, диригент має більшу свободу у виборі напрямку руху жесту. Єдина умова – збереження характеру даного закінчення згідно музичного матеріалу. Якщо твір закінчується, рука після відбиття від точки зняття на якусь мить затримується і потім плавно опускається у нейтральне положення.

Вивчаючи диригентський жест зняття, майбутній учитель повинен постійно мати на увазі і характер музики, її стильові та виконавські особливості, що повинно якісно проявитись в афтакті та "точці" зняття. Безперечно, момент "точки" припинення звуку повинен бути найбільш чіткий, видимий і ритмічно точний.

Окрім зняття жестом у формі петлі є ще два види, а саме: пряма лінія, угнута лінія. Виглядають такі жести графічно так (рис. 2):



Рис. 2.

При допомозі жесту у формі прямої лінії зняття здійснюють у тому випадку, коли по характеру музики і по зручності прийому виконання не можна застосовувати жест петлю. В музичних творах, які виконуються в повільних, помірних темпах, плавним звуковеденням, більшого застосування набув жест у формі петлі. В творах швидких темпів, великої звучності, у звуковеденні штрихом стаккато, non legato найкраще застосувати прийом зняття у формі прямої лінії. І в творах середніх темпів, у різному звуковеденні і середньої звучності застосовують жест зняття у формі угнутої лінії. Все залежить від можливостей диригента для підготовки того чи іншого прийому зняття, від зручності його виконання.

Безперечним є те, що в якій би формі не виконувався жест зняття, головним є момент підготовки його. Саме зняття є наслідком цієї підготовки. Як справедливо відзначає М.О. Малько, що "проблема зняття звуку – одна із самих важливих і трудних в техніці диригування"¹. Тому застосування прийомів зняття в процесі виконавства диригент застосовує в залежності від музичного образу, його характеристик, засобів музичної виразності, стилевих особливостей. Одне залишається незмінним – виконання технічних прийомів зняття звуку необхідно приділяти таку ж увагу, як прийомам вступу.

¹ Малько М. Основы техники дирижирования. – М.-Л.: Музыка, 1965. – С. 164

ДИРИГУВАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У РОЗМІРІ 3/4 В ПОМІРНИХ ТЕМПАХ

§ 1. Диригування музичних творів у розмірі 3/4 в помірному темпі, звуковедення легато та динаміці піано, меццо-форте і форте

Розмір 3/4 відноситься до простих, а тому і диригування музичних творів у цьому розмірі здійснюється в диригентській схемі, яка називається **простою**. Графічно диригентська схема на 3/4 виглядає так (рис. 1 (права рука)):

Графічно зображена схема відтворює тільки один але не єдиний рух руки, і служить першоосновою, на якій будується диригентська жестикуляція, продиктована музичним матеріалом.

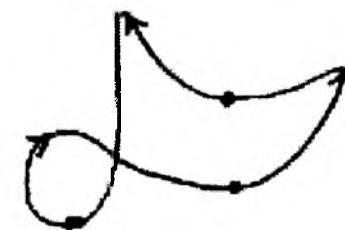


Рис.1.

Слід зазначити, що при будь-якій видозміні цієї диригентської схеми незмінним залишається єдине – відчуття сильної долі. Це відчуття повинно бути тією домінантою, біля якої будуть групуватися інші: відчуття ритму, мелодії, гармонії, динаміки, темпу і т.д. Відчуття сильної долі повинно регулюватися єдиною правильним визначенням: сильна доля завжди рухається вниз. Це пояснюється відчуттям закону тяжіння: тіло, що падає, більш чітко визначає кінець свого

руху – ударом, відбиттям, закінченням. "Сильна доля такту завжди показується вольовим рухом з більшою амплітудою жесту"¹.

Отже, відчуття сильної долі у диригентській схемі на 3/4 припадає на першу долю такту, а тому напрям її руху скерований зверху вниз, з більшою амплітудою жесту і дорівнює одній чверті.

Рух диригентської руки зверху вниз закінчується "точкою" і фіксується на уявній площині, що є початком першої сильної долі. "Точка" відбиття першої сильної долі в помірному темпі при штриху легато є одночасно плавним, пластичним, заокругленим жестом, і характеризує його угнута лінія. В такому жесті більш чітко видно кожен фазу долі: стремління, точку виникнення і відбиття. Відбиття першої долі переростає в стремління до "точки" виникнення другої долі, слабкої, і легким зіткненням з уявною площиною визначає свій початок виникнення. Її увігнута лінія і плавність, пластичність жесту визначить характер легато звуковедення. М'яке відбиття вгору переростає у стремління до третьої, ще слабшої долі і увігнута лінія м'яко торкається уявної площини, що характеризує штрих легато. Від точки відбиття рука рухається вгору, набираючи енергію для стремління до сильної першої долі наступного такту.

Спільним для всіх трьох жестів у розмірі 3/4 є м'якість ведення увігнутих ліній, що дає виникнути відчуттю, при допомозі якого можливо досягнути штриху легато. Однакову швидкість руху руки долей визначає помірний темп.

Технічна характеристика жесту ведення долі визначається такими показниками: швидкістю, амплітудою, штрихом.

Швидкість руху долі визначає темп музичного твору, амплітуда визначається динамікою, темпом та характером музики. Штрих диригентського жесту визначає характер звуковедення музики.

Художня характеристика диригентського жесту 3/4 схеми визначається засобами музичної виразності музичного твору, які умовно переносяться на засоби диригентської виразності. Жест, як такий, тоді стає диригентським, коли йому притаманні художні властивості, коли він здатний розкривати, фіксувати і керувати засобами музичної виразності і, в той же час, набувати таких же властивостей.

Отже, художня характеристика диригентського жесту виявляється як його властивість, якій притаманні засоби технічної виразності, що керують музичними образами, фіксують і розкривають їх через колективне виконання музичного твору.

Що ми розуміємо під терміном "художні властивості диригентського жесту?" В першу чергу це прийоми звуковедення. Звуковедення диригентського жесту буде залежати від музичного матеріалу, який необхідно розкрити перед виконавцями і слухачем. Вибір технічних прийомів, які б найбільше відповідали задуму розкриття художнього образу, і буде характеризувати оптимальний варіант художніх властивостей диригентського жесту.

По-друге, це керівництво ритмічною структурою музичного твору, що є однією із важливих художніх властивостей диригентського жесту. Ритм музичного твору, його точне виконання вимагає від диригентського жесту тих прийомів, які найбільш точно темпово і ритмічно розкривають композиторський задум. Вибір цих прийомів, найбільш правильних при розкритті в жесті ритмічної структури, – одна із художніх властивостей диригентського жесту. "Слова Ганса Бюлова про те, що біблія музиканта повинна розпочинатися словами "Спочатку був ритм", могли би стати епіграфом до всієї диригентської діяльності"¹, – зазначав з цього приводу К.О. Ольхов.

По-третє, це управління динамічною канвою музичного твору. Динамічні відтінки, сила звучання, її контрасти і звуковість – це є ті засоби музичної виразності, управління якими, є однією із художніх властивостей диригентського жесту. Вибір диригентських прийомів, які найкраще розкривають динамічну структуру музичних образів, є найбільш важке і відповідальне завдання, яке стоїть перед майбутнім учителем по оволодінню художнім диригентським жестом. Диригентське уміння візуально розкрити художні властивості диригентського жесту, надати йому ту динамічну виразність, яка б найбільше відповідала музиці – одне із важливих завдань по розкриттю художнього образу.

¹ Безбородова Л. Дирижирование – М.: Просвещение, 1985. – С. 54

¹ Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – С. 47

Диригування музичного твору у розмірі 3/4 в помірному темпі при звуковеденні легато одне із важливих завдань учителя-диригента по оволодінню диригентською схемою "на три".

Перш, ніж приступити до диригування будь-якого музичного твору, необхідно його досконало вивчити, тобто знайти:

- короткі відомості про авторів;
- історію написання музичного твору і поетичного тексту;
- визначити ідею на тему твору;
- вивчити напам'ять мелодію твору;
- вивчити напам'ять літературний текст;
- ритмічну структуру твору;
- динамічні відтінки;
- темпи;
- всі авторські позначення;
- вивчити гармонічну структуру;
- всі хорові партії напам'ять;
- штрихи;
- музичну форму;
- визначити кульмінацію твору;
- охарактеризувати музичні образи твору.

Тільки після такої попередньої роботи можна приступати до оволодіння музичним твором з точки зору диригування.

Другим етапом є диригування музичного твору в диригентській схемі. Таке диригування здійснюється після засвоєння тридольної диригентської схеми. Диригування в диригентській схемі 3/4 відбувається на музичному матеріалі, який добре знає диригент. Одночасно майбутній учитель оволодіває штрихом звуковедення **легато**.

Термін **легато** означає – "зв'язано", "плавно", і в диригуванні характеризується плавним, зв'язним жестом з м'якими "точками" виникнення долей. Початкуючий диригент повинен керуватися в жесті відчуттям, аналогічним відчуттю ведення смичка скрипалем в процесі гри легато в помірному темпі. Ведення жесту по схемі відбувається рівномірно, без поштовхів, округлими, плавними руками. Рука співуча, вільна, рухлива від плеча до кисті. Вона повинна бути єдиним цілим і відтворювати відчуття подолання невидимих перешкод, з рівномірно насиченою м'язовою енергією протягом всієї

диригентської схеми. При цьому плавна, м'яка кисть веде звукову канву музичного твору. Необхідно з самого початку відчутти, ніби кисть руки малює звукову палітру музичної картини. Це явище Б.М. Теплов пов'язує з "м'язовими переживаннями"¹.

Диригентське вміння керувати динамічними показниками музичного твору – ще одна властивість диригентського жесту. Майбутній учитель, в першу чергу, повинен оволодіти мірилом показу динамічних відтінків по порядку $p - mf - f$ за допомогою жесту. Ці три нюанси слід співставити з амплітудою диригентського жесту. Легке легато на нюансі піано відповідатиме жестові меншої амплітуди і в третій площині з малим діапазоном жесту. Виконується цей жест кистю, злегка включаючи передпліччя. Кисть м'яка, округлена, насичена звучанням. Нюанс менцо форте відповідає середній амплітуді жесту, другій площині і середньому діапазону. Тут активність руки більша, включено передпліччя, жест різучий, зв'язний. Форте потребує активного жесту рук від плеча, амплітуда велика, широкий діапазон, перша площина. Жест енергійний, з плавними переходами з долі на долю, ніби переборює невидиму перешкоду, кисть веде звукову лінію.

Критерії визначення жесту в розумінні малій, середній, великої амплітуди впливає з фактури корпусу диригента, його зросту, розмаху рук в схемі, індивідуальних особливостей виразності жесту. А тому ці поняття визначає студент разом з викладачем і вибирає найбільш оптимальний варіант визначення позицій, діапазонів, площин та, відносно них, визначає амплітуду жесту.

Необхідно зазначити, що керування динамічними показниками музичного твору при допомозі амплітуди диригентського жесту не єдиний прийом, але він необхідний для засвоєння на перших етапах роботи диригента-початківця.

Важливий етап диригентського вміння – керівництво ритмічною структурою музичного твору. Виховання почуття ритму і відтворення його в диригентській техніці є важливим елементом диригентського вміння. Воно тісно пов'язане з моторним відчуттям диригента і є проявом його музикальності. З цього приводу академік Б.М. Теп-

¹ Теплов Б.М. Избранные произведения. – Т.1 – М.: Педагогика, 1985. – С. 180.

лов писав, що "почуття музичного ритму має не тільки моторну, а й емоційну природу, в основі його лежить прийняття виразності музики. Тому поза музикою почуття музичного ритму не може ні пробудитись, ні розвинути¹". Як бачимо, відчуття ритму і відтворення його за допомогою диригентських прийомів є одночасним розкриттям музичного образу, його емоційною дією на виконавців і слухачів.

Прийом, яким необхідно оволодіти початкуючому диригенту, називають – диригування витриманих тривалостей. В розмірі 3/4 такими тривалостями будуть ті, які в своїй ритмічній вартості більші від тривалості однієї долі, а саме: **d d d.**

Диригування цих тривалостей вимагає уміння витримати їх в жесті і перевести на іншу наступну ритмічну вартість. Практично ритмічний малюнок відтворюється в жестах обома руками, де права рівномірно, в характері легато проводить динамічні відтінки при допомозі збільшення і зменшення амплітуди жесту, а ліва рука витримує ритмічну вартість. У такті ліва рука рухається по диригентській схемі, а в іншому такті показує точку виникнення долі, витримуючи половинну ритмічну вартість і, перевівши кінець половинної на третю долю (чверть), продовжує відтворювати далі всі ритмічні вартості, зберігаючи збільшення і зменшення амплітуди жесту відповідно до динаміки. Таким чином, зберігається ритмічна структура музичного твору і здійснюється керівництво ритмічною структурою твору. Права рука одночасно з лівою зберігає темпо-ритм музичного твору і бере активну участь у керівництві динамічними показниками.

Необхідно зазначити, що відпрацювання цих умінь при оволодінні технічними і художніми властивостями диригентського жесту ми розподіляємо суто теоретично, усвідомлюючи, що їх послідовність може бути різною. Одне важливо, що засвоєння всіх цих властивостей диригентського жесту повинно базуватися на відчутті музичного образу, а технічна і художня сторони жесту виступати в діалектичній єдності, де оптимальність диригентської виразності підпорядкована трактовці музичних образів.

Безперечно, кожна поетична строфа твору може мати свої динамічні трактовки, але диригентський жест, його амплітуда, ритмічна виразність повинні свідомо підпорядковуватись художньому задуму

образу і бути зрозумілими як для диригента, так і візуально зрозумілими для виконавців. Самоконтроль учителя-диригента за виразністю диригентського жесту, єдність емоційного і раціонального в розкритті музичних образів є тим важливим мірилом, яке виховує диригентські уміння і навички розкриття художніх образів.

§ 2. Показ вступів на першу, другу та третю долі такту на початку та в середині музичного твору

В процесі диригування хором чи оркестром одночасність вступу всього колективу чи його окремих груп є важливим моментом колективного виконавства. "Показ вступу слід робити так ясно і переконливо, щоб у хористів чи оркестрантів не було ніякого сумніву в тому, треба їм вступати чи ні"¹, – вказує на цю сторону професор М.Ф. Колесса. І.О. Мусін з цього ж приводу вказував, що довершеність ансамблю, точність, спільна гра, повнота виконання музично-художніх намірів диригента повністю залежить від виразності, чіткості, визначеності його жесту на вступ².

Отже, показ вступу це диригентський жест, в якій включено три моменти диригентського виконавства: увага, дихання, вступ.

Показ вступу на першу чверть 3/4 розміру виконується в тридольній диригентській схемі (рис. 2).

Момент уваги відбувається в процесі виконання жесту "увага" та встановлення перед цим зорового контакту з колективом виконавців.

Ауфтакт до першої долі, що настає за моментом уваги здійснюється у помірному темпі, звуковеденні легато і нюансі меншо форте. Показ ауф-

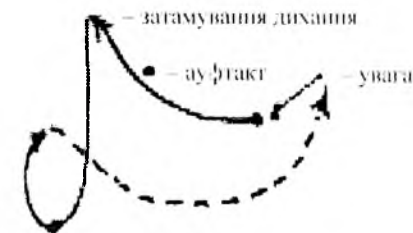


Рис. 2.

¹ Теплов Б.М. Избранные произведения. Т.І. – М.: Педагогика, 1985ю – С. 197.

¹ Колесса М. Основы техники дирижирования. – К.: Музична Україна, 1973 – С. 21

² Мусин И. Техника дирижирования – Л.: Музыка, 1967 – С. 68.

такту виконується на третій чверті попереднього такту і займає її другу восьму, а руки від "точки" рухаються вгору. Цей жест повністю імітує вдих повітря і візуально сприймається виконавцями, при цьому легкий кивок голови в тому ж темпі, в якому рухається рука вгору, викликає одночасне дихання усього хору чи духової групи оркестру. М'язова енергія, що вкладається в жест руки і емоційний вираз обличчя під час ауфтакту, розшифровує характер звуковедення, активність вдиху. Всі ці дії супроводжуються поглядом диригента в сторону виконавців, що надає ауфтакту ще більшої переконливості і точності.

Необхідно звернути увагу на важливий момент перед самим вступом, а саме: рука рухається вгору і дихання, уже взяте виконавцями, необхідно затамувати, а тому рука ніби зупиняється у "мертвій точці" перед тим, як рука перейде у фазу "стремління" до точки виникнення першої долі.

Отже, якість вступу на першу долю такту в диригентській схемі 3/4 забезпечують два попередні моменти: увага, ауфтакт. Якщо два ці моменти чітко виконані диригентом, то момент вступу виникає автоматично, як наслідок попередніх дій.

Сам момент вступу на першу долю визначає "точка" виникнення першої долі. З цієї "точки" розпочинається фактичне звучання музичного твору. На прикладі твору "Реде та стогне Дніпр широкий" ми можемо розглянути вступ на першу долю (■) 3/4 розміру (рис. 3).

Ауфтактом буде половина третьої долі, яка в даному творі дорівнює восьмій ноті. Наступний вступ на першу долю – це вступ хору.

Отже, правильний показ ауфтакту забезпечує одночасний вступ колективу виконавців.

Показ вступу на третю долю такту забезпечують також два моменти виконавства: увага, ауфтакт. Ауфтакт, як найголовніша дія перед вступом, виконується за рахунок другої долі, її другої восьмої. Руки рухаються від точки



Рис. 3.

відбиття вбік по горизонталі і після затамування дихання (невеликої миттєвої затримки) диригентський жест прямує до "точки" вниз з відбиттям вгору до вихідної точки першої долі (рис. 4).

Необхідно зауважити, що після моменту вступу диригентський жест треба спрямувати до першої долі, накопичити енергію для виділення сильної долі.

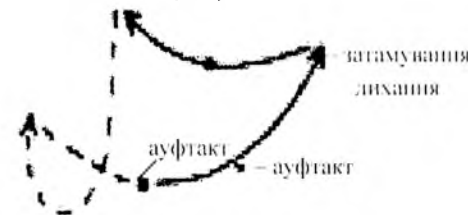


Рис. 4.

Враховуючи помірний темп і звуковедення легато, ауфтакт буде протяжним, м'яким, що забезпечить безакцентність затакрової долі.

Отже, для показу вступу на третю долю такту руки диригента знаходяться в положенні другої долі диригентської схеми і м'яким дугоподібним рухом вгору дають ауфтакт, який після затамування дихання спрямувати вниз до "точки" виникнення долі, і відбити вгору. Позицію та діапазон рук диригента визначає динаміка третьої долі. Динаміка визначає амплітуду жесту. Сильна динаміка вимагає вищої позиції рук, слабша – нижчої. Так само і амплітуда: велика сила звуку – великої амплітуди, мала сила звуку – малої амплітуди.

Площина диригентського жесту використовується в залежності від динамічних показників твору, а саме: поступове посилення звуку вимагає розташування рук в третій площині і поступовий перехід в другу, першу, і, навпаки, послаблення звучності – поступовий перехід жесту з першої площини в другу і третю.

Найбільш складним для засвоєння початкуючим диригентом в тридольній диригентській схемі є вступ на другу долю. Пояснюється це тим, що ауфтакт до першої і третьої долей з точки уваги рухається вгору. Вступ на другу долю вимагає ауфтакту, коли руки диригента рухаються вниз з наступним відбиттям вгору.

Отже, руки диригента в момент уваги знаходяться посередині уявного жесту першої долі і рухом вниз до "точки" відбиття з наступним відбиттям вгору дають вступ до другої долі. Ауфтакт припадає

на кінець першої долі без будь-якого попереднього жесту – підготовки і після затамування дихання прямує до "точки" виникнення другої долі – це і є момент вступу на другу долю. Наприклад, у творі П.І. Чайковського "Ночевала тучка золотая" початок твору припадає на другу долю (рис. 5):

Використовуючи ліву руку, диригент керує динамічними показниками, її амплітуда вказує на посилення чи затихання звуку.

Показ вступів на першу, другу і третю долі на початку музичного твору є важливим диригентським умінням, при допомозі якого диригент здійснює початок диригентського виконавства. Найменша неточність в показі вступу тут же позначається на якості звучання, з'являється ритмічна неточність, динамічна незібраність звуку. Необхідно позбутися необдуманого поспіху, затягнутості і повільності – визначення темпу, характеру звуковедення, динамічної напруги, ритмічної точності повинно бути усвідомленим ще до того, як диригент підніме руки на увагу. Емоційний настрій, раціональний розподіл диригентського жесту, звуку повинні постійно виступати як важливе диригентське уміння. Вимога від диригента максимальної зібраності, серйозності перед показом вступу є професійною необхідністю.

Показ вступів в середині музичного твору здійснюється аналогічно, як і на початку твору. Різниця тільки в тому, що перед початком твору момент уваги більш сконцентрований, ніж під час звучання твору. Момент уваги здійснюється при допомозі зорового контакту, коли диригент попереджує про майбутній вступ. Цей момент повинен здійснюватись із допомогою афтакту, який в середині твору подається підкреслено виведеному жесті рук у вищій позиції, чи іншій площині. Важливо у момент вступу зберегти необхідну динамічну

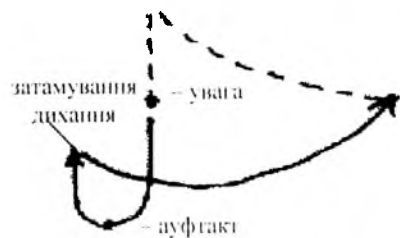


Рис. 5.

напругу та ритмічну точність, щоб не порушити загальний ансамбль звучання.

Наприклад, показ вступу в середині твору "Ой, з-за гори кам'яної" в обр. М.Д. Леонтовича¹, припадає на першу долю другого такту у партії альт. В названому прикладі необхідно правою рукою, м'яким афтактом подати дихання партії альт, попередивши жестом лівої руки, малою амплітудою про необхідність вступу на нюанс піано.

Аналогічний приклад вступу в середині музичного твору на другу долю такту необхідно здійснити в процесі виконання української народної пісні в обробці М.Д. Леонтовича "Ой перенеличко"². У наведеному прикладі диригент подає дихання за рахунок першої долі невеликою амплітудою жесту, і кивком голови підкреслює, що партія альтів вступає з подачею звуку на піано.

Показ вступу на третю долю в середині твору необхідно подати в процесі виконання української народної пісні в обробці М.Д. Леонтовича "Ой дугами-берегами"³ (другий куплет). Вступ на третю долю такту здійснюється двома руками у верхній позиції. Насичений диригентський жест, що відповідає нюансу форте, проводиться у середньому діапазоні.

Отже, показ вступів у середині музичного твору на першу, другу, третю долі здійснюється при допомозі зосередження уваги зоровим контактом, підготовкою руки і афтакту за рахунок попередньої долі такту. Підготовка рук в диригентську позицію здійснюється за рахунок початку попередньої долі (першої восьмої), а афтакт подається за рахунок закінчення попередньої долі (другої восьмої).

Таким чином, показ вступів у середині музичного твору на першу, другу, третю долі такту є важливим компонентом диригентського вміння і вимагає від майбутнього вчителя вправляння цих прийомів диригентської техніки.

¹ Леонтович М. Хорові твори. – К.: Музична Україна, 1970. – С. 83.

² Леонтович М. Хорові твори. – К.: Музична Україна, 1970. – С. 169.

³ Леонтович М. Хорові твори. – К.: Музична Україна, 1970. – С. 68.

§ 3. Диригентські прийоми зняття звучання повних долей такту в кінці та всередині музичних творів

Важливим компонентом диригентського уміння є зняття звучання. Зняття звучання – це диригентський прийом, в якому при допомозі диригентського жесту організовано і одночасно зупиняється звучання хору, оркестру чи окремих груп виконавців, при цьому зберігається необхідна динаміка, ансамбль, штрихи, характер звучання музичного твору в момент закінчення.

Показ зняття звучання для виразності музичного образу має таке ж значення як і вступ. Тому на засвоєння диригентських прийомів зняття майбутньому вчителю необхідно звернути максимум уваги. Вміти правильно, точно, організовано зняти звучання в процесі виконання, це означає оволодіти ще одним диригентським умінням з техніки диригування.

Диригентський жест зняття звучання буває різної форми, амплітуди і активності. Все визначається усвідомленням природності руху, який буде зрозумілий для виконавців і зручний для диригента. Природність жесту зняття визначається характером музики в момент зняття, динамічного показника, ритмічної структури, штриха тощо.

Моменту зняття звучання, як і вступу, передують моменти уваги і підготовки. Увага здійснюється диригентом при допомозі попереджувального зорового контакту, який встановлюється між диригентом і виконавцями.

Підготовка до моменту зняття здійснюється диригентським жестом, який виконується за рахунок попередньої долі або її частини, а також за рахунок частини долі, яку знімаємо. Підготовка здійснюється більш активно, ніж момент самого зняття. Добре підготовлений, виразний диригентський жест практично забезпечує зупинку звучання.

Момент зняття обов'язково має "точку" зняття, яка припадає на кінець ритмічної вартості долі, яку знімаємо.

Форм диригентського жесту, в процесі підготовки і зняття звучання, диригентська практика знає три види: прямолінійну (рис. 6), увігнуту лінію (рис. 7), петлю (рис. 8).



Рис. 6.



Рис. 7.

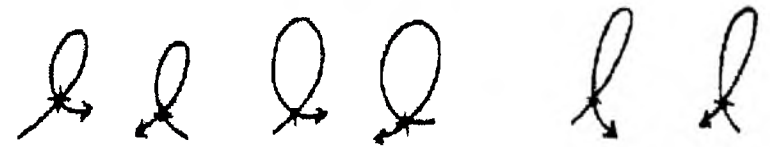


Рис. 8.

Важливо зауважити, що диригентський жест зняття будь-якої форми має "точку" зняття. У прямому жесті точка зняття знаходиться у точці відбиття жесту від уявної площини. Жест увігнутої лінії містить точку зняття в найглибшому місці увігнутості. В жесті-петлі точка зняття знаходиться в місці перетину жесту.

Безперечно, виразність кисті диригента у момент зняття відіграє важливу роль. В момент підготовки кисть диригента розкрита, а у самій точці зняття великий палець змикається з вказівним. Як і при вступі, момент зняття диригент підкреслює кивком голови. Коли співає хор, змикання уст диригента у точці зняття візуально підсилює і уточнює момент одностайного закінчення співу.

В диригентській схемі на $3/4$ зняття в кінці твору повної чверті вимагає попереднього тренування. Так, наприклад, зняття звучання

третьої чверті в тридольній диригентській схемі в помірному темпі при звуковеденні легато вимагає плавного, м'якого диригентського жесту, який би не порушив характеру музичного твору. Третю чверть можна знімати при допомозі жесту-петлі (рис. 9). Зняття звучання третьої чверті прямолінійним жестом (рис. 10). Зняття звучання третьої чверті жестом увігнутої лінії (рис. 11).



Рис. 9.

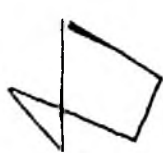


Рис. 10.

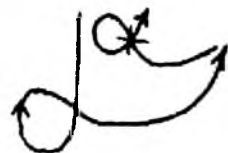


Рис. 11.

Зняття повної другої долі в кінці твору можна здійснити при допомозі тих же самих форм диригентського жесту тільки на другу чверть. При допомозі жесту-петлі (рис. 12). Зняття другої долі при допомозі жесту увігнутої лінії (рис. 13). Зняття другої долі при допомозі жесту прямої лінії (рис. 14).



Рис. 12.



Рис. 13.



Рис. 14.

Зняття звучання першої долі при допомозі жесту-петлі (рис. 15). Зняття звучання першої долі при допомозі жесту прямої лінії (рис. 16). Зняття звучання першої долі при допомозі жесту увігнутої лінії (рис. 17).



Рис. 15.



Рис. 16.



Рис. 17.

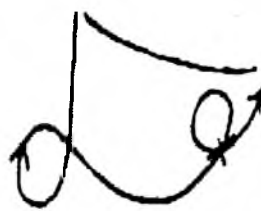


Рис. 18.



Рис. 19.

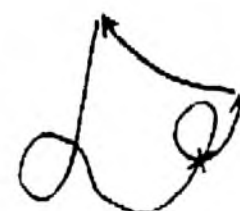


Рис. 20.

Спосіб зняття звучання в кінці музичного твору вибирається диригентом в залежності від його уподобання і зручності. Але єдина умова зняття звучання – виразність. Зняття повинно здійснюватись згідно темпу, ритму музичного твору. Амплітуда жесту зняття буде залежати від динаміки твору: сильний звук – більша амплітуда, слабший звук – менша амплітуда.

В кінці музичного твору після точки зняття вся рука і кисть на деяку мить залишаються нерухомими, після чого спокійно опустити руки вниз.

Зняття звучання в середині музичного твору ускладнюється тим, що при зупинці звучання однієї хорової партії, чи всього хору продовжує звучати музика в інших партіях чи в оркестрі, що, в свою чергу, потребує управління. Тому в процесі зняття звучання в середині твору диригент повинен розраховувати точний напрям руху жесту для зручності продовження диригування в диригентській схемі. Тут діє таке правило: напрям руху диригентського жесту, зняття звучання повинно здійснюватись в бік руху долі в диригентській схемі, якщо воно виконується прямолінійним або увігнутим жестом. Якщо зняття здійснюється прийомом "петлі", то напрям її повинен бути протилежний напрям руху наступної долі. Наприклад, зняття другої чверті повинно виконуватись тільки "від себе", тому що третя чверть рухається вгору (рис. 18). Якщо дозволяє темп, можна знімати шляхом дроблення долей в такті. Зняття першої долі шляхом дроблення її зображено на рис. 19. Зняття другої долі шляхом її дроблення (рис. 20).

Зняття третьої чверті в середині музичного твору здійснюється шляхом дроблення долі, але напрям ведення жесту зняття є довільним, тому що єдина умова для його виконання – зняття "вверх" (рис. 21):



Рис. 21.

Виконуючи зняття звучання різних долей такту, диригент повинен слідкувати за ритмічною точністю, авторськими вказівками, щоб не допустити збільшення або зменшення ритмічних вартостей, що може порушити музичний образ твору.

ФУНКЦІЇ ПРАВОЇ І ЛІВОЇ РУК В ПРОЦЕСІ ДИРИГУВАННЯ

§ 1. Основні функції правої руки під час диригування

Техніка диригування передбачає рівномірний розвиток рук учителя-диригента, в яких свобода координації в диригентському жесті, їх повна незалежність є тією формою, в якій втілено динаміку, характер звучання, ритм, темп, гармонію – одним словом, всі необхідні засоби виразності диригентського мистецтва. І хоча ми стверджуємо, що рівномірний і рівноправний розвиток обох рук диригента це фундамент до оволодіння всім арсеналом диригентської техніки, необхідно зазначити, що в диригентській практиці виділились такі важливі компоненти, які вимагають оволодіння конкретними диригентськими вміннями, що необхідні для забезпечення певних диригентських функцій. Тому розподіл цих функцій між обома руками – важливий фактор оволодіння диригентськими вміннями.

Важливі функції, якими повинна оволодіти права рука диригента, або постійно їх контролювати, коректувати є наступні:

- проведення диригентської схеми;
- збереження необхідного звуковедення в диригентській схемі;
- керування темпами;
- диригування акомпанементом.

Безперечно, в процесі диригування права рука виконує і ті функції, які контролює ліва і володіє тими ж вміннями є обов'язковим, але ми вказуємо на важливі функції правої руки, якими повин-

неп оволодіти початкуючий диригент, і в подальшій практиці розвинути їх.

Чітке проведення диригентської схеми є важливою функцією правої руки, що і зобов'язує на перших порах диригентської практики оволодіти нею. Безперечно, оволодіння диригентською схемою здійснюється двома руками паралельним симетричним жестом. Проте, по мірі набуття диригентського навичку по оволодінню схемою: "диригувати спільно паралельними двома руками потрібно, по можливості, менше, тому що надмірне захоплення "дворукістю" (вираз П. Чеснокова) дуже збіднює диригентський процес, позбавляє руки виразності"¹. Процес оволодіння диригентськими схемами довготривалий, а тому майбутньому вчителю необхідно комплексно підійти до вирішення цієї проблеми, послідовно поєднавши паралельність диригентського жесту з роз'єднанням функцій рук диригента. Єдина мета по розмежуванню функцій рук диригента в диригентських схемах – добитися досконалої координації диригентського жесту при повній незалежності рук, коли один засіб диригентської виразності не перечить іншому. Тому повинні у повній мірі проявитися емоційні і раціональні компоненти диригентського мистецтва. Як стверджує Шарль Мюньш: "Права рука відбиває такт, ліва вказує нюанси. Перша – від розуму, друга від серця, і права рука завжди повинна знати, що робить ліва"².

Отже, проведення диригентських схем важливий засіб диригентської виразності і є основною функцією диригентського жесту правої руки.

Проте, проведення диригентської схеми може здійснюватись в різному характері звуковедення. І тут на перший план виступає координація засобів диригентської виразності між двома руками. Диригент з перших своїх кроків по оволодінню диригентськими уміннями повинен усвідомити, що виконання характеру звуковедення єдине для двох рук, за виключенням тих особливих місць в партитурі, де різні групи колективу можуть виконувати музичний матеріал

різними штрихами. На перших порах необхідно оволодіти окремо одним характером звуковедення для двох рук, а саме: легато, нон легато, стаккато.

Отже, збереження в диригентській схемі необхідного характеру звуковедення, продиктовано музичними образами, і це важлива функція правої руки диригента.

Функції правої руки по управлінню темпами музичного твору здійснюється у певному розмірі і диригентській схемі. Проте темп може вплинути на зміну диригентської схеми, і цим самим ще більше підвищується роль правої руки в цьому процесі. Зміна диригентської схеми в залежності від темпу, чи поступовий перехід, чи різкий, покладає важливе завдання на праву руку – відбиття пульсації чергування сильних і слабких долей такту. Частота пульсації долей такту у диригентській схемі і визначає темпові зміни чи стабільність необхідного темпу.

Отже, керівництво темпами – важлива функція правої руки. Частота чергування сильних і слабких долей такту, виражена жестом правої руки визначає темп музичного твору.

Важливим компонентом диригентського вміння є оволодіння правою рукою навичками диригування акомпанементом. Диригування акомпанементом хору, солістові, вокальній групі при необхідності здійснюється двома руками, особливо вступні, зняття, але основну відповідальність за акомпанемент доручають правій руці. Як правило, показ вступів, зняття і всі інші засоби диригентської виразності для хору здійснюється лівою рукою, в той час акомпанемент проводиться правою рукою. Ритмічна пульсація, чіткість диригентської схеми, виразність амплітуди жесту згідно динаміки, характер звуковедення – ці засоби диригентської виразності, властиві жесту правої руки, можуть повністю забезпечити проведення акомпанементу.

Отже, оволодіння навичками диригування акомпанементом є важливим компонентом диригентського вміння і його необхідно розглядати в творчому взаємозв'язку, виходячи із застосування засобів музичної виразності диригентського жесту правої руки.

¹ Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования – М.: Музыка, 1969 – С. 72

² Мюньш Ш. Я – дирижер – М.: Музгиз, 1960 – С. 39

§ 2. Самостійна роль лівої руки в процесі показу динамічних відтінків та витримування звуків у різних голосів та оркестрових груп

Диференціація жестів в практиці диригентської техніки не означає схематичного розподілу окремих диригентських умінь між правою і лівою руками. Руки повинні однозначно володіти ними, ми тільки розподіляємо основні функції, чим хочемо підкреслити самостійну роль кожної руки в процесі диригування. Тим більше, що диригування ми розглядаємо в комплексі засобів і прийомів всього диригентського апарату. Невиразність погляду очей, міміки, пози диригента може звести нанівець будь-який жест руки.

Використання всіх засобів диригентської виразності, прагнення розкрити музичний образ, знайти йому музичні виражальні засоби – основна мета диригента. Жести рук – це окремі вміння, якими необхідно диригенту оволодіти, врахувавши і використавши виражальні можливості кожної руки, які обумовлені специфікою диригентського виконавства та практикою послідовності вивчення диригентських функцій рук.

Роль лівої руки в процесі диригування визначається функціями, що покладаються на неї, а саме:

- технічними;
- виражальними¹.

Технічні функції лівої руки виділені нами з метою більшої ясності і послідовності викладу. Проте необхідно зазначити, що технічні і виражальні функції лівої руки ми розглядаємо для теоретичного усвідомлення. На практиці вони виступають у єдності і оволодіння ними необхідно здійснювати в комплексі всіх диригентських умінь. Ці функції в рівній мірі можуть відноситись до обох рук, але ми розглядаємо моменти, коли технічне виконання найбільш доцільне лівою рукою.

До технічних компонентів функції лівої руки ми відносимо:

- показ вступів;
- зняття звучання.

Лівою рукою найбільш зручно подати вступ в серединні музичного твору, а тим більше, коли такий вступ подається групі виконавців або солістові. Права рука зайнята проведенням ритмічної пульсації, диригентською схемою, ліва рука в цей час може здійснювати покази вступів. Важливим є те, що саме лівою рукою диригент подає знак уваги перед поданням ауфтакту. Момент уваги диригент може здійснювати різними прийомами: підняттям лівої руки вгору; випрямленням руки вперед; підняттям вказівного пальця вгору при нерухомій руці і т.п. Єдиною умовою є: сигнал повинен бути таким, щоб його виконавці не прийняли за ауфтакт. Попереджувальний жест перед ауфтактом може носити виражальний знак, коли необхідно буде виконавцям дати велику чи малу силу звуку, пов'язавши це з загальною динамічною канвою музичного твору. Сигнальний жест не має художнього значення і служить для того, щоб звернути увагу виконавців на дії диригента, які після цього відбудуться.

Зняття звуку – ще одна важлива технічна функція лівої руки в процесі диригування. Ця функція найбільш відповідає лівій руці через зайнятість правої руки тактуванням. Ліва рука перед зняттям має можливість попередити виконавців, підготувати і легко, без втрат для тактування, зняти звук. Особливо доцільно користуватися лівою рукою в процесі зняття звучання, коли зімається звучання групи виконавців. Зняття лівою рукою найбільш часто застосовується при витриманих звучаннях у декілька ритмічних тривалостей. Витримуючи їх, ліва рука підготовляє це зняття і здійснює його.

Користуючись свободою диригентського жесту, лівою рукою можна передати емоційний стан диригента, образно доповнити зміст ситуації, дії. Через ці важливі засоби диригентської виразності ліва рука є провідником спілкування диригента з виконавцями.

Отже, технічні функції лівої руки визначаються доцільністю і зручністю проведення диригентських прийомів, що розкривають образність музичного твору та широкі виражальні можливості диригентського жесту.

¹ Такого поділу дотримувся І.О. Мусун, див.: Мусун І. Техніка дирижування. – Л.: Музика, 1967. – С. 229-242

До важливих функцій лівої руки відноситься керівництво та координація динаміки музичного твору. Розкриття змісту твору неможливе без витончених, яскравих динамічних показників. Динаміка є одним із факторів в розкритті емоційного забарвлення музичних образів, раціональним виразником змісту твору. Напевно тому Ш. Мюньш з приводу вагомості динамічних відтінків писав, що "права рука малює, ліва – фарбує"¹. Звичні, найбільш сталі динамічні відтінки: піанісімо, піано, мецо форте, фортісімо. Проміжні динамічні відтінки: крещендо, димінуйендо, субіто піано, субіто форте.

Розглянемо найбільш доступні прийоми для лівої руки по коректуванню динаміки. З цією метою диригентові необхідно співставити нюанси піано і форте з амплітудою диригентського жесту. Зберігаючи правою рукою сталу амплітуду жесту, лівою рукою здійснювати слідуючі прийоми: при нюансі форте ліва рука піднята в положення верхньої позиції з поверненою долонею до диригента (показна м'язова напруга); нюанс піано – опущена рука у нижню позицію з поверненою долонею до виконавців (настороженість з м'язовою напругою); крещендо – поступовий рух лівої руки з нижньої до верхньої позиції, з третьої площини через другу до першої з поступовим збільшенням м'язової напруги; димінуйендо – поступовий рух лівої руки в зворотному напрямку (кисть піднята в положення "стоп").

Безперечно, потрібний динамічний нюанс спочатку досягається виключно за допомогою збільшення чи зменшення амплітуди диригентського жесту правої руки. Якщо засоби виразності правої руки неспроможні досягнути більшої чи меншої сили звуку, необхідно включити різноманітні прийоми лівої руки, що відтворюють умовні прийоми відображення динаміки музичного твору.

Раптову зміну динамічного показника музики диригент здійснює обома руками. Найперший прийом – це активний афтакт до субіто форте правою рукою і енергійний замах руки у верхню позицію, де вона й залишається.

Показ субіто піано виконується лівою рукою після нюансу форте стрімким, активним жестом, що рухається з афтакту в нижню

позицію і робить його помітним серед інших жестів цього моменту. Завдяки зверненій до виконавців долоні, яка вказує "стоп", "заборонено", досягається нюанс субіто піано.

В процесі виконання раптово змінних динамічних показників необхідно виконувати такі умови:

- попередня динаміка повинна бути доведена до кінця ритмічної тривалості, долі, такту;
- зберігати необхідний темп музики;
- врахувати стиліові особливості музичного образу та його динамічні показники.

Для виконання цих умов при координації та управлінні раптовою зміною динаміки твору роль лівої руки, як попереджуючої, афтактною і виразальною, виключно велика і вимагає спеціальної попередньої підготовки по оволодінню цими прийомами. З цією метою необхідно розпочинати вивчення їх на спеціальних вправах, в яких самостійності лівої руки надається першочерговість. Такі вправи рекомендуються в ряді посібників¹. Ми також пропонуємо ряд вправ для розвитку функцій лівої руки. Проте, вивчаючи їх, необхідно виконувати ряд вимог, а саме:

- розглядати вправи як засіб для розвитку незалежності диригентських рухів;
- виконання вправ повинно супроводитись емоційною виразністю (корпус, обличчя, очі, голова тощо);
- надавати диригентським жестам уявного змісту;
- вправи необхідно виконувати з одночасним тактуванням правою рукою під музичний супровід.

Вправа 1. Права рука тактує в розмірі 3/4, ліва рука вільна і знаходиться в середній позиції. У третьому такті ліва рука рухається вгору, дає афтакт до першої долі і в наступному такті знімає першу долю. Аналогічні зняття і вступи здійснюємо до всіх повних долей і знімаємо їх.

Вправа 2. Права рука тактує в розмірі 3/4, ліва рука вільна і знаходиться в середній позиції. У третьому такті ліва рука рухається

¹ Мюньш Ш. Я – дирижер – М.: Музгиз, 1960. – С. 71.

¹ Малько Н. Основы техники дирижирования. – Л.: Музыка, 1965. – С. 203-204; Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – С. 248-253.

вверх і дає ауттакт до другої долі, продовжує симетричне тактування. Аналогічний вступ дає до третьої долі, а також знімає другу і третю долі такту.

Вправа 3. Вихідне положення: ліва рука опущена в нижню позицію, права тактує в розмірі 3/4. В помітному темпі ліва рука з нижньої позиції рухається вверх, показуючи крещендо і, навпаки, димінуендо. Кисть і долоня повернені паралельно підлозі. Піднімаючи вверх руку з третьої площини в другу і першу, необхідно відчувати "тяжкість" кисті. З верхньої позиції ліва рука рухається повільно вниз, відчуваючи м'яку, ніжну поверхню. Унизу кисть залишається вільною. Цю вправу виконувати в супроводі музики в різних темпах.

Вправа 4. Вихідне положення: права тактуюча, ліва з нижньої позиції рухається вверх з поверненою долонею вверх. В момент досягнення верхньої позиції кисть повертаємо вниз і рухаємо в нижню позицію.

§ 3. Виконання самостійних художніх завдань правою і лівою руками в процесі диригування

Самостійні дії рук диригента в процесі управління хором підпорядковуються основній меті виконавства – розкриттю музичних образів засобами диригентської виразності. А тому нам необхідно розглянути художні завдання, які впливають на дію рук.

Ми уже відзначали, що самостійні дії рук несуть у собі самостійний заряд, що розкриває зміст музичного твору. Він передається за допомогою характеру звуковедення, виразу обличчя, міміки, зовнішньої напруги диригентського апарату тощо. Всі засоби диригентської виразності в жести, і тому ми підпорядковуємо жести трактовці музичних образів, викликаючи ними засоби музичної виразності, при допомозі яких творимо художній образ. Тому майбутньому вчителю музики необхідно націлюватись на оволодіння і пошуки як найбільшої кількості виражальних засобів і прийомів. Пошуки нових форм диригентських рухів, їх співставлення, виявлення нових варіантів, нових засобів для виконання того самого технічного завдання,

для відображення одного і того ж моменту у виконавстві, надання їм художньої виразності – важлива мета початкуючого диригента в оволодінні художніми компонентами диригентського мистецтва.

Важливим моментом виконання художніх завдань через диригентський жест є вивчення структури диригентських схем і надання їм виразності з метою визначення характеру звуковедення. Виразність жесту у долях диригентських схем через амплітуду та характер звуковедення повинно лежати в основі початкового її засвоєння. Домагаючись ясності відтворення диригентських схем, необхідно одночасно показати й інші: динамічні зміни, вступи голосів, штрихи і т.п. Це завдання відноситься до правої руки. Найбільш дієвим методом виконання художніх завдань через диригентські схеми є засвоєння їх тільки однією правою рукою¹. Метод "однорукого" засвоєння художніх аспектів диригентського жесту дає можливість досягнути незалежності обох рук в своїх діях і засвоїти вміння виконувати ті самі художні завдання але з різних позицій, які диктують музичні образи. Коли з'явиться повна свобода і вправність в диригентських жестах правої руки, можна поступово включати до диригування і ліву руку.

Вперше самостійність рук виявляється у показі витриманих звуків. З цією метою права рука в характері звуковедення диригуса схему, а ліва витримує ритмічний малюнок, одночасно керуючи динамічними відтінками цього малюнку. З цього моменту розпочинається розподіл функцій рук диригента, диференціація виконання ними художніх завдань.

Таким чином, на конкретному музичному матеріалі майбутній учитель поступово оволодіває диригентськими схемами, одночасно ж закладається основа набуття інших навичок (показ вступів, зняття звучання, проведення динамічних показників, тактування ритмічних малюнків, відтворення темпових показників і т.ін.), а головне – відпрацьовуються диригентські вміння у самостійності диригентського жесту в процесі виконання художніх завдань.

До функцій виконання художніх завдань лівою рукою відноситься проведення голосів у творах поліфонічної фактури. За допомо-

¹ Канерітсін М. Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1972. – С. 17.

гою лівої руки диригент має можливість активно керувати поліфонічними голосами, не відходячи від управління іншими голосами. Інакше кажучи, самостійний жест лівої руки потрібен, щоб показати мелодичну лінію окремої партії, її ритмічні, мелодійні, динамічні властивості, що відрізняє її від інших партій.

Окремий диригентський жест лівої руки потрібен, коли партії контрастують в динаміці. Функція лівої руки для керівництва контрастною динамікою залежить від того, наскільки партії різняться одна від одної. Тут самостійність художніх завдань виявляється більш рельєфно, а диригентський жест відтворює наростання чи спад звучання і експресію динамічного відтінку.

Управління мелодією музичного твору – одна із важливих художніх функцій лівої руки диригента. Завдання лівої руки – регулювати силу звуку всього колективу так, щоб мелодійна лінія, основна думка музичного твору не затушувалась, не загубилася в загальній звучності. Властивість диригентського жесту лівої руки ґрунтується на діях, що впливають не тільки на розум виконавців, а і на їх почуття. Виразальний жест лівої руки надає мелодійному матеріалу свободу викладу і направляє його музичність таким чином, щоб його інтерпретація впливала на характер звучання всіх партій, голосів, всіх груп.

Отже, художні завдання рук диригента полягають у творчому процесі розкриття музичного образу всіма засобами і прийомами диригентської техніки, в якій кожному жесту надається образність, виразність, яка підпорядкована єдиній меті – розкриттю художнього образу. Проте, художні завдання правої і лівої рук не обмежуються лише згаданими аспектами, а по мірі засвоєння диригентського мистецтва вони будуть поповнюватися і збагачуватися. Ми лише підкреслюємо, наскільки багате і різнобарвне застосування диригентських жестів і їх співставлення, а також висуваємо питання про здатність до вільної координації диригентських рухів та надання їм художнього значення, емоційного забарвлення, раціонального застосування.

ДИРИГУВАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ В РОЗМІРІ 4/4 У ПОМІРНИХ ТЕМПАХ

§ 1. Чотиридольна схема та показ вступів на повні долі такту

Диригування музичних творів у помірному темні і чотиридольній схемі, в якій кожна доля дорівнює одній четвертій ноті, визначає завдання диригентові, виконуючи яке, необхідно використати чотири диригентські жести. Кожен жест за тривалістю повинен бути рівним, але за характером подачі вони різні. Перший жест – сильний, він рухається зверху вниз і визначається інерцією падіння руки, силою, яку прикладають м'язи руки, та характером музики.

Отже, перший жест дорівнює четвертій тривалості і являє собою сильну долю (рис. 1).

Другий жест – слабкий, він дорівнює чверті і після руху руки на "раз-і", піддавшись інерції відбінгтя, прямує "в середину" (рис. 2).

Третій жест – відносно сильний, він вимірюється четвертою тривалістю і рухається "вбік" у вигляді увігнутої лінії (рис. 3).

Четвертий жест – слабкий, дорівнює четвертій тривалості і рухається "вверх" у вигляді увігнутої лінії (рис. 4).



Рис. 1.

Рис. 2.

Рис. 3.

Рис. 4.

Жест у схемі 4/4, як за тривалістю, так і за величиною, однаковий і тільки перша і третя четвертні будуть наголошені, а друга і четверта – ненаголошені. Наголошеність жесту проявляється енергійністю проведення долей, коли руки рухаються рівномірно і без затримки, що забезпечує безупинність виконання диригентської схеми. Виконуючи наголошені долі, необхідно наситити руку м'язовою енергією і чітко фіксувати "точку" кистю руки, щоб відчутти два сильні моменти в такті чотиридольної схеми.

Прийоми тактування диригентської схеми в розмірі 4/4 у помірних темпах залежатимуть від дотримання основних засобів музичної виразності, що виконуються в хорових творах, а саме:

- ритмічної структури;
- темпових показників.

З огляду на ці засоби музичної виразності будемо розглядати прийоми тактування, що, в свою чергу, переростають у диригування.

Важливим прийомом тактування є виконання ритмічної структури музичного твору в жестах. Для початкуючого диригента опрацювання метроритму музичного твору є вирішальним кроком в оволодінні технікою диригування. Найперше, це прийоми виконання довгих ритмічних тривалостей, або інакше – міждолевої пульсації. З цією метою необхідно правою, тактуючою рукою проводити диригентську схему, а лівою – витримувати довгі ритмічні тривалості. Почуття ритму у початкуючого диригента розвивається в процесі диригування музичних творів. Почуття музичного ритму має не тільки моторну, а й емоційну основу. Тому академік Б.М. Теплов вказував, що "музика є виразник деякого змісту, в найбільш прямому і безпосередньому розумінні – емоційного змісту. Ритм – один із виражальних засобів музики. Отже, музичний ритм завжди виразник деякого емоційного змісту"¹. Таким чином, прийоми виконання витриманих ритмічних тривалостей, що об'єднують тривалості цілих долей такту, мають свої особливості. Необхідно слідкувати, щоб диригент лівою рукою чітко давав ауфтакт переводу міждолевої пульсації в диригентських жестах.

¹ Теплов Б.М. Избранные произведения. Т. I. – М.: Педагогика. 1985. – С. 193.

Другим важливим прийомом є виховання у майбутнього вчителя почуття внутрідолевої пульсації¹. Дуже важливо, що вчитель-диригент лівою рукою відбиває ритмічні тривалості чверть з крапкою, а правою – диригентську схему на 4/4. Цей прийом необхідно відпрацьовувати в жести, що забезпечить позитивний художній ефект, який ставить перед диригентом даний музичний твір. Прийом показу внутрідолевої пульсації реально фіксується в нотному тексті. Він "наповнює" звучанням відносно довгі тривалості, надає жесту "життєвість і насиченість, збільшує почуття перспективи музичного розвитку, створює більшу послідовність в поступовому прискоренні чи уповільненні темпу, підсилення чи затихання звучності, загострює увагу на тій чи іншій виконавській деталі"².

Прийомам показу вступів на повні долі такту відводиться значне місце в оволодінні диригентською технікою початкуючим диригентом. Показ вступу на початок твору вимагає внутрішньої підготовки диригента, а саме:

- відчуття темпу;
- характер звуковедення;
- динамічних показників;
- емоційне забарвлення.

Диригент, перш ніж подати ауфтакт і самий вступ витримав невелику паузу, за час якої вступить з хором в зоровий контакт, після чого поставить руки в позицію "увага". Прийом вступу поділяється на два етапи: перший – зосередження уваги виконавців на руках диригента, другий – показ ауфтакту³.

Диригуючи хором, учитель в момент вступу візуально показує вдих, як необхідний фізіологічний акт перед співом. Щоб було зрозуміло, як подати вступ на першу четверть 4/4 розміру, майбутній учитель вправляє його в процесі опрацювання музичного твору. При цьому треба пам'ятати, що на першу долю припадає сильний жест, тому що перша четверть наголошена. Для того, щоб хористи вступили-

¹ Такої термінології дотримуються К.О. Ольхов. Див.: Ольхов К.А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. – Л.: Музыка, 1979. – С. 46-48.

² Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – С. 48.

³ Колесса М. Основы техники диригування. – К.: Музична Україна, 1973. – С. 21.

ли на першу долю, диригент за рахунок попередньої, четвертої долі, дає вдих – ауфтакт. В диригентській схемі це виглядає так (рис. 5):

Між замахом і верхньою точкою, з якої падає рука в "точку" виникнення долі, існує "момент затамування дихання". Цей момент необхідний для того, щоб хористи точно і одностаійно вступили. Він виконується м'яко, а жест рухається по заокругленій лінії, або створює загострений кут в "точці" виникнення долі, що і визначає характер звуковедення. Округла, м'яка лінія жесту – визначає звуковедення легато, гостра – нон легато. Як правило, ауфтакт, вдих і вступ виконуються двома руками, що підкреслює велику увагу і зосередженість його на початок виконання музичного твору.

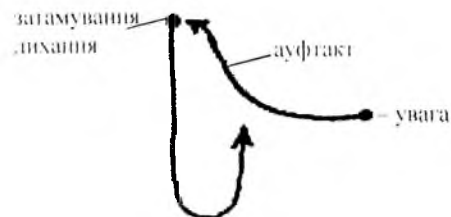


Рис. 5.

Прийом показу вступу на другу долю 4/4 розміру таїть у собі незвичність руху руки в ауфтакті і ускладнюється ще і тим, що це слабка доля такту. Попередня доля, яка є ауфтактною, це перша сильна чверть, а тому майбутній учитель скоріше засвоєє поняття "вільного падіння руки", що і служить певним гальмом. А тому ми пропонуємо графічне зображення показу вступу на другу долю (рис. 6):

Прийом показу вступу на другу чверть 4/4 розміру не відрізняється від прийому вступу на першу долю. Всі елементи властиві йому, зберігаються, але є ще одна умова, яку необхідно виконувати: ауфтакт повинен рухатись в протилежному руху долі напрямку, на яку вступають виконавці. Прийом буде виконаний неповно, якщо не врахувати процес вдиху. З цією метою рекомендуємо диригенту в момент ауфтакту самому взяти дихання, взяти його "візуально", щоб хористи могли точно повторити

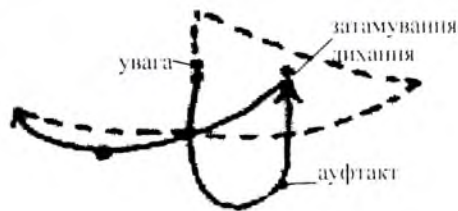


Рис. 6.

момент взяття дихання синхронно. Взявши вдих, диригент повинен його затримати, що ми і називаємо "моментом затамування дихання" і тільки у "точці" удару жесту робити вдих. Затамування дихання буде відповідати моментові приготування виконавців до звукодобування. Єдина умова цього процесу – одночасний вдих виконавців і точність, однастайність звукоутворення.

Вступ на третю долю 4/4 розміру є аналогічним двом попереднім прийомам. Графічно прийом вступу можна показати так (рис. 7).

Замах диригент робить "в середину до низу" по увінчутій лінії і з верхньої точки стремління до "точки" виникнення третьої долі "в сторону". Від верхньої точки замаху до "точки" виникнення долі спостерігаємо "момент затамування дихання".

Вступ на четверту долю 4/4 розміру не представляє труднощів. Такий диригентський прийом уже розглядався нами в процесі вивчення тридольної схеми. Тільки там вступ був таким же вступом на третю долю. Такий же прийом застосовується при вступі на четверту долю. Графічно це виглядає так (рис. 8):



Рис. 7.

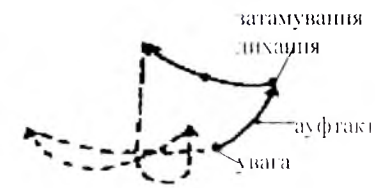


Рис. 8.

Таким чином, ми розглянули чотири прийоми вступу на повні долі 4/4 розміру на початку твору. Ми бажаємо підкреслити, що якість вступу виконавців буде залежати від якості оволодіння прийомами і їх технічного виконання диригентом. Учителю зобов'язаний забезпечити однастайний і своєчасний вступ, який узгоджений з темпом, динамікою, штрихами, що створює відповідне художнє враження від виконання.

В розмірі 4/4 необхідно оволодіти прийомами вступів на повні долі такту в середині твору. Ці вступи можуть бути для всього хору або для окремих хорових партій, для солістів на фоні звучання хору, оркестру, а також для окремих вокальних і оркестрових груп. Оволо-

діння прийомами вступу на повні долі такту в середині музичного твору – одне із важливих завдань в техніці диригування.

Прийоми вступу на повні долі такту в середині музичного твору криють в собі ряд труднощів, а саме:

- руки диригента знаходяться в русі;
- необхідність виділити момент вступу серед інших жестів;
- зберегти характер звучання музичного твору;
- врахувати динамічну канву в момент вступу;
- вступ не повинен порушувати темпові показники музичного твору;
- врахувати штрихи в момент вступу.

Ці труднощі, з якими повинен справитись диригент, одночасно і вирішують проблему оволодіння технікою диригування.

Розглянемо окремі з них, а найперше, на самих прийомах вступу. Показ вступу на першу долю в середині музичного твору ускладнюється тим, що руки диригента знаходяться в русі по диригентській схемі. Щоб хористи вступили, необхідно підготувати їх і дати ауфтакт. Такий ауфтакт називають внутрішнім. Для того, щоб момент уваги і ауфтакт не були втрачені, диригент використовує такі прийоми:

- заздалегідь, за 1-2 такти до моменту вступу, встановлює зоровий контакт з групою виконавців, хоровою партією чи інструментами і лівою рукою, виведеною у верхню позицію, дає ауфтакт і показує момент вступу;
- за певний час до вступу ліва рука зупиняє рух і тільки в момент перед вступом подає ауфтакт і показує вступ;
- коли вступають дві партії або хор одночасно, диригент заздалегідь встановлює зоровий контакт з виконавцями і подає внутрішній ауфтакт двома руками, вивівши руки у вищу диригентську позицію.

Таким чином, щоб оволодіти показами вступів в середині музичного твору, диригент повинен знати розміщення хорових партій чи інструментів в оркестрі, бездоганно володіти партитурою музичного твору і виробляти технічні прийоми подачі уваги і внутрішнього ауфтакту до повних долей такту в 4/4 розмірі. Внутрішній ауфтакт повинен бути підготовлений і поданий своєчасно. З метою відпрацювання прийомів подачі вступів в середині музичного твору необхідно застосувати попередні вправи.

§ 2. Диригування музичних творів у розмірі 4/4 у помірному, помірно-швидкому темпах у характері легато і нон легато. Прийоми зняття основних долей такту

Диригентська рука повинна виробити відчуття ведення звуку, що забезпечує її виразність. Виразність жесту визначається не тільки його ритмічною пульсацією, а і характером подачі звуку. В музиці існує декілька засобів подачі звуку. Основні з них – легато, нон легато, маркато і стаккато. В процесі диригування музичних творів у розмірі 4/4 початкуючим диригентом ми розглянемо два способи подачі звуку – легато і нон легато. Відповідно, ми розглянемо прийоми диригентського жесту, що відповідають цим засобам, а саме: штрих легато і штрих нон легато.

Щоб оволодіти штрихом легато, необхідно добитися плавного, гнучкого жесту, в якому рука рухається по чотиридолійній схемі кривими, увігнутими лініями, які з'єднуються між собою плавними переходами. Від цього "точка" виникнення долі втрачає свою виразність. Відбиття від "точки" втрачає кут, що і робить її менш виразною. Четвертні долі повинні підкреслюватись м'якими рухами, в яких грані між долями згладжуються. Щоб досягнути характеру зв'язності і плавності в русі, дуже важливо відпрацювати гнучкість і свободу всієї руки від плеча.

Особлива роль відводиться кисті, яка повинна бути м'якою і, в той же час, зберігати упругий зв'язок з усією рукою. Це забезпечить безперервний, плавний перехід між долями. "Жест легато визначає не окремі, ізольовані долі такту, а мелодійну лінію, єдиний потік пов'язаних один з одним звуків"¹. Цей жест важливий як сильний виражальний засіб, що застосовується не тільки для передачі злитості, плавності звучання, а як внутрішній емоційний зв'язок із змістом музики.

¹ Мусин Н. Техника дирижирования – Л.: Музыка. 1967. – С. 40

Штрих легато характеризується тим, що в диригентській схемі на 4/4 переважають горизонтальні, плавні жести (рис. 9):

Слід визначити, що штрих легато в диригентському жесті має багато різних відтінків, які продиктовані музичним образом, настроєм музичного твору. В залежності від характеру музичного твору, динаміки, темпу жест легато буде змінюватись. В творах помірного темпу з яскравою динамікою він буде "насичений" м'язовою енергією, м'якістю і упругістю; в творах рухливого характеру – світлою гармонією, і жест більш легкий, прозорий, пластичний. Технічно жест легато також буде виконуватись по-різному. Наприклад, легато при нюансі форте ведеться широким жестом з насиченою м'язовою напругою, всією рукою від плеча; легато на нюансі меншо форте – жестом малої амплітуди, в якому бере участь рука від ліктя до кисті; легато при нюансі піано, піанісімо – жестом малої амплітуди, кистьовим.



Рис. 9.

Отже, жест легато – один із важливих прийомів диригентської техніки, що характеризується м'якістю, плавністю, пластичністю, зніттям диригентського жесту між долями такту. В залежності від музичного твору жест легато буде набирати різних відтінків, як технічних, так і емоційних, що дає можливість ширше застосувати його в характеристиці музичних образів. Ці якості "рідко бувають вродженими і частіше відпрацьовуються шляхом спеціальних вправ"¹, – підкреслює І.О. Мусін в посібнику "Техніка диригування". З цією метою професор І. Мусін пропонує вправи, за допомогою яких можна відпрацювати жест легато і його відтінки. Ми рекомендуємо деякі з них та аналогічні вправи для початківця.

Вправа перша – кругові рухи кисті. В основному положенні руки робити повільні рухи по колу в один бік, потім в інший. Треба слідувати, щоб рухи здійснювались без поштовхів, і щоб кисть була

повернута долонею вниз і не поверталася на ребро. Вправу виконувати спочатку з розкритою долонею, злегка втягнутими але не напруженими пальцями, потім зібраною кистю.

Вправа друга – кистьові рухи по всіх долях 4/4 розміру. Виконуються вправу таким чином: руки ставлять ліктями на стіл і злегка закріпленими кистями м'яко, пластично тактуємо диригентську схему в розмірі 4/4 в помірному темпі.

Вправа третя – сполучення рухів передпліччя з кистьовим жестом. Вправа виконується так: ставимо руки ліктями на стіл, кисті рук тактують схему 4/4 і поступово, із збільшенням амплітуди жесту, включаємо передпліччя. Так повторюємо від кистьового жесту до включення передпліччя і навпаки.

Вправа четверта – хвилеподібні рухи рук. Розпочинаємо рух від плеча, а передпліччя запізнюється. При цьому еластично і м'яко рух іде по всій руці "ніби котяться хвилі". Вправа виконується з невеликою амплітудою жесту, що дається особливо важко.

На протипагу легато, штрих нон легато характеризується чітким розмежуванням долей такту та точним визначенням "точки" виникнення долей. Жест нон легато з більш загостреними кутами відбиття "точки". Технічний прийом нон легато виконується енергійно, зібраною рукою і в залежності від характеру музичного твору, динаміки і темпових показників змінює свої відтінки. Лінії диригентської схеми більш увігнуті, ніж в жесті легато, а тому "точки" виникнення долей чітко визначені. Малюнок схеми нон легато виглядає так (рис. 10):



Рис. 10.

Прийоми диригування нон легато вимагають вільного плеча і плечового суглоба. Енергійність і рішучість ведення жесту всією рукою визначає характер дихання і його затамування, що впливає на чіткість виникнення долей такту. Після затамування дихання рука стрімко рухається до "точки" і після відбиття під гострим кутом піднімається вверх разом з ліктем і кистю. Як і жест легато, нон легато виробляється на попередніх вправах. Вправи необхідно засво-

¹ Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – С. 41.

ювати кожною рукою окремо, що дасть можливість закріпити самостійність рук. З метою опрацювання жесту *non legato* рекомендуємо декілька вправ.

Вправа перша – рух кисті до різних "точок". Рука знаходиться в середній диригентській позиції. Необхідно підняти кисть, і затримавши її на певний момент, зробити легкий кидок кистю, ніби вдаряючи 'по якійсь площині. Цю вправу проводити у розмірі 4/4 в помірному темпі.

Вправа друга – рух передпліччя в диригентській схемі на 4/4. Вправу розпочинаємо з м'яких ударів кисті по площині з поступовим підключенням передпліччя. Рухи повинні бути пружними і пластичними. Рука падає без різкого прискорення, а відбиття повинно бути тягучим.

Вправа третя – на відпрацювання рухів плеча в диригентській схемі на розмір 4/4. Із середньої диригентської позиції рук розпочинаємо невеликі і м'які удари передпліччя і, розширюючи амплітуду, поступово включаємо плече. Жест повинен бути пружним від кисті до плеча.

Всі вправи необхідно виконувати на музичному матеріалі, в якому використовується штрих *non legato*.

Диригуючи штрихом *legato* і *non legato*, диригент повинен в цьому способі звуковедення оволодіти прийомами зняття повних долей такту в диригентській схемі на 4/4.

Зняття звучання повних долей такту не менш важливе ніж показ вступів. Зняття керується такими принципами – одночасність, точність, відповідність до характеру звуковедення та збереження темпу. Від цих елементів залежить культура співу, якість ансамблю, строю, чіткість дикції, характер звучання та інші засоби музичної виразності.

Прийоми зняття звучання мають такі три елементи, а саме: увага, аутфакт, "точка" зняття. Найкраще оволодівають зняттями майбутні вчителі, які володіють сильними і відносно сильними долями такту. Тому ми рекомендуємо засвоїти зняття першої долі.

Прийоми зняття першої долі в розмірі 4/4 можуть бути різними. Найперше – зняття за допомогою "увігнутого, кривого жесту" (рис. 11).

Якщо потрібно зняти першу чверть в кінці музичного твору, тоді "точкою" зняття є момент зупинки руки.

За допомогою "увігнутого, кривого жесту" можна знімати і в середині музичного твору. Для цього потрібно в момент уваги ліву руку вивести у верхню позицію, дати аутфакт на кінець четвертої долі, зняти першу долю у цій позиції і повести другу долю в середній позиції. В момент уваги необхідно встановити зоровий контакт з тією партією, солістом чи оркестровою групою, у якій потрібно зупинити звучання. Хорові диригенти одночасно жест зняття підтверджують кивком голови та змиканням уст, що сприяє точності і однакості закінчення співу.

Другим прийомом зняття першої долі є "жест-петля". Схематично його можна зобразити так (рис. 12):

Місце перетину жесту є "точкою" зняття. Увага до зняття при допомозі "жесту-петлі" відбувається за рахунок попередньої долі, а аутфакт за рахунок першої восьмої. При цьому жест ведеться трохи швидше і в кінці робиться петля. Петля повинна виконуватись тільки "від себе", протилежною руху наступної другої долі.

Зняття звучання повинно відповідати настроєві музики, способу звуковедення, динамічним відтінкам, темповим показникам і ритмічній точності.

Диригуючи штрихом *legato* чи *non legato* зупинка звучання буде різнитися гостротою ведення диригентського жесту. *Legato* вимагає плавного, м'якого, зв'язного, овального жесту, в той час *non legato* – жест енергійний, рішучий, петля чи увігнута крива відрізняється зломом кута і чіткістю визначення точки.



Рис. 11.

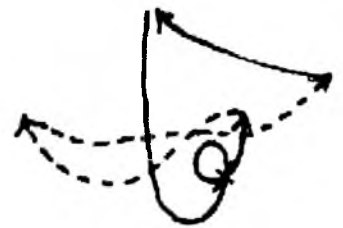


Рис. 12.

Прийом зняття звучання при допомозі жесту "прямої лінії" найчастіше застосовується в помірно-швидких темпах, або великій силі звучності. Схематично цей прийом виглядає так (рис. 13):

"Точка" зняття знаходиться в кінці жесту "пряма лінія" і застосовується цей прийом досить часто, як найпростіший і не складний в технічному виконанні.

Отже, зняття першої чверті – важливий технічний прийом, при допомозі якого диригент досягає художньої виразності в процесі виконання, ритмічної точності, темпової визначеності, тощо.

Зняття звучання третьої долі такту здійснюється при допомозі "увігнутого кривого жесту", "жесту-петлі" та "прямої лінії". Прийоми зняття за допомогою "увігнутого, кривого жесту" графічно зображено на рис. 14. Зупинка руки в третій чверті є точкою її зняття.

За допомогою "жесту-петлі" зняття можна відтворити (рис. 15). Як бачимо, напрям руху петлі завжди "від себе".

Зняття третьої долі прийомом "жесту прямої лінії" графічно виглядає (рис. 16).



Рис. 14.



Рис. 15.

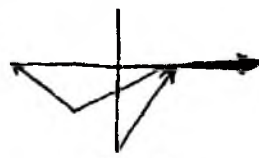


Рис. 16.

Зняття другої, слабкої долі такту графічно виглядатиме так (рис. 17):

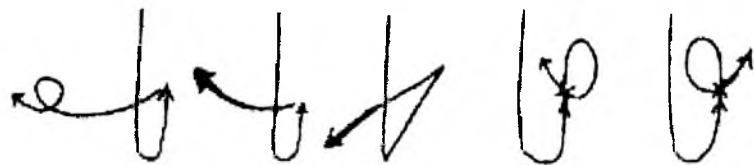


Рис. 17.

Зняття четвертої долі такту графічно зобразимо так (рис. 18):



Рис. 18.

Необхідно зазначити: якщо зняття за допомогою "увігнутого, кривого жесту" не вимагає зміни в темпі, то за допомогою "жесту-петлі" його треба прискорити веденням самої петлі, щоб вкластися в час тривалості долі. Із посиленням динамічних показників буде збільшуватись і "жест-петля", і навпаки, якщо твір звучить піано, піанісімо, петля буде малою.

Якщо зняття здійснюється однією рукою, то воно завершиться змиканням великого і вказівного пальців у "точці" закінчення звучання.

Отже, в оволодінні прийомами диригентської техніки зняття повних долей такту 4/4 розміру – один із етапів виразного диригування. Вдосконалення і урізноманітнення цих прийомів – постійна турбота майбутнього учителя музики. Цей процес довготривалий і вимагає від нього постійного вдосконалення.

§ 3. Амплітуда жестів рук диригента при динаміці піано, мецо-форте, форте та звуковеденні легато і нон легато

Амплітуда жестів тісно пов'язана з динамікою, як з одним із важливих засобів музичної виразності. Жест за амплітудою ми поділяємо на малий, середній і великий. В музичній термінології поняття динаміки класифікуємо як динаміку постійну і динаміку перемінну.

За допомогою амплітуди диригентського жесту можна відтворити динамічні показники в музичному творі, використовуючи як

ліву, так і праву руки. Вирішальну роль тут відіграє критерій виміру амплітуди жесту, а саме: форте визначають великими, довгими жестами, мецо-форте – середніми жестами, піано – малими, короткими. Крім цього кожна величина жесту вимагає відповідної диригентської позиції. Так, якщо постійний нюанс форте визначається великим і довгим жестом, тоді, відповідно, буде використовуватись верхня диригентська позиція і перша диригентська площина. Нюанс мецо-форте, відповідно – середній малий жест. Такої точки зору дотримуються і інші дослідники диригентського мистецтва, вказуючи, що крім амплітуди необхідна емоційна насиченість жесту¹.

Очевидним є те, що динамічні показники за допомогою збільшення чи зменшення амплітуди жесту нерозривно пов'язані з показом штрихів. Відповідна динаміка підсилює інтенсивність того типу жестів, які застосовуються при показі легато чи нон легато.

Для впевненого поєднання штрихів, динаміки і амплітуди жесту дуже важливо виховати у диригента відчуття ведення звуку рукою. Виразність амплітуди нерозривно пов'язана з цим відчуттям. Насиченість амплітуди жесту відчуттям звуку, знання партитури дає можливість вирішувати завдання, закладені композитором в музичному творі.

Отже, амплітуда диригентського жесту тісно пов'язана з динамічними показниками і штрихами, що в своєму поєднанні вирішують художні завдання, закладені в музичному творі. Виховання відчуття ведення звуку міри амплітуди жесту здобуваються внаслідок постійного опрацювання музичних творів і відпрацювання на їх основі прийомів диригентської техніки.

ДИРИГУВАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ В ДВОДОЛЬНОМУ РОЗМІРІ

§ 1. Диригування музичних творів дводольного розміру в помірних темпах (штрих легато, нон легато при різних динамічних показниках)

В диригентській практиці вкоренилася думка: диригування музичних творів у дводольній диригентській схемі таїть в собі труднощі при засвоєнні цього матеріалу початкуючим диригентом¹. Розміри, які мають дві долі, виражені в різній ритмічній вартості і вираховуються "на два", називають дводольні розміри, а в зв'язку з тим, що вони мають один наголос, їх відносять до простих розмірів. Прості дводольні розміри – 2/2; 2/4; 2/8; 2/16. В них перша доля завжди наголошена, друга – ненаголошена.

Диригентський жест на першу долю завжди рухається "зверху вниз", а на другу – "знизу вверх" (рис. 1).

Оволодіння диригентською схемою дводольного розміру таїть в собі такі труднощі: жест першої долі має напрям руху "зверху вниз" і відбившись в "точці" рухається "вверх", – власне відбиття. Тоді друга доля з верхньої точки закінчення першої долі направляється "зверху вниз", хоча за правилом вона має рухатись

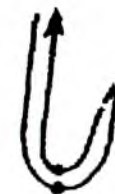


Рис. 1.

¹ Див.: Чесноков П. Хор и управление им. – М.: Музгиз, 1961. – С. 141; Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. – М.: Музыка, 1969. – С. 41.

¹ Див.: Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. – М.: Музыка, 1969. – С. 27; Канерштейн М. Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1972. – С. 25-26; Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. – Л.: Музыка, 1979. – С. 153.

"знизу вверх". Ось в цьому зміщенні понять таїться загроза зрівняти першу і другу долі в активному русі, і якщо не затамувати "відбиття" першої долі в її русі "доверху", тоді важко розрізнити, де перша, а де друга долі. Це явище часто спостерігається у початкуючих диригентів. Тому ми рекомендуємо керуватися такими положеннями:

- перша доля сильна, а тому вона повинна бути глибша і більша в своїй амплітуді жесту;
- відбиття від "точки" необхідно затамувати у русі "вверх";
- друга доля має бути менш глибока і активна у стремлінняі до "точки", що дасть можливість зменшити її ударну силу до її виникнення, як слабкої;
- відбиття від "точки" має бути активним і розглядатися як афтакт до першої долі.

Тут слід зазначити, необхідність вчасного затамування відбиття рук вверх від "точки", в чому і полягає трудність для початківця. Особливо цього слід дотримуватися диригуючи штрихом *non legato*.

В процесі опрацювання дводольної схеми на музичному матеріалі помірного темпу штрихом *legato* удари зникають, рухи плавні, зв'язані, пластичні, переходи від однієї долі до другої округлі. Це дозволяє початкуючому диригенту чітко вимальовувати жестом диригентську схему і створює умови уникнути вище зазначених труднощів.

Отже, вивчення музичних творів, що диригуються дводольною схемою, має ряд труднощів, які проявляються в зміщенні слабких і сильних долей. Щоб уникнути цих помилок, необхідно з великою увагою віднестися до виділення в жесті сильної долі і чітко вести жести другої долі вверх. Вивчення схеми необхідно розпочинати з штриха *legato*. Штрих *non legato* таїть в собі труднощі, що породжені гострим кутом відбиття жесту від "точки" виникнення долі. Вище перелічені рекомендації повністю реалізуються і в процесі оволодіння штрихом *non legato* в дводольній диригентській схемі.

Управління динамічними показниками слід розпочинати прийомом збільшення і зменшення амплітуди диригентського жесту, що складає сприятливі умови до оволодіння дводольною схемою.

§ 2. Показ вступів на повні та неповні долі такту

Показ вступу на повні долі такту в процесі диригування музичних творів дводольною схемою не викликає особливих труднощів, тому що з подібними диригентськими прийомами ми знайомились, диригуючи твори чотирьодольною схемою. Проте, тут є деякі відмінності.

Показ вступу на другу долю такту здійснюється таким засобом: диригент у момент уваги тримає непорушно кисть. Потім м'яким поштовхом руки вниз робить афтакт, який здійснюється за рахунок другої половини першої долі. Друга доля з точки відбиття рухається вверх, що і є відмінним від показу вступу на таку ж долю в чотирьодольній схемі (рис. 2).

Показ вступу на другу повну долю такту на початку твору вимагає точного визначення темпу. Від швидкості афтакту буде залежати темп першої долі, а значить і всього твору. Тому, перш ніж дати афтакт, диригент попередньо повинен відчувати, визначити пульсацію долей такту. Ця особливість властива показам вступу на будь-яку повну долю чи її частину.

Показ вступу на першу долю такту графічно зображено на рис. 3.

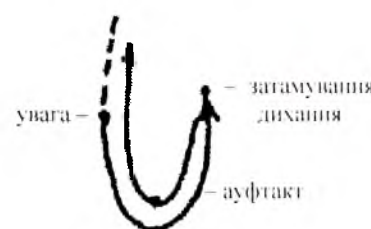


Рис. 2.



Рис. 3.

Афтактом до першої долі є кінець другої долі, який з точки "увага" рухається вверх до моменту затамування дихання і прямує до "точки" виникнення долі. Такий афтакт називаємо повним афтактом. Від афтакту буде залежати не тільки темп, а й сила звуку. Щоб визначити афтактом силу звуку, потрібно точно розрахувати його

інтенсивність, образність і характер. Це можна зробити за допомогою його величини і швидкості руху. Динаміка початкового афтакту знаходиться в прямій залежності від амплітуди руху руки диригента: чим більший по амплітуді афтакт, тим більша сила звуку, менший афтакт – менша сила звуку. Те саме відбувається із швидкістю руху афтакту: чим стрімкіший замах руки, тим активніший і глибший вдих, а значить, і більша сила звуку, повільніший афтакт – менша сила звуку. На цю властивість звертає увагу професор Мусін І.О.¹

Таким чином, динаміка вступу знаходиться в прямій залежності від величини амплітуди і активності афтакту.

Тепер про диригентську техніку вступу на неповні долі такту. З таким явищем найчастіше зустрічаємося в такаті. Наприклад, коли музичний твір розпочинається з другої восьмої другої чверті. На цю тривалість диригенту треба дати вступ. Як подати афтакт? В такому випадку афтактом буде служити початок другої долі – перша восьма. Тільки афтакт диригент повинен здійснити швидким жестом. За цей час диригент повинен взяти вдих і кивнути головою. Такий афтакт називаємо неповним афтактом. Таку термінологію пропонує Мусін І.О.²

Отже, якщо музичний твір розпочинається з неповної долі такту, то афтактом до нього буде початок цієї ж неповної долі, а сам жест буде дещо енергійнішим, щоб за короткий відрізок часу вкласти в ритмічну вартість паузи. Графічно це можна відобразити так (рис. 4):

Вступ на неповну першу долю в процесі виконавства для початкуючого диригента складає трудність тому, що незвичним є прийом подачі афтакту. Щоб дати афтакт до другої восьмої першої чверті необхідно: поставити руку на увагу і м'яким, прискореним поштовхом вниз, який триває одну (першу) восьму, дати вдих. Момент вступу настає в точці початку другої восьмої. Після подачі вступу



Рис. 4.

жест переводимо на другу долю. Момент затамування дихання досить короткий. Він виникає перед точкою початку звучання долі. Прийом показу вступу графічно можна зобразити так (рис. 5):

В прийомах показу вступів на неповні долі такту є ряд труднощів, які виникають в процесі подолання неповного афтакту. Після повного афтакту, його удару в точку виникнення долі, зразу ж виникає звук. При неповному афтакті таке відчуття губиться, тому що звук після удару не виникає, а в точці удару виникає момент затамування дихання, і тільки потім виникає звук, ніби з запізненням. В цей момент важливо, щоб початкуючий диригент не зупиняв жест ведення звуку. В протилежному разі виконавці можуть зупинити гру, спів. Вступ або не відбудеться, або відбудеться неодноразово.

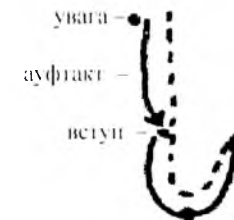


Рис. 5.

Іноді початкуючий диригент побоюючись, що виконавці не вступлять, дещо прискорює рух рук вниз. Це приводить до того, що виконавці не встигають прийняти неповний афтакт і вступ не відбувається.

Таким чином, оволодіти неповним афтактом, при допомозі якого виконавці вступають на неповну долю такту, для початкуючого диригента можливе в помірному темпі, який забезпечує умови відпрацювання точки подачі афтакту з певною амплітудою, художніми показниками.

В подачі афтактів до вступів на неповні долі важливе місце відводиться виробленню м'якої кисті і кистевого жесту. Найбільш рухливою і гнучкою частиною диригентського апарату є кисть. Кистевим жестом зручно виконувати нюанс піано, піанісімо, неповні афтаки. Але кисть буде мало виразною, якщо в жест не включати передпліччя і плече. Вона ніколи не повинна бути скованою, малорухливою, як і недопустима незвична гнучкість, розхлябаність, вертлявість кисті.

Важлива роль кистевого жесту в процесі подачі неповних афтактів у середині музичного твору. Непомітним, м'яким поштовхом кисті диригент дає афтакт, попередньо вивівши руку на увагу у вищу

¹ Мусін І. Техніка дирижування. – Л.: Музика, 1967. – С. 77-81, С. 86-91.

² Мусін І. Техніка дирижування. – Л.: Музика, 1967. – С. 77-81, С. 86-91.

позицію. Цей прийом дає можливість не порушити художніх особливостей виконуваного твору.

Отже, кистевий жест у дводольному розмірі (як і в інших диригентських схемах) відіграє важливу роль виразника музичної чуттєвості. За допомогою кисті диригент передає характер музики, подає афтакт, регулює штрихи, динамічні показники, тощо.

§ 3. Прийоми зняття звучання окремих хорових партій, оркестрових груп в середині та кінці музичного твору

Для майбутнього вчителя важливо оволодіти вмінням знімати звучання хору, хорових партій, оркестрових груп в середині та в кінці музичного твору. Прийоми зняття звучання в дводольній диригентській схемі нічим не відрізняються від уже нам знайомих прийомів зняття в тридольній і чотирьодольній диригентських схемах. Прийоми зняття першої і другої долей такту графічно можна відтворити так (рис. 6):

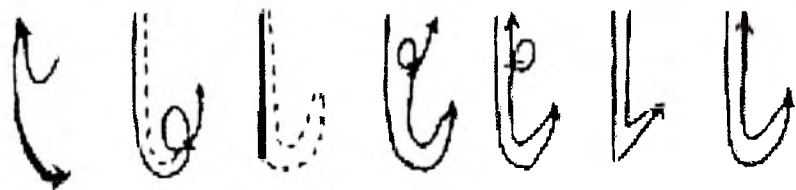


Рис. 6.

Необхідно зазначити, що зняття першої долі за допомогою прийому жесту-петлі повинно здійснюватися завжди "від себе" – протилежно руху наступної другої долі. Зняття другої долі можна виконувати "від себе", "до себе", тому що і в першому і в другому випадку жест буде направлений вгору, тобто протилежно руху першої долі. В момент наближення руки до "точки зняття" жест ведеться стрімкіше, щоб подолати його амплітуду у відведений час ритмічної вартості.

Прийоми зняття за допомогою "увігнутого, кривого жесту" виконуються так само, як в попередніх схемах. Найбільш зручно знімати

цим прийомом в повільних і помірних темпах, коли тривалість долі досить протяжна. Рука в кінці долі чи її частини зупиняє звучання шляхом відбиття "точки" зняття, яка визначається змиканням вказівного і великого пальців в момент її виникнення.

Зупинка звучання в середині твору на неповній долі такту в помірному темпі складає певну технічну трудність, бо її треба здійснити на початок першої долі або на початку другої долі.

Найзручнішим зняттям першої восьмої 2/4 розміру є прийом увігнутого кривого жесту. Рука на кінець другої долі попереднього такту дає афтакт до зняття і прискореним жестом "вниз" знімає першу восьму.

Подібним прийомом знімається перша восьма другої долі. Коротким жестом-петлею зупиняємо звучання. Моментом підготовки до зняття буде служити кінець першої долі.

Всі ці прийоми диригентської техніки формуються у майбутнього вчителя на музичних творах, які написані в помірних темпах з простою ритмічною структурою. Актуалізація цих умінь здійснюється в процесі всього періоду навчання, ускладнення яких залежатиме від музичних творів, якими оволодіває студент. Проте, необхідно зазначити, що зняття звучання трьома диригентськими прийомами "жест-петля", "увігнута крива лінія", "пряма лінія" і вибір їх є творчим процесом, який вирішує сам учитель в процесі диригування. Головною умовою цього процесу є виразність художньої і диригентської техніки.

ВИРОБЛЕННЯ ГОЛОВНИХ ЗВ'ЯЗУЮЧИХ ДИРИГЕНТСЬКИХ РУХІВ У ПРОЦЕСІ ДИРИГУВАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ПОМІРНИХ ТЕМПІВ

§ 1. Опрацювання жесту *легато і нон легато*

В процесі колективного музикування диригент спілкується з виконавцями за допомогою великої кількості жестів, які пов'язані між собою, мають своє значення і розшифровуються виконавцями. В диригуванні надзвичайно розповсюджені жести, які означають зміну сили звуку і темпу. Так, наприклад, кисть повернута долонею вгору або вниз, означає збільшення або зменшення сили звуку. А палець, піднятий вгору вертикально, може означати попередження. Але визначальними зв'язуючими диригентськими жестами буде характер їх зв'язку між собою. Він буде залежати від способу подачі звуку, який визначений композитором або диригентом. Для точного відтворення способу подачі звуку в диригентських жестах, а їх є чотири: *легато*, *нон легато*, *стакатто*, *маркато* – існує чотири типи диригентських жестів, або штрихів: штрих *легато*, штрих *нон легато*, штрих *стакатто* і штрих *маркато*.

Важливим фактором виконавської виразності є звук і його якість. При допомозі звуку, його фарби, розкривається зміст художнього образу. Музика – найбільш емоційне мистецтво і музичний образ заключає в собі емоційний зміст. Тому будь-який музичний образ можна охарактеризувати за допомогою загальних термінів-епітетів, а саме: *мужний*, *рішучий*, *вольовий*, *ласкавий*, *світлий*,

сумний, *веселий*, *жалібний* і т.ін. І всі ці епітети мають свою звукову палітру, звукові фарби, а щоб їх в момент виконавства домогтися, необхідний певний арсенал диригентських жестів, які б давали певні характеристики. Диригентська практика виробила такі умовні жести, значення їх легко розшифровують виконавці. Тільки при їх допомозі можна домогтися відповідної характеристики того чи іншого звуку.

У вирішенні цього завдання виключно велике значення надається виразному жесту, а також міміці і пантоміміці диригента. До того ж, багато емоцій і відчуттів визначається жестом. Будучи зрозумілими в поєднанні з музикою, виразні жести, разом з тим, допомагають розкрити її зміст, конкретизують характерні риси музичного образу. Але не дивлячись на те, що в засоби емоційної дії диригента входять міміка і пантоміміка, основним його виразником дій залишається жест. Опрацьовуючи жест *легато* і *нон легато*, необхідно їх порівнювати з жестами, взятими з життєвої практики, які б нагадували відчуття і почуття, набуті попереднім життєвим досвідом майбутнього вчителя. Так, наприклад, професор Мусін І.О. рекомендує застосовувати групу жестів, що доповнюють ситуативну мову; виражають рухи, які мають певний практичний зміст; визначають рухи, які мають в своїй основі трудові дії і образно-емоційне визначення динаміки: жести, що викликають уяву про "вагу" і "простір"¹. Застосування цих жестів у різних випадках, які диктує нам музика, допоможе диригентові розкрити зміст музичного образу, а виконавцям легше розшифрувати емоційні і раціональні характеристики диригентського жесту.

Розглянемо жести, які доповнюють ситуативну мову. В життєвій практиці ми часто використовуємо жести, які доповнюють ту чи іншу ситуацію, доповнюють і виражають те, що недостатньо повно сказано словом. Наприклад, ми часто застосовуємо в своїй повсякденній практиці "запрошувальний" або "пропонуєчий" жест. Ми м'яким жестом долоні і всієї руки, направленим від себе, пропонуємо, запрошуємо увійти, сісти або взяти якусь річ. Таким жестом ми ніби говоримо: "прошу", "будьте ласкаві". При різних ситуаціях жест буде набувати різних характеристик і різних відтінків. Опрацьовуючи

¹ Мусін І. Техніка дирижування. – Л.: Музика, 1967 – С. 305-319

жест легато чи нон легато, необхідно вкладати ці почуття, якщо це підтверджується в музиці. При м'якому ліричному образі, коли вступає одна із хорових партій, такий жест буде умісний для вступу виконавцями. В диригуванні цей жест можна застосувати для показу фразування, часткової кульмінації, для підсилення звуку.

Ситуативну мову доповнює "закличний" жест. Він виконується всією рукою з відкритою вверх долонею. Його застосовують, коли необхідно виділити одну із хорових партій. Виконується він лівою рукою і вона звернена в сторону тієї хорової партії, яку диригент закликає виділити серед динамічної канви звучання. Якщо диригентом необхідно мобілізувати, закликати весь хор, всіх виконавців, він цей жест виконує більш виразно, великою амплітудою, охоплюючи поглядом всіх виконавців.

"Вказівний" жест застосовується як зв'язуючий диригентський прийом в процесі виконання різних штрихів і динамічних відтінків. Він має широке значення. Перед показом правою рукою особливо важливого динамічного відтінку диригент лівою рукою заздалегідь вказує, що цей особливий штрих чи динамічний відтінок повинен виконуватись тією чи іншою хоровою партією. В цей час можна вказати всьому хору, щоб він не заглушив соліста, чи хорову партію, яка виконує важливий мелодичний зворот.

В диригентській практиці широкого застосування набув "відсторонюючий" жест, який виконується лівою рукою. Цей жест виконується плавно, розкритою долонею, яка повернута великим пальцем донизу. Він ніби відсторонює, відводить на другий план якусь хорову партію чи весь хор з метою звільнення звукового простору для іншої партії чи соліста.

Жест "заперечення" використовується як категорична форма зміни попередньої ситуації. Він виконується різко, раптово і рекомендується як технічний прийом раптової зміни динаміки, різкого, раптового зняття звучання. Рука в такий момент рухається вліво ребром, ніби зрізає, заперечує попередній динамічний показник чи взагалі все звучання.

Жест "відмовити" повторює рухи голови диригента, яка похитуючими рухами в сторони відмовляє в дії, проханні чи бажанні. Долоня лівої руки повернута в бік групи голосів чи всього хору.

здійснює декілька коливань долоні в бік. Цей жест служить засобом зменшення сили звучання або переводить хорову партію на другий план звукової палітри.

Подібний зв'язуючий диригентський жест, що доповнює ситуацію є жест, який виражає бажання диригента "викликати на поверхню" звучання. Він виконується енергійно, всією лівою рукою, рухом руки знизу вверх і застосовується в момент диригування, коли необхідно стимулювати динамічні показники звучання хору.

Жест "увага" використовується диригентом досить часто в моменти виконавства, коли диригенту необхідно заздалегідь попередити хор чи хорову партію про відповідні виконавські дії. Виконується він підняттям лівої руки з підняттям вказівного пальця.

Дуже часто диригенти застосовують зв'язуючі рухи, в основу яких покладені трудові дії людини, що роблять їх виразними, зрозумілими навіть для недосвідченого виконавця. Найбільш типовим жестом є удар. З ударом у нас пов'язано ряд асоціацій, а тому в момент відпрацювання жесту нон легато, удар є тим основним відчуттям, на яке повинен орієнтуватися початкуючий диригент. Жестом удару диригент обриває звучання, завдяки удару розпочинається звучання кожної долі, удар визначає силу акценту і т.п. Ці рухи можуть виконуватись як однією, так і двома руками.

Важливими зв'язуючими диригентськими рухами є жести, які викликають уяву про "вагу" і "простір". Музичні фрази, речення, періоди, які виконуються в низькій тисетурі, набувають важких, похмурих характеристик. Виникнення певних асоціацій, викликаних низькою тисетурою звучання, базується на тому, що в сприйнятті навколишнього світу ми звикли спостерігати певний взаємозв'язок між уявою про світло і темряву з уявою в просторі: те, що вверху – світле, що знизу – темне. На цих природних почуттях ґрунтуються багато закономірностей. Напевно тому ми підлогу фарбуємо темнішими кольорами ніж стелю. Відчуття простору вверху і знизу пов'язують не тільки із світлом і темрявою, а і з поняттям ваги. Основа, фундамент будинку завжди пов'язаний з відчуттям більшої ваги. Все, що знизу* – важче, вверху – легше. Стомлена людина клониться до землі. Такі асоціації, відчуття і лягають в основу диригентського жесту – низька тисетура, важка, насичена гармонія вимагає

важкого, насиченого жесту. І навпаки – легка, світла гармонія вимагає легкого, м'якого жесту в середній позиції.

Таким чином, сутінок, важкість, пригніченість – з однієї сторони, і світло, легкість, радість – з другої. Ці асоціації мають безпосереднє відношення до диригування. Переносючи руку в різні диригентські площини, надаючи жестам більшу вагу, диригент може одній і тій самій музичній фразі надати різного характеру, забарвлення звуку, передати виконавцям своє розуміння музичного образу.

Опрацьовуючи жест легато і нон легато, необхідно врахувати зв'язуючі диригентські жести. В залежності від характеру музичного твору, динаміки, темпу і їх розуміння диригентом жести будуть змінюватися. Пам'ятаючи, що техніка диригування не самоціль, а творчі вміння і навички, які служать засобом розкриття музичних образів, необхідно всі пов'язуючі диригентські жести відпрацювати на музичному матеріалі.

§ 2. Зв'язуючі диригентські рухи в процесі показу сталих динамічних показників

Динамічні показники в музичному творі є найбільш важливими засобами музичної виразності. Вони допомагають виконавцям і диригентові яскраво розкрити музичні образи, зміст музичного твору, вони як світло і тіні в образотворчому мистецтві сприяють рельєфності художнього образу, роблять його більш видимим, відчутним. Тому диригент повинен набути вміння і навички відтворення в жестах всіх динамічних показників, які зустрічаються в музичному творі.

Першочергово необхідно оволодіти диригентськими жестами, які регулюють сталі динамічні показники. Таких музичних творів, які б виконувалися на одному динамічному відтінку, практично не зустрічається. Ми їх розглядаємо як відправну точку, як мірило, критерій в будь-якому музичному творі. Сталим динамічним показником ми називаємо один нюанс, виражений силою звучання (піано, меццо форте, форте), в якому звучить частина музичного твору, якийсь відрізок його.

Сталі динамічні показники можна регулювати при допомозі правої, тактуючої руки. Вирішальну роль тут відіграє амплітуда жесту: сильну динаміку (форте, фортісімо) визначають великими, довгими жестами; середню силу звуку (меццо форте, меццо піано) – середньою амплітудою; слабку силу звучання (піано, піанісімо) – малими, короткими жестами. Крім амплітуди жесту не менш важливу роль відіграє його інтенсивність, активність. Більш сильна динаміка – більша видимість напружених жесту рук, і навпаки, слабша динаміка – менша видимість напружених жесту.

При диригуванні лівою рукою, крім ступеня інтенсивності, амплітуди, вирішальна роль у виразності динамічного жесту відводиться положенню долоні. Необхідно врахувати ще і такі фактори, як положення жесту, а саме: в диригентській площині; в диригентській позиції; в диригентському діапазоні. Усвідомлення тримірності диригентського жесту "розкриває перед молодим диригентом нові виразні можливості малюнку, виховує в нього відчуття об'ємності звуку, створюючи передумови для звукового ліплення в жести"¹, – відзначає С.О. Казачков. Від тримірності диригентського жесту залежатимуть сталі динамічні показники.

Розглянемо диригентські позиції та їх використання для відтворення сталих динамічних показників. Диригентська позиція визначається положенням рук диригента на трьох рівнях, а саме:

- нижня диригентська позиція (положення рук на рівні поясу) відповідає таким динамічним показникам: піано, піанісімо;
- середня диригентська позиція (положення рук на рівні середини грудей) визначає динаміку: меццо піано, меццо форте;
- верхня диригентська позиція (положення рук на рівні плечового поясу) визначає динамічні показники: форте, фортісімо.

Необхідно зазначити, що диригентська позиція рук залежить не від величини амплітуди жесту, а від положення "точки" відбиття жесту. Використання диригентських позицій для показу сталих динамічних показників є завжди умовними хоча б тому, що немає універсальних форте і піано, а тому не існує універсальних диригент-

¹ Казачков С. Дирижерський апарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967. – С. 77.

ських жестів для них. Жести вимагають усвідомлення музичних образів і тих емоцій диригента, за допомогою яких вони будуть більш чи менш активні. Вище наведені положення рук говорять про необхідність передачі змісту музики, а ці положення повинні бути відправними точками для досягнення мети. Диригентські жести, що виражають сталі динамічні показники, обумовлюють появу їх, а не навпаки. Виконавцям необхідно показати не ті динамічні показники, які є в нотах, не просто форте чи піано, а музичний образ, в якому динамічні відтінки є засобами музичної виразності. А тому диригентські позиції повинні служити для орієнтира динаміки твору і бути відправними точками для виразності диригентських жестів.

Не менш важливу роль в процесі керівництва сталими динамічними показниками відіграє діапазон диригентських жестів, а саме:

- вузький діапазон: диригентські жести, що зближені до середини корпусу диригента і визначаються незначним розмахом вшир, виражають динамічні показники піано, піанісімо;
- середній діапазон: диригентські жести володіють простором на ширину корпусу диригента і виражають динаміку меццо піано, меццо форте;
- широкий діапазон: жести здійснюються на широко розкинутих в боки руках, але не весь діапазон рук, і означають динамічні показники форте, фортісімо.

Необхідно зазначити, що вимір диригентського жесту в діапазоні буде поняттям завжди відносним. Справа не в тому, ширший чи вужчий діапазон жесту, а в тому, наскільки в ньому відбита динамічна палітра музичного образу в поєднанні з використанням диригентських позицій. Діапазон жесту служить для координації сталих динамічних показників. А тому, використовуючи його, необхідно вкласти в жест зміст музичного образу, його динамічний відтінок, образно-емоційне забарвлення.

Диригентська площина – критерій виміру диригентських жестів для показу сталих динамічних відтінків. Диригентські площини розподіляються згідно звукової перспективи, а саме:

- перша площина (диригентські жести виконуються витягненими від корпусу руками, але не на всю довжину) асоціюється з великою силою звучання і регулює сталі динамічні показники форте, фортісімо;

- друга площина (диригентські жести здійснюються руками, які віддалені від корпусу на довжину передпліччя, кисті) асоціюється з середньою силою звучання і регулює сталі динамічні показники меццо форте, меццо піано;
- третя площина (диригентський жест здійснюється біля самого корпусу диригента) асоціюється із зменшенням сили звучання і регулює сталі динамічні відтінки піано, піанісімо.

Вибір тієї чи іншої диригентської площини в процесі управління сталими динамічними показниками обумовлюється художніми завданнями і тісно пов'язаний з музичним твором. Давати якісь конкретні рецепти по використанню диригентських площин недоцільно, бо вони пов'язані ще з іншими засобами музичної і диригентської виразності. Проте, для майбутнього вчителя необхідно засвоїти вміння і навички визначення вихідної точки диригентського жесту в процесі показу сталих динамічних показників.

Зміни диригентських позицій, діапазонів, площин пов'язані не тільки з динамічними показниками, а й з іншими засобами музичної виразності (наприклад, темпом, штрихом і т.д.), які будуть впливати на вибір. Тому процес вибору диригентського жесту, його малюнку буде залежати від того засобу музичної виразності, який в даному варіанті є важливішим для виконавців.

§ 3. Амплітуда диригентських жестів в процесі опрацювання сталих динамічних показників

Амплітуді диригентського жесту в процесі диригування відводиться важливе місце. Вміти правильно розподілити, охопити амплітудою жесту весь музичний твір – це значить оволодіти багатьма засобами диригентської виразності. Ми розглянемо, як впливає амплітуда диригентського жесту на управління сталими динамічними показниками.

В цьому процесі чільне місце відводиться жестам правої руки. Вона постійно, або в більшій мірі, вважається тактуючою рукою, а тому оволодінню навичками розподілу амплітуди жесту правої руки

необхідно надати виключну увагу. Це пояснюється тим, що в процесі тактування права рука не просто відбиває диригентську схему, а вона підпорядкована всім творчим завданням, які покладені на диригента в процесі розкриття музичного образу. Вона підпорядкована і динамічній канві, яку передбачив композитор в музичному творі і яка продиктована процесом виконавства. Тут необхідно визначити критерій виміру амплітуди диригентського жесту.

Для кожного диригента цей критерій буде індивідуальним. Він залежатиме від фактури корпусу диригента (ріст, виразність очей, обличчя, осанка; індивідуальні особливості будови руки; її гнучкість, пластичність тощо), від його індивідуальних уподобань, його емоційності, характеру, музичальності і т.ін. Але для більш зрозумілого регулювання жестів, їх амплітуду ми розподіляємо таким чином:

- мала амплітуда жесту;
- середня амплітуда жесту;
- велика амплітуда жесту.

Мала амплітуда жесту вживається в диригентській практиці, коли необхідно добитися сталого нюансу піано, піанісімо. Середня амплітуда – коли виконується нюанс меццо піано, меццо форте, велика амплітуда – нюанс форте, фортісімо. Ці критерії виміру амплітуди диригентського жесту будуть залежати від музичного твору, його стилізових особливостей, емоційної насиченості музичного образу, гармонічної, мелодійної, ритмічної структури.

Крім цього, в процесі керівництва сталими динамічними відтінками необхідно оволодіти навичкою рівномірної амплітуди диригентського жесту, який би відповідав динамічному показнику.

Дуже важливо за допомогою амплітуди диригентського жесту визначити не тільки силу звучання, а й змістовні причини, що обумовлювали б що силу звуку. В цьому велику допомогу може надати ліва рука, тому що в сталих темпах права рука дотримується рівномірної амплітуди жесту. Включаючись в диригування, коли права рука вичерпала свої виразальні можливості, ліва рука образно доповнює зміст музичної мови, виконує такі диригентські жести, які відтворюють емоційний стан людини, пояснює якусь дію чи ситуацію. Цінність цієї виразності полягає в тому, що за допомогою жестів лівої руки можна передати причини, що породили потрібну силу звучання.

Будь-яка амплітуда жесту правої руки повинна підкріплюватись виразним жестом лівої, що зображає мотиви, які зумовили цю звукову палітру, динаміку звучання. В цьому допомагає міміка.

Диригування буде виразним в тому разі, якщо амплітуда жесту правої руки буде підкріплюватись художньо-виразальними жєстами лівої руки. Пасивна, бездіяльна ліва рука при активному жесті з великою амплітудою правої зведе всі намагання диригента нанівець. І достатньо зігнути ліву руку в лікті і підняти долоню догори, як уже це буде виразним жестом, який вимагає піано. В цьому положенні стиснути кисть у кулак і напружені м'язи будуть означати збільшення сили звуку.

Як бачимо, положенню і стану долоні лівої руки відводиться важлива роль. Достатньо долоню лівої руки повернути вгору, напружити м'язи і підняти у верхню позицію, як ми цим жестом доб'ємося звучання форте. А повернута донизу з цього положення долоня буде означати зміну сили динамічного відтінку. Рух відкритої долоні з першої площини в нижню позицію означає поступове затихання і перехід в інший сталий динамічний відтінок.

Отже, амплітуда диригентського жесту правої руки здатна, до певної міри, керувати сталими динамічними відтінками, але необхідно її підсилювати художньо-образними жєстами лівої руки. Відпрацювання пов'язаних диригентських жестів в процесі роботи над штрихами і динамічними показниками дає майбутньому вчителю той арсенал диригентської техніки, за допомогою якого він створює виразні музичні образи, керує процесом виконавства.

ТЕМПИ І ПОНЯТТЯ ПРО ЇХ ВИДИ

§ 1. Відчуття темпу диригентом у процесі виконання музичного твору

Музичні образи сприймаються в процесі виконання музичного твору і звучать в одній частині часу; пульсація і швидкість руху долей цих образів характеризує їх темпову сторону. Тому точна міра темпу визначає рівень художнього виконання всього музичного твору. В даному разі темп виступає як важливий засіб музичної виразності. "Здатність до збереження швидкості руху в процесі виконавства – обов'язкова умова диригування"¹.

Музичний темп, як теоретичне поняття, можна визначити як абсолютну швидкість руху метричних долей.

Темпи вказуються композиторами в нотному тексті, а якщо таких позначень немає, то диригент визначає їх сам. Ці визначення здійснюються на основі глибокого вивчення хорової партитури, уникнення в зміст музичних образів, метроритмічної структури, гармонії, літературного тексту тощо. На вибір темпу впливає індивідуальність диригента, його характер, його емоційний стан. Навпевно тому твір виконаний в різний час під керівництвом одного і того ж диригента не тотожний в темповому відношенні. Безперечно, ця різниця незначна, але вона має місце у виконавстві, бо емоційний стан, настрої диригента в різний час неоднакові, що і впливає на вибір темпових показників.

Вільна трактовка темпових показників не повинна межувати із

сваволею диригента. Якщо темпові показники суперечать характеру музичного образу, його структурі, не сприяють його розкриттю, таке становище треба розцінювати як прагнення до зовнішнього ефекту або неспроможність подолати художні завдання.

"Загальновідомо, що правильно взятий темп є запорукою доброго виконання музичного твору, тому цій стороні свого мистецтва диригент повинен присвячувати багато уваги"¹, – читаємо в посібнику професора М.Ф. Колесси.

Для точного визначення темпів диригент повинен бути добре обізнаним з різновидами темпових показників. Він повинен чітко усвідомлювати, що темпи поділяються на три основні групи, а саме: повільні, помірні, швидкі.

Таблиця 1.

Основні позначення темпових показників

Групи	Італійське позначення	Вимова	Значення
Повільні	Largo	лярго	дуже протяжно, широко
	Larghetto	ляргетто	протяжно
	Lento	ленто	протяжно
	Adagio	адажіо	повільно, спокійно
	Grave	граве	важко, поважно
Помірні	Andante	анданте	помірно, повільно
	Andantino	андантіно	швидше, ніж анданте
	Moderato	модерато	помірно, швидко
	Allegretto	алегретто	пожвавлено
Швидкі	Allegro	алегро	швидко
	Vivo, Vivace	віво, віваче	жваво
	Presto	престо	швидко
	Prestissimo	престісімо	дуже швидко

¹ Сивизянов А. Проблема мысленной свободы дирижера хора. – М.: Музыка. 1983. – С. 8.

¹ Колесса М. Основы техники дирижирования. – К.: Музична Україна, 1973. – С. 186.

Ці основні позначення пишуться на початку музичного твору або його частини, а точність темпового показника визначає прилад, який називається **метрономом**.

Темповий показник, що розміщується на початку твору або його частини, називається сталим темпом. Це той темп, який, в основному, витримується на протязі всього твору або його частини. Якщо в середині твору темп змінюється, то такий темп називається змінним.

Дійсно, позначення темпів не завжди можуть бути однозначними. Умовність і відносність у позначенні темпових показників дає можливість диригентам для вільного розшифрування темпів. Наприклад, алегретто розшифровується: "не так швидко як алегро, з відтінком легкості" і ще "пожвавлено". А це значить, що диригент може спиратися або на слова "не так швидко", або "з відтінком легкості", або "пожвавлено" і, в залежності від цього, темп буде різним.

Для позначення змінних темпів композитори вживають ряд додаткових слів або фраз, які уточнюють прочитання темпових позначень.

Таблиця 2.

Додаткові позначення до темпів

Італійське позначення	Вимова	Значення
Più	п'ю	більше
Meno	мено	менше
Non troppo	нон троппо	не дуже
Sempre	семпре	завжди

Ці та інші додаткові позначення до темпових показників дають можливість використати темпи як важливий засіб музичної виразності.

Для виховання відчуття темпу, як одного із важливих диригентських умінь, необхідно глибоко збагнути музичний твір, опанувати музичні образи, викликати уяву його розкриття. З цією метою пропонується вивчати музичний твір під метроном із встановленням потрібного темпу і глибокого вникнення у відрахування пульсації основних метричних одиниць. Одним із важливих засобів, який допомагає

запам'ятати темпові показники, є репродуктивний. Це – точне знання темпу знайомої музики. На основі такого запам'ятовування диригенту легко репродуктивним засобом (за зразком) відтворити пульсацію метричних одиниць потрібного темпу. Наприклад, всі точно знають темп вальсу і можуть точно вистукати його темп. Безперечно, такий критерій визначення темпу не завжди точний, а швидше відносний.

Темпові відхилення, що посилюють музичну виразність, називаємо агогікою. Музичні твори не можуть виконуватись тільки в одному темпі, відхилення темпу зумовлюється цезурами, диханням, фразуванням і т.п.

Сталий темп передбачає однакову тривалість метричних долей. Відхилення від темпу, наприклад, при рітенуто, змінює протяжність в часі кожної метричної долі.

Таблиця 3.

Позначення відхилень від основного темпу

Італійське позначення	Скорочене позначення	Вимова	Значення
accelerando	accel. acceler	ачелерандо	прискорюючи
animando	anim.	анімандо	пожвавлюючи
stringendo	atrinc.	стрінчендо	прискорюючи, стрімко
rallentando	rall., rallmt.	ралентандо	уповільнюючи
ritardando	rit., ritard.	рітардандо	уповільнюючи
ritenuto	rit.	рітенуто	затримуючи
atretto	str.	стретто	стисло
a tempo, tempo primo		а темпо, темпо прімо	повернення до попереднього темпу


Позначення про відхилення від основного темпу в середині твору обумовлює зміну диригентських жестів. В процесі поступового відхилення від темпу (аччелерандо або ралентандо) важливо оволодіти засобами плавного, поступового переходу від одного показника темпу до іншого.

В диригентській практиці ми часто зустрічаємося із різними темповими відхиленнями, які не передбачені в партитурі, але викликані художньою необхідністю для більш яскравого розкриття музичних образів.

Отже, визначення темпових показників диригентом базується на знанні їх позначень, на вихованні уяви про основні темпи, на вміннях, набутих репродуктивним методом з практики. Виховання відчуття міри у визначенні темпових показників базується на практичній роботі з метрономом, за допомогою якого можна дати професійну підготовку майбутньому вчителю у його готовності до роботи з шкільним хоровим колективом та в класі.

§ 2. Метроном і користування ним для виховання відчуття сталого темпу



Метроном – це прилад, який визначає кількість ударів за хвилину, де між ударами в часі визначається вимірна ритмічна одиниця, доля. Ми користуємося метрономом Мальцеля. Метроном (від грецького *metron* – міра та *nomos* – закон) – прилад, який винайшов німецький механік І. Мальцел у 1816 році. Прилад складається із маятника, що являє собою металевий стрижень, на якому надіта вага, що пересувається. Розгойдуючи стержень з вагою, маятник голосно відбиває удари. Вище піднятий важок – маятник рухається повільніше, нижче – відбиває удари швидше. На стержень нанесено поділи, а на стінці приладу проти кожного ділення проставлені цифри, які вказують, скільки ударів за одну хвилину здійснює маятник. Важок пересувається по стержню і ставиться на поділі заданого темпу.

Кожен удар приймаємо за одиницю виміру, одну долю. Вона може дорівнювати певній ритмічній вартості. Часто композитори трім позначення темпу ставлять поруч лічильну одиницю, наприклад:  – 100.

Точні знання про метрономні показники є важливою професійною якістю диригента. І як вказує американський диригент Еміль Кан, "запам'ятовування темпів – повільний процес, але він вартує

затрати часу і праці"¹. Тому початкуючому диригенту необхідно запам'ятати темпи, які найбільш часто зустрічаються, (наприклад 60, 72, 84, 104, 120, 144, 152). Щоб запам'ятати темпи по метроному, необхідно запам'ятати музичні вирази, які відповідають темпові, який необхідно визначити. Тоді буде легше перенести пульсацію темпу заданого твору на інший музичний твір.

Для виховання відчуття сталого темпу корисним є тактування музичних виразів, які відповідають тому чи іншому темпу. Ставимо перед концертмейстером метроном, даємо по ньому заданий темп і з ауттактом починаємо тактувати музичну виразу. На кожен основний темп вирава повинна бути інша, що дасть можливість запам'ятати сталі темпи.

Інший прийом вироблення відчуття сталих темпів – за допомогою секундної стрілки наручного годинника. Цей метод рекомендують К. Ольхов, Е. Кан² та інші. Наручний годинник здійснює 300 ударів на хвилину. Якщо розділити 300 значення удару ММ, то отримаємо тривалість долі. Наприклад: коли ММ  60, то "годиннику" вона буде дорівнювати п'яти ударам маятника: ММ  100 по маятнику дорівнює 3 удари і т.д.

Таким чином, секундна стрілка може бути тим критерієм виміру, за яким стає можливим контроль сталих темпів, правильність їх визначення. Початкуючому диригенту необхідно запам'ятати основні темпи і їх кількісний вимір по ММ.

Якщо найбільш розповсюджені темпи засвоєні по метроному, можна перейти до визначення змінних темпів. Наприклад: 60 – 72, 76 – 84, 60 – 120 і т.д.

Диригування музичних творів в дуже повільних і дуже швидких темпах також містять в собі труднощі.

Дуже повільні темпи стирають "точку" виникнення долі в жесті, що примушує дробити жест, а дуже швидкі темпи можуть втратити "точку" виникнення долі через невинання провести жест рукою, а це змушує групувати декілька жестів в один. В таких випадках диригент

¹ Кан Е. Элементы дирижирования. – Д. Музыка. 1980. – С. 148.

² Див.: Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. – Д. Музыка. 1979. – С. 157-158; Кан Е. Элементы дирижирования. – Д. Музыка. 1980. – С. 148.

визначає можливості жесту і змінює диригентську схему або вбік збільшення жестів, або вбік зменшення при швидких темпах. І в тому, і в іншому випадку вибір диригентської схеми буде диктуватися темпом. Темп, як важливий засіб музичної виразності, впливає на диригентський жест з погляду його виразності, а тому виховання почуття сталого темпу за допомогою метронома – один із важливих методів оволодіння майбутнім учителем ще одного диригентського уміння.

§ 3. Амплітуда жестів рук диригента під час виконання твору у повільному, помірному і швидкому темпах при різному звуковеденні і динамічних показниках

Амплітуда диригентського жесту знаходиться в прямій залежності від темпу, динаміки і характеру звуковедення. В повільних темпах амплітуда жесту менш інтенсивна ніж у швидких. У швидких темпах велика амплітуда жесту може стати його гальмом. З цієї метою майбутній учитель повинен виховати в собі відчуття міри по відношенню до використання амплітуди жесту. Найпершим критерієм повинно стати правило, що жест повинен бути максимально виразним і економним. Захоплення великим жестом приводить до втрати його виразності і чіткості. Проте, в процесі виконання нюансу форте, фортісімо великий жест оправданий і необхідний. Надмірне захоплення малим жестом також може привести до втрати його виразності. Тому вихованню відчуття міри у використанні амплітуди жесту необхідно приділити максимум уваги.

Особливе застосування амплітуди жесту передбачається в процесі показу динамічних відтінків. Показуючи кресендо, диригент поступово збільшує амплітуду жесту, а в процесі показу дімінуендо амплітуда жесту поступово зменшується.

На амплітуду жесту крім темпових показників впливає характер виконуваної музики. З метою оволодіння засобами музичної виразності та їх втілення в диригентський жест майбутній учитель повинен слідкувати за композиторськими вказівками, що розкрива-

ють характер музики. Позначення характеру музики вказані авторами твору в партитурі. Вивчаючи партитуру, диригент уважно слідкує за позначеннями і обмірковує, як їх втілити в диригентську техніку, та якими засобами музичної виразності вирішити ці творчі завдання. Тому початкуючий диригент повинен знати всі основні позначення, які найбільш часто зустрічаються в партитурах.

Наведемо таблицю найбільш вживаних позначень, які необхідно розшифрувати диригенту та втілити в диригентський жест.

Таблиця 4.

Основні показники характеру виконуваної музики

Італійське позначення	Вимова	Значення
affetuoso	афетуозо	пристрасно
animato	анімато	з піднесенням
brillante	брільянте	блискуче
cantabile	кантабіле	наспівно
dolce	долче	ніжно
espressivo	експресіво	виразно
grazioso	граціозо	граціозно
mesto	место	сумно, журливо
semplice	семпліче	просто
serioso	серйозо	поважно, серйозно
con spirito	кон спіріто	з піднесенням

В залежності від позначень характеру музики буде змінюватися амплітуда жесту, яка відтворюватиме цей характер і емоційне забарвлення.

Таким чином, амплітуду диригентського жесту визначають такі засоби музичної виразності, як темп, динаміка і характер виконання. Диригент, вивчаючи партитуру, визначає ці компоненти і створює модель амплітуди диригентського жесту, який поєднує в собі раціональні і емоційні аспекти музичного твору.

Темпові зміни в музичному творі бувають поступові і раптові. В поступових змінах темпу присутня рівномірність переходу від

однієї амплітуди до іншої. В процесі переходу від швидкого темпу до помірного амплітуда змінюється від малої, в швидкому темпі, до середньої – в помірному. І навпаки, якщо відбувається зміна від помірного до швидкого – змінюється амплітуда від більшої до меншої. Рангова зміна темпу здійснюється двома засобами: перший – коли рангово збільшується пульсація долей в такті і зменшується амплітуда; другий – коли змінюється величина долі і змінюється диригентська схема. З цими засобами ми познайомимося дещо пізніше. Проте, необхідно зауважити, що амплітуда жесту має закономірність: сповільнення темпу веде до збільшення амплітуди, прискорення – до зменшення.

ЗМІННІ ДИНАМІЧНІ ВІДТІНКИ

§ 1. Прийоми показу змінних динамічних відтінків в процесі диригування музичних творів

Змінні динамічні відтінки є важливим засобом музичної виразності. Вони фіксуються в партитурі спеціальними позначеннями, а в диригентській практиці знайшли своє втілення в диригентському жесті.

Завдання диригента – знайти необхідні змінні динамічні відтінки, для розкриття музичного образу, виразні жести, які найбільш повно і яскраво розкривають зміст музики.

Композитор не має можливості абсолютно точно розписати всі змінні динамічні відтінки в партитурі, а особливо в пісні. Як правило, вказуються основні з них, та й вони відносні, а не абсолютно точні. Тому ця властивість виступає перед диригентом як важливий матеріал для творчого вирішення і, з цього погляду, виступають такі якісні сторони диригента, як його знання партитури, художній смак, музичне обдарування. Звукова палітра і є тим набором динамічних показників кожного тексту, кожної музичної фрази, його речень, періодів і цілого твору. "Якісна сторона показу динаміки є головною, і її потрібно засвоювати з самого початку"¹.

Майбутній учитель повинен оволодіти знаннями про існуючі змінні динамічні відтінки і їх позначення на письмі. Ми подаємо таблицю цих основних позначень.

¹ Безбородова Л.А. Дирижирование. – М.: Музыка, 1985. – С. 75.

Таблиця 1.

Італійське позначення	Скорочене позначення	Вимова	Значення
crescendo	cres.	крешендо	посилуючи
poco a poco		поко а поко	мало-помалу
piu forte	piu f.	п'ю форте	голосніше
meno forte	meno f.	мено форте	менш голосно
decrecendo		декрешендо	послаблюючи
diminuendo	dim.	дімінуендо	послаблюючи
smorzando		еморцандо	згасаючи
morendo		морендо	завмираючи
sforzando	sf.	сфорцандо	раптове посилення
subito piano	sp.	субіто піано	раптово тихо

Прийоми показу диригентом цих змінних динамічних показників дуже різноманітні і вимагають великої уваги в опрацюванні. Найбільш важивані в практиці початкуючих диригентів ми піддамо описовості.

Найперше, розрізняють такі види змінних динамічних відтінків: коротке крешендо, довге крешендо, коротке дімінуендо, довге дімінуендо.

Показ крешендо здійснюється різними прийомами в залежності від того, який відрізок музичного тексту охоплює це позначення.

Щоб показати крешендо, яке припадає на одну долю такту, достатньо розширити жест ауттакту, надаючи його замаху напрямком вбік, зворотний від руху долі в схемі, на яку доводиться поступово посилити звучання.

Довгу зміну динаміки крешендо, на великому відрізку звучання, показуємо за допомогою різних образних жестів. Так, якщо змінний нюанс крешендо розрахований на 16 тактів, то кульмінація його повинна припадати на 15-16 такти. Якщо кульмінація настає в 8-9 такті, тоді втрачається музична виразність образу і мета не буде досягнута. Тому, по-перше, диригент повинен знати, якою силою звучання володіє хор, по-друге, знати критерій сили звуку в даному

крешендо по відношенню до всієї динамічної палітри музичного твору, по-третє, продумати, який арсенал прийомів показу крешендо буде ним використано для досягнення мети. В процесі виконання довгого крешендо диригент повинен потурбуватися про поступову прогресію наростання сили звучності, яка повинна досягти кульмінацію у вказаному відрізку музики. А тому необхідно розрахувати свій жест так, щоб його виразність охопила вказаний відрізок твору.

В процесі опрацювання змінних динамічних показників початкуючий диригент, найперше, оволодіває двома прийомами, а саме: показ крешендо за допомогою збільшення амплітуди диригентського жесту; показ крешендо за допомогою лівої руки, яка рухається вгору з відкритою долоні до локтя.

Найкраще довге крешендо розпочинати з прийому збільшення амплітуди жесту, а через те що цей прийом обмежений, то наступним прийомом є посилення його внутрішньої насиченості, динамічності, м'язової напруги. "Ключ до оволодіння динамічною технікою лежить через вміння управляти своїми руками, по різному нюансуючи ступінь напруги м'язів. Для skutого диригента, який не вміє управляти напругою м'язів, динаміка – всього тільки абстрактне поняття, тому що руки, які знаходяться в стадії зажиму, динамічно мертві"¹.

На початку крешендо права, тактуюча рука наближається до корпусу і ніби пружинить, готується до подальшої енергійної дії. Ліва рука відтворює поступове наростання енергії долонею, що повернута вгору із зібраними пальцями. При цьому ліва рука рухається з третьої диригентської площини вгору по діагоналі до першої.

Другим прийомом показу крешендо є поступове посилення удару наголошених долей такту. Диригентський жест повинен бути законічним, уривчастим, вольовим. Застосування цього прийому залежить від штриха. При штриху легато він непридатний.

Крешендо досягається і за допомогою прийому, який передбачає зміну диригентських позицій рук. Поступовий рух з нижньої диригентської позиції у верхню, коли при цьому не збільнюється амплітуда жесту, дає змогу диригентові досягти потрібного посилення звуку.

¹ Сивизьянов А. Проблемы мысленной свободы дирижера хора – М. Музыка, 1983 – с. 13.

Ці диригентські прийоми повинні бути спрямовані не стільки на посилення амплітуди жесту, скільки на прогресію наростання звуку. Тому необхідно слідкувати за ступенем посилення звучання і застосовувати відповідні диригентські прийоми. Наприклад, якщо хористи розпочинають кренендо завчасно або досить стрімко, тоді диригентові доводиться застосовувати жести, котрі б не тільки не викликали посилення звучання, а, навпаки, стримували його.

Важливим засобом музичної виразності є дімінуендо. Як і кренендо, в диригентській техніці воно досягається двома основними прийомами: зменшення амплітуди диригентського жесту і за допомогою лівої руки, яка виражає поступове зменшення сили звучання.

Дімінуендо, що триває на невеликому відрізку музики, досягається шляхом зменшення інтенсивності амплітуди жесту і за рахунок переведення його з верхньої диригентської позиції в першій площині по діагоналі до себе в нижню позицію третьої площини. Тут важлива функція відводиться лівій руці, яка, з піднятою вгору долонею в положенні "стоп", рухається по діагоналі зверху вниз до себе. Цим прийомом можна користуватися в процесі показу як довгих, так і коротких дімінуендо.

Змінний динамічний відтінок дімінуендо досягається певними диригентськими зусиллями і таїть у собі ряд труднощів. Є загроза, що після довготривалого кренендо, яке вимагає фізичного зусилля від співаків, вони можуть скоро прогресувати в дімінуендо, а це приводить до втрати музичної виразності. В таких випадках важливо м'яко перейти від кульмінації посилення звучання кренендо на поступове дімінуендо. В цьому моменті ліва рука повинна описати ауфтакт, з якого починається дімінуендо і, якщо воно стрімко прогресує, стримати його.

Морендо – один із виразних засобів змінних динамічних відтінків. Він, як правило, в хоровій музиці використовується в кінці твору, рідко – в середині. Цей термін поєднує в собі як динамічний показник, так і характер музичного виконання. Прийом його виконання в диригентській техніці не складний. Диригент зводить звучання хору до нюансу піанісимо і після цього ліва рука зводить звучання до затухання, завмирання звуку. Важливо, щоб диригент не поспішав опускати руки з диригентської позиції, а залишав їх в

диригентській площині після того, як хор перестає співати. Звук ще ніби "витає" біля слухача, створює ілюзію відгому звучання.

До змінних динамічних відтінків ми відносимо субіто форте і субіто піано. Прийоми їх показу диригентським жестом різні. Один із них для відтворення субіто форте виконується так: раптовий і стрімкий ауфтакт лівої руки різким ударом до "точки" ніби викреслає субіто форте. Ауфтакт лівою рукою повинен виділитися на фоні тактування правої. Права рука у цей момент тільки підтримує, але не дублює ліву, в противному разі всі зусилля диригента можуть не досягти мети. Якщо після раптового форте звучання продовжує зберігатися, то величю піднята ліва рука з відкритою долонею вверх буде виразно про це свідчити. Головним елементом цього прийому є ауфтакт. Раптова зміна динаміки на форте виконується більш сильним поштовхом ауфтакту. Рух ауфтакту передує удару і його напрям повинен бути зверху вниз. Віддача повинна бути по амплітуді інтенсивна і по величині не менша ніж ауфтакт.

Перехід від форте до субіто піано здійснюється при допомозі раптового скорочення амплітуди жесту. Цей диригентський жест повинен бути достатньо активним і стрімким. Ліва рука виконує жест, який рухається в ауфтакті з верхньої позиції (на форте) в нижню диригентську позицію і малою амплітудою жесту продовжує диригування в нюансі піано. Процес виконання субіто піано вимагає від диригента усвідомлення таких правил:

- сильна динаміка (форте), яка передує нюансу піано доводить до кінця такту чи долі і між форте і піано не повинно бути перехідних нюансів;
- ауфтакт до субіто піано повинен бути достатньо активним, але не повинен складати враження, що він є ауфтактом до удару;
- виконання диригентського прийому до субіто піано не повинно впливати на темп;
- нюанс форте, що передує піано, не повинен зніматися правою рукою, бо можливе порушення темпу.

Прийоми показу субіто піано неможливо систематизувати, тому що їх виконання буде залежати від музичного матеріалу, його, гармонічної насиченості, від ритмічної структури, від теситурного

положення хорової партії, від звуковедення, тощо. Управління змінними динамічними відтінками буде "залежати від сили, енергії жесту, його фізичної насиченості, різного об'єму рухів (ширше – голосніше, вужче – тихіше), від місцезнаходження руки в різних площинах (нижче – тихіше, вище – голосніше). Насиченість жесту є головним і вирішальним, об'єм же рухів і площини диригування – поняття досить відносні, тому що, наприклад, в швидкому русі, жест завжди менший по об'єму при будь-якій динаміці ..."¹

Отже, оволодіння прийомами показу змінних динамічних відтінків вимагає від початкуючого диригента постійного їх опрацювання на рівні диригентської техніки. Прийоми показу змінних динамічних відтінків збагачують палітру диригентської техніки і ведуть до розширення художніх можливостей диригента в розкритті музичних образів.

§ 2. Принципи визначення ступеня голосності змінних динамічних відтінків

Самостійне опрацювання диригентом хорової партитури з'ясовує динамічну шкалу всього музичного твору. Практично у диригента складається динамічна модель всього музичного твору, яку диригент переносить на репетиційний період роботи з хором. А вже під час роботи з хором динамічна модель втілюється в реальну звукову палітру. Ось тут розпочинається реалізація динамічної моделі в звуковий музичний образ, створюється його динамічна характеристика.

Для визначення сили звучання кожен диригент встановлює свої критерії виміру її для кожного хорового колективу взагалі і для кожного музичного твору зокрема. Дати готові рецепти цього виміру практично неможливо. Проте є ряд диригентських принципів, якими можна керуватися.

Найперше, це принцип виявлення сили звучання всього хору. Диригент повинен знати три опорні точки сили звучання всього хору.

а саме: фортісімо, меншо форте і піанісімо. При цьому необхідно уникнути безтембрового, крикливого звучання при фортісімо і бездинамічного, допущеного в інтонаційному відношенні піанісімо. Після з'ясування двох крайніх точок сили звуку даного хору диригент визначає середню точку – меншо форте. Отже, визначення трьох опорних точок динамічної шкали виконавського колективу дає можливість диригентові регулювати змінні динамічні відтінки.

Другий принцип, яким керується диригент, це визначення трьох опорних точок динамічної шкали для кожної хорової партії, що дає можливість співставити сили звучання і темброві фарби на всьому діапазоні звучання хору. Тут необхідно знайти силу звучання кожної партії в різних регістрах, а саме: низькому, середньому, високому.

Третій принцип визначення ступеня голосності це з'ясування шкали змінних динамічних відтінків для даного колективу. Весь хоровий колектив цілком і кожен співак зокрема повинні усвідомлювати критерії подачі звука в різних динамічних співставленнях, в різних темпових показниках.

Всі критерії оцінки динамічної шкали пізнаються і відпрацьовуються на репетиціях з хором. Визначені критерії динамічних показників відпрацьовуються і закріплюються диригентом під час розспівки хорового колективу. Диригент повинен зробити в розспівках "динамічні заготовки", які потім використовуються в процесі роботи над музичним твором. Ці "заготовки" повинні бути багатогранні, гнучкі з точки зору динаміки і відпрацьовані з диригентським жестом, який добре читається виконавцями. Це створює прекрасні умови для реалізації майбутніх музичних образів і є результатом важкої, копіткої праці диригента і виконавців.

В роботі над відточенням арсеналу засобів виконання змінних динамічних відтінків диригент зустрічається з рядом труднощів, які потрібно передбачити і вміти подолати.

Опрацьовуючи змінні динамічні відтінки музичного твору, диригент паралельно відточує інші засоби музичної виразності, які тісно пов'язані між собою і впливають один на одного. З'ясування їх взаємозв'язку і взаємовпливу, швидка реакція на недоліки, які виявляються в процесі роботи – важлива риса диригента. Ці якості реалі-

¹ Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. – М.: Музыка, 1969. – С. 40.

зуються через вокально-хорову, музично-теоретичну, диригентську підготовку. Рівень цієї підготовки буде впливати на вибір критерію оцінки виконавських можливостей як самого колективу, так і диригента. Критерій оцінки сили звучання змінних динамічних відтінків слід розглядати в кожному окремому випадку з урахуванням характеристик музичного твору, кваліфікації та рівня підготовки виконавців, а також вокально-хорові характеристики (теситурні умови, звукове-дення, ритмічну структуру та ін.).

На змінні динамічні відтінки, їх реалізацію впливають теситурні умови всього хору і, зокрема, кожної хорової партії. Найбільш сприятливі умови для виконання змінних динамічних відтінків є тоді, коли всі хорові партії знаходяться в середніх теситурних умовах. В цих умовах диригент має можливість, регулювати динамічні відтінки, як в бік зменшення сили звучання, так і в бік посилення, тому що хорові партії знаходяться в найбільш зручних регістрах робочих діапазонів і тембрових фарб.

Дещо ускладнюється робота над змінними динамічними відтінками в низьких і високих теситурних умовах. В такому випадку хор може легше подолати зміну динаміки від меццо піано до піано і піанісімо в низькій теситурі, а від меццо форте до форте і фортісімо у високій, але вкрай затруднене виконання динамічної шкали від піанісімо до фортісімо. В таких випадках критерій оцінки сили звука буде відповідати загальнохоровій шкалі динамічних відтінків. Природний спів на піано і піанісімо в низькій теситурі, і затруднений спів на форте, і природний спів на форте у високій теситурі, і затруднений на піано – ось основні орієнтири управління змінними динамічними показниками. Тому диригент повинен мати чітку уяву про різне динамічне звучання в трьох теситурних об'ємах для даного колективу, а саме: низькому, середньому і високому.

Для кожного хору критерій оцінки змінних динамічних показників буде різний. Це залежить від неоднакової кількості і якості укомплектованості хору співаками.

Безперечно, той хор, що має в своїх хорових партіях співаків з повним робочим діапазоном і тембровим добром, буде більш гнучкий у виконанні змінних динамічних відтінків, ніж той колектив, який позбавлений такого якісного підбору, що часто і зустрічається в

шкільних хорах. Колектив з рівномірно укомплектованими хоровими партіями в кількісному відношенні є більш зручний для виконання динамічних показників, ніж той колектив, в якому кількісні пропорції порушені. Диригент повинен дати всім цим явищам оцінку і визначити для себе шляхи подолання наявних відхилень від норми, що сприяло б виконанню всіх динамічних позначень, які зустрічаються в хоровій партитурі. З цією метою часто доводиться вдаватися до штучного виконання змінних динамічних відтінків. В таких випадках доводиться зрівноважувати хорові партії по силі звучання, а це потребує виділення якоїсь хорової партії або відведення на другий план іншої.

На виконання змінних динамічних відтінків впливає місце розміщення хорової партії в теситурних умовах і в акордовому співвідношенні. В таких випадках диригент повинен визначити можливість і необхідність певної диференціації динамічних відтінків у звучанні по вертикалі, в акорді. Диригент визначає звучання партії в акорді і жестом регулює її силу. Ця робота є складною і диригент з виконавцями повинні проявити максимум уваги для відпрацювання і усунення тих невідповідностей, що можуть зустрітись в роботі над партитурою. Одне є безсумнівним, що встановлення ступеня голосності змінних динамічних відтінків у кожному конкретному випадку визначається диригентом і ним же визначаються методи його відпрацювання. Диригентський жест в цих методах відіграє важливу роль одної із основних форм диригентського виконавства. Оволодіння диригентським жестом в процесі керування змінними динамічними відтінками – основне завдання початкуючого диригента.

§ 3. Характеристика звучання змінних динамічних відтінків у шкільному хорі

Динамічна шкала звучання шкільних хорів і хорових колективів дорослих співаків має помітну різницю. В першу чергу шкільні хори поступаються хоровим колективам дорослих по силі звучання. Це пояснюється віковими особливостями, несформованістю дихального і голосового апарату, діапазоном і регістрами дитячих голосів. Тому критерій оцінки сили звуку такого хору буде помітно різнитися.

Хор школярів молодших класів характеризується малим діапазоном, невеликою силою і нестійкістю дитячих голосів. Тому спів такого хору переважає унісонним звучанням, яке має дзвінке, м'яке забарвлення. Важливо з ним відпрацювати добре дихання, чисте інтонсування і фразування, логічні наголоси. Змінні динамічні відтінки обмежуються коротким кресендо та димінундо, які не перевищують нюансу меццо форте. Важливо, щоб діти цього віку навчилися співати без крику, не надриваючись. Вся робота вчителя в цій галузі повинна бути зведена до засвоєння думки "про необхідність охорони даного природою голосу"¹.

Вмінно навантажити дитячі голоси з метою їх розвитку і вдосконалення може допомогти копітка праця над змінними динамічними відтінками, навчання дітей співати красиво, з відчуттям прекрасного в музичних образах і у виконавстві.

Хор дітей середнього віку має можливість оволодіти різнобарвною палітрою змінних динамічних відтінків. Спів триголосся, поліфонічного голосоведення містить в собі ряд динамічних проблем, які можна вирішити тільки в процесі застосування змінних динамічних показників. Тому виконання їх хором вимагає від диригента оволодіння вміннями диригентської техніки, яка легко читається не підготовленим співаком. З цією метою початкуючий диригент повинен оволодіти такими вміннями:

- вміння зберегти однакову силу звуку при сталому темпі;
- вміння посилити звучання при збереженні сталого темпу;
- вміння послабити силу звучання при сталому темпі.

Для збереження однакової сили звуку при сталому темпі диригент оволодіває прийомом, в основу якого покладено рівномірний жест рук. "Посилення і послаблення звучності безпосередньо пов'язано з прискоренням (при посиленні) і сповільненням (при послабленні) швидкості руху руки в рамках часу даної відчислювальної долі, при тому, що темп залишається незмінним"², – вказує К.О. Ольхов.

Можна спостерігати, як диригент в процесі посилення робить жест хвилеподібним для того, щоб збільшити "шлях" руки і цим

самим прискорити рух в одиницю часу і, навпаки, скоротити його до прямої лінії, коли звучність послаблюється, що і зменшує швидкість руху руки і зменшує амплітуду. Необхідно зауважити, що при збільшенні амплітуди руки і прискоренні її руху інтенсивність сили удару в точку збільшується і, навпаки, при послабленні – зменшується. Цей прийом можна пояснити так: процес прискорення руху руки і збільшення амплітуди жесту на одиницю часу збуджує співаків, чим викликає збільшення сили звуку і при отриманні жесту в швидкості та зменшенні амплітуди настає заспокоєння, чим і зменшується сила звучності.

Крім технічних прийомів показу змінних динамічних відтінків диригент оволодіває умінням показу голосом, співає, ілюструє їх виконання. В такому випадку хористи репродуктивним методом ще глибше засвоюють прийоми їх виконання. Хор школярів середнього віку володіє достатньою силою звучання. Критерій оцінки ступеня голосності буде залежати від кількісного і якісного складу хору, а значить виконання динамічних показників у кожному конкретному випадку визначається диригентом. З цією метою диригент заздалегідь вивчає динамічну можливість всього хору і кожної партії.

Окремого відношення з боку диригента вимагає охорона голосового апарату дітей. Гігієна дитячих голосів у хорі середнього віку особливо набуває актуальності з наближенням мутаційного періоду. Отже, особливо уважним диригент повинен бути до хлопчиків. В період мутації голосу співати не рекомендується. Після мутаційного періоду високі голоси найчастіше переходять в чоловічі низькі голоси – басы, баритони, і навпаки, альт – переходить в тенор. Період мутації у хлопчиків і дівчаток різний і суцільно індивідуальний. Мутація у хлопчиків настає в 13-15-літньому віці, рідше, як виключення, в 16-17 років. Мутація у хлопчиків триває переважно один рік. В цей період, з метою охорони голосу, співати заборонено, тому диригенту треба вміло регулювати роботу хору, щоб зберегти кількісний і якісний склад. Такий стан у хорі може помітно вплинути на виконавські можливості, а тому виконання змінних динамічних відтінків необхідно ставити в залежність від якісного стану хорового колективу. Юнаки, у яких мутація завершилася, після прослуховування переводяться в хор старшокласників.

¹ Пігров К. Керування хором. – К.: Держвидав України, 1962. – С. 170.

² Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музгиз, 1984.

Робота з хором старших класів дає можливість розширити динамічну шкалу. Проте, диригент повинен обережно підходити до співу в нюансі форте, бо голоси ще незміцнілі, дихання ще не стабілізувалося. Необхідно в цьому віці виключну увагу приділити роботі над змінними динамічними відтінками середньої сили звучності. Це дає можливість з допомогою виконання змінних динамічних показників надати музичним образам емоційного забарвлення, глибшого проникнення в зміст музичного твору.

Таким чином, робота над змінними динамічними показниками в шкільних хорових колективах повинна базуватися на знаннях вікових особливостей дитячого голосового апарату та методики музичного виховання школярів.

ФЕРМАТА В КІНЦІ ТВОРУ ТА ЙОГО ЧАСТИН

§ 1. Фермата як засіб виразності музики

Раптова зупинка, різке порушення метро-ритмічного пульсу, або поява довготривалого звуку здійснюється за допомогою спеціального знака – фермати. Виконання її стало одним із дійових виразальних засобів у музичному виконавстві. За допомогою знака фермати (♯, ♮) композитор вказує місце її виконання і ставить над або під нотою, акордом, паузою, тактовою рисою. Сам термін *fermata* (від італійського *fermata* – зупинка) означає зупинку звучання, або мовчання на певний відрізок часу. Зрозумілим є те, що будь-яка зупинка має свій початок і закінчення. Якими критеріями повинен керуватись диригент в часі зупинки, виконуючи фермату? З цією метою диригент визначає тривалість фермати враховуючи темп, стиль твору, характер епізоду, ритмічну одиницю, над якою стоїть фермата. В цьому плані існує декілька положень, а саме:

- фермата продовжує тривалість звучання чи паузи, над якими вона стоїть, приблизно вдвоє їх ритмічної одиниці;
- фермата в швидких темпах повинна бути довшою, ніж при повільних;
- в кінці твору фермата значиміша, ніж в середині.

Фермата поділяється на два види¹.

В залежності від того, яка лічильна доля чи її частина подається за ферматою, як вона пов'язана по звучанню, буде залежати, до якого виду ми її віднесемо.

¹ Такого поділу дотримується професор Мусін І.О. Див.: Мусін І. Техніка дирижування. – Л.: Музика, 1967. – С. 203

До першого виду віднесемо фермати, після яких іде повна лічильна доля і можна дати повний ауфтакт на початок фрази.

Другий вид складають фермати, після яких іде неповна лічильна доля і диригент дає вступ неповним ауфтактом.

Кожен вид фермат поділено на три типи, які визначаються за такими ознаками:

- відповідно тому, як закінчується фермата стосовно структури музичного твору;
- відповідно до того, як здійснюється перехід з фермати на подальші долі.

До першого типу відносимо всі фермати, в процесі виконання яких знімається звучання, так звані "здійманні" фермати. Після таких фермат здійснюється зупинка або цезура, а потім подається ауфтакт до наступної долі чи її частини.

До другого типу відносимо здійснанні фермати, але без зупинки процесу виконавства. Момент зняття звучання одночасно є комбінованим ауфтактом до наступної долі.

Третій тип складають фермати, в процесі виконання яких звук не знімається, це так звані "нездійманні" фермати.

В нотному тексті спеціальних позначень щодо типу фермати немає, тому диригент за власним розсудом визначає її тип, керуючись своїм власним розумінням її змісту. Інколи він трактує фермату як зупинку музики, якщо ця фермата знаходиться в кінці або на початку музичного твору. Якщо вона розміщена в середині твору, то її диригент трактує як нестійку, перехідну, таку, що концентрує в собі енергію. Щоб визначити, до якого типу віднести фермату, диригент повинен ясно уявити її виражальні і смислові значення в усьому музичному творі і образі.

Фермату можна трактувати як нерухому, стійку. Це відбувається в тому випадку, коли твір завершується або коли твір розпочинається. Коли твір розпочинається, важливо відчутти взаємозв'язок фермати з подальшим музичним матеріалом в темповому, динамічному, ритмічному відношенні.

Прийоми показу фермати вимагають виразного жесту, його технічної досконалості. А оскільки сам момент виконання фермати позбавлений рухливості, то в даному випадку важлива функція в цьому процесі відводиться міміці, положенню корпусу і рук. Напри-

клад, коли фермата розміщена на початку твору і виконується на форте, то рука диригента повинна бути піднята у середню позицію з поверненою вгору долонею, і після "точки" її виникнення рука з напруженою м'язів рухається вгору до верхньої позиції. Цей та інші прийоми – виконання фермат будуть залежати від стилевих особливостей музики, її гармонічної, динамічної насиченості та інших засобів музичної виразності. Одне не викликає сумніву, що до виконання фермат, як засобу виразності музичних образів, диригент повинен готуватися технічно, оволодіваючи прийомами диригентської техніки.

Таким чином, виконуючи фермату, диригент уважно відноситься до вказівок композитора і проявляє максимум уваги до розуміння драматургії музичного твору, його стилевих особливостей. Неправильне трактування фермат руйнує музичний твір, його форму і порушує логічність розвитку музичної думки.

Здійманні фермати бувають двох типів. Такі фермати означають, що після її виконання знімається звук і настає перерва в звучанні. Досить часто здійснанні фермати застосовуються в кінці музичних творів і рідше на початку твору. В середині музичного твору здійснана фермата означає закінчення певної побудови (частини, періоду і т.д.). Фермати, які стоять в кінці музичного твору, називаються заключними, а в середині – серединними.

Отже, фермата є важливим засобом музичної виразності і правильне їх виконання гарантує збереження музичної форми і правильне трактування музичних образів. Диригування фермат вимагає від диригента володіння технікою виконання, художнього смаку, почуття міри, врахування стилевих особливостей і розуміння музичного образу.

§ 2. Постановка, витримка і зняття фермати

Виконання фермат вимагає від диригента технічних умінь і навичок. Зважаючи на велику різноманітність фермат, прийоми їх виконання в кожному випадку будуть змінюватися. Проте, виконання здійснаних фермат має подібність між собою і прийоми їх технічного виконання можна узагальнити.

Процес виконання здійснаних фермат складається з трьох етапів, а саме:

- постановка фермати;
- витримка фермати;
- зняття звучання фермати.

Ці три етапи виконання мають свої особливості, тому ми розглянемо кожний з них окремо.

Постановка фермати складається з двох елементів: ауфтакт і точка виконання. Ауфтакт до фермати виражений в диригентському жесті, повинен відрізнятися від усіх жестів, щоб привернути до себе увагу здійснити намір диригента. Якщо в помірних і повільних темпах технічне виконання такого ауфтакту не складає труднощів, то в швидких темпах і при насиченості музики великою силою звуку ці дії диригента ускладнюються. Це пояснюється тим, що в швидких темпах рухи диригента енергійні, насичені напругою, що і ускладнює зробити ауфтакт більш помітним, яскравим. З цією метою диригент може використати диригентські позиції, показати ауфтакт у більш високій позиції ніж до цього здійснювалися попередні жести. Точку виконання фермати потрібно поставити так, щоб була можливість провести підготовку до зняття.

Точка виникнення фермати не складає труднощів у виконанні, тільки саме відбиття від "точки" повинно бути скорочене, щоб виконавці не прийняли відбиття за ауфтакт до наступної долі.

Витримка фермати вимагає від диригента почуття міри її виконання. В диригентській практиці склалася традиція, за якими фермату витримують у півтора-два рази довше вартості ноти, акорду, паузи, над якою вона стоїть. Однак ця довільність вимагає від диригента доброго художнього смаку, розуміння стилевих особливостей музики, відчуття міри тривалості. Порушення цих вимог може привести виконання музичного твору до антихудожнього звучання. В момент виконання фермати, особливо коли над нею є позначення крешендо чи дімінуендо, не потрібно застосовувати потрясання руками і перебільшену жестикуляцію. Важливим правилом у показі крешендо чи дімінуендо в момент витримки фермати є те, що показ

цих динамічних показників може здійснюватися тільки після показу диригентом "точки" виникнення фермати. В момент між точкою і зняттям він регулює динамічні показники постійні чи змінні. Розуміння фермати, її динамічна насиченість в момент витримки "тісно пов'язана з тим чи іншим змістом і в багатьох випадках залежить від того, в який момент драматургічного розвитку твору вона виникає"¹.

Зняття фермати є важливим етапом її виконання. Воно іде після витримки, якщо після неї звучання музики не продовжується. Саме зняття не складає особливих труднощів, але вимагає технічної довершеності. Важливо усвідомити, що в процесі зняття фермати ауфтакт повинен дорівнювати тривалості лічильної долі. Як правило, напрям його руху здійснюється вгору, а само зняття здійснюється при допомозі жесту-петлі. Жест-петля виконується прийомом "до себе" і "від себе", в залежності від наступних дій диригента. Якщо ця фермата заключна, то суттєвого значення напрям руху немає. Однак, якщо фермата серединна, а за нею іде музика, то напрям руху жесту-петлі в момент зняття повинен підпорядковуватися такому правилу: напрям руху жесту-петлі повинен здійснюватися протилежною рухові жесту наступної за зняттям долі. Це дає можливість уникнути неправильного ведення наступної долі і зайвих рухів.

Прийоми виконання нездійманої фермати дещо відмінні від попереднього. Це викликано тим, що за станом витримкування фермати іде ауфтакт, який переводить звучання на наступну долю, зберігаючи тривалість лічильної долі і темпу. Жест ауфтакту здійснюється у формі легкого поштовху протилежною до напрямку руху жесту наступної долі. При цьому диригент зберігає характер жесту, штрихи звуковедення, темп.

Таким чином, як здійснювана, так і нездіймана фермати є важливим засобом музичної виразності і вимагає від диригента вправління техніки її виконання на дидактичному матеріалі в різних темпових і динамічних показниках.

¹ Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – С. 200.

§ 3. Фермата на паузі і тактовій рисці

Фермата на паузі часте явище в музичних творах. Їх виконання входить в музичне виконавство, як необхідний компонент диригентської і музичної виразності. Особливих труднощів виконання фермат не складає, проте диригент повинен уявити собі ряд загальних правил, які необхідно застосувати в залежності від різновидів фермат. Фермата не може стояти над будь-якою паузою. Як правило, фермата на паузі застосовується в середині твору. Тому цій паузі обов'язково передус зняття звучання, після якого диригентові необхідно здійснити такі дії:

- зупинити рух рук;
- відрахувати вартість паузи і продовжити її тривалість по відчуттю приблизно в півтора-два рази її вартості;
- зберегти відчуття міри витримування фермати на паузі;
- дати аффтакт до наступної долі чи її частини;
- в момент подачі аффтакту зберегти темп або підпорядкувати його новому позначенню темпу;
- зупиняючись на ферматі, диригент повинен подбати, щоб його руки опинилися в зручному положенні для аффтакту до наступної долі чи її частини;
- в момент витримки фермати, якщо вона довготривала, не втрачати моменту уваги виконавців і характеру звучання музики.

Таким чином, фермата на паузі – один із важливих засобів музичної виразності, використання якого вимагає від диригента технічного вдосконалення процесу її виконання.

Фермата на тактовій рисці – явище не часте в музиці, але такі випадки зустрічаються. Така фермата означає зупинку в звучанні, яка триває рівно одну лічильну долю і після якої подається аффтакт до продовження звучання наступної долі. Ферматі на тактовій рисці передус зняття звучання, після якого іде зупинка жесту рук. За зупинкою диригент дає аффтакт до першої долі такту, зберігаючи динаміку і темпові показники.

ПРИЙОМИ РОБОТИ З КАМЕРТОНОМ

§ 1. Налаштування на тональність хорового твору від камертона "До" і "ЛЯ"

Камертон – прилад, який є джерелом звуку визначеної висоти. Камертони (від німецького *Kammer* – кімната, *ton* – звук) по своїй будові засобу звукодобування поділяються на ударні і повітряні. В перших звук отримуємо за допомогою легкого удару, в другому – при допомозі вдювання в нього повітря. Камертон служить еталоном висоти звуку в процесі налаштування інструменту або співи. Звичайно використовують камертон в тоні "ля" першої октави. Інколи співаки і хорові диригенти застосовують камертон "до" другої октави. Зараз широко використовуються хроматичні камертони, які здатні подавати всі звуки, а також тріззвуки.

Винайшов камертон Дж. Шор (Англія) в 1711 році, і тоді висота "ля" першої октави складала біля 420 герц (коливань в сек.), на 1/2 тону нижче від сучасного камертону. В подальшому еволюція камертону здійснювалася вбік збільшення кількості коливань. В Росії в кінці XVIII століття Д. Сарті ввів "Петербурзький камертон" (ля=436 герц). Паризька академія наук (1858) встановила так названий "Нормальний камертон" (в 435 герц). На Україні з 1936 року прийнято камертон в 440 герц (на 1/2 тону вище паризького камертону). Проте, велика кількість інструментів і оркестрів грають в завищеному строї, що негативно відбивається на співаках¹.

Налаштування по камертону, вміння подачі тону диригентом для хору є важливим моментом в процесі підготовки колективу до виконавства. Особливо це вміння необхідне для диригента, коли потрібно налаштувати хор на виконання твору а капелла.

¹ Романовський Н. Хоровий словарь. – Л.: Музыка, 1972. – С. 48-49.

Щоб настроїти колектив співаків, диригент повинен знайти тональність виконуваного твору. Вмінням визначити тональність твору майбутній диригент оволодіває в процесі вивчення теорії музики, актуалізація цього вміння здійснюється на індивідуальному занятті з диригування і на практикумі роботи з хором. Тому з перших кроків оволодіння мистецтвом диригування майбутній учитель вчиться визначати тональність музичного твору, співає нижній і верхній тетракорди гами, її тонічний тризвук. Точному тризвуччю в настроєні виконавців у тональність твору відводиться основна увага. Проспівує і настроює на тонічний тризвук диригент. З цією метою від камертона "ля" або "до" диригент знаходить тоніку, а вже від першого ступеня проспівує тризвук. Проспіваний диригентом тризвук служить настройкою на музичний твір і лад, в якому він виконується.

Методи задання тону диригентом від камертону "ля" і "до" будуть різноманітні, нижче ми зупинимо на цьому свою увагу, але правила, якими повинен диригент керуватися, будуть такі:

- звучання камертону диригент прослуховує сам, нечутно для хористів;
- проспівує тонічний тризвук, домінанту і субдомінанту всі ці акорди проспівує "про себе";
- задання тону дається хористам тихо, щоб аудиторія цього не помітила;
- всі співаки хору повинні чути заданий тон диригентом;
- задання тону повинно бути точним, впевненим, без метушні і поспіху, спокійно;
- тільки після впевненості, що співаки настроїлися, можна починати виконання, в противному разі – повторити настройку.

Таким чином, настройка хору по камертону вимагає від диригента визначити тональність, уміння проспівати тонічні, домінантові і субдомінантові тризвуки, та оволодіння технікою задання тону.

§ 2. Задання тону кожній хоровій партії згідно акордового розташування

В залежності від кваліфікації хору задати тон буде або повною роздачею звуків акорду кожній хоровій партії, або треба обмежитися тільки тонікою і домінантою. Однак, вчитель має справу із шкіль-

ними самодіяльними хорами і рівень їх кваліфікації вимагає від учителя-диригента задання тону кожній хоровій партії. З цією метою вчитель-диригент перше проспівує тонічний тризвук, проспівує початок кожної хорової партії і тільки тоді, коли переконався, що хор настроєний в ладі і на конкретний твір, приступає до виконавства.

Диригент повинен врахувати, в якому розташуванні знаходяться перші акорди твору, на які він задає тон. Якщо перші акорди знаходяться в тісному розташуванні, то диригент, роздаючи тон, повинен врахувати їх висотне положення і, по можливості, заспівати в даній октаві. Проте, часто по діапазону свого голосу диригент не має змоги наспівати початок партії, наприклад, партію сопрано, якщо диригент-баритон. Однак, рекомендується заспівати на октаву вище, щоб партія сопрано відчула темброве забарвлення. Диригент, задаючи тон, може проспівати тризвук в оберненні, враховуючи висотне розташування партії в акорді.

В широкому розташуванні акорду диригент імітує початок хорової партії у її висотному положенні в умовах ладу. Обов'язково диригент подає початок настройки з мелодії твору, тому що вона найкраще зв'язана з тональністю, і всі хористи її знають. Після настройки партії, що веде мелодію, диригент настроює інші партії.

Необхідно врахувати, що не всі твори починаються з тонічного акорду, буває – з домінантового, рідше – з субдомінантового. Диригент повинен пам'ятати, що настроюючи на початок твору на домінантову групу акордів, він повинен розв'язати їх в тоніку. Тільки після такого розв'язання в процесі настройки можна розпочинати виконання музичного твору.

§ 3. Методика задання тону

З метою настроювання хору на задану тональність диригент здійснює два його етапи: настроюється від камертону сам; настроює голосом хоровий колектив.

Для того, щоб настроїтися від камертону самому, диригент повинен усвідомити і здійснити такі дії:

- визначити тональність виконуваного твору;

- визначити, з якої ступені ладу розпочинається мелодія і в основі який побудований акорд;
- визначити інтервал до будь-якого звуку тонічного тризвуку, який найзручніше знаходиться від заданого камертоном тону і проспівати "про себе" тонічний чи домінантовий тризвук.

В процесі роботи з хором над вивченням музичного твору для диригента не важко запам'ятати, в якій тональності написаний твір, і з якого ступеня ладу розпочинається мелодія. А ось вироблення вміння настроюватися в потрібній тональності вимагає від диригента постійного вправлення і кожен раз знаходження тональності від камертону.

Таким чином, щоб настроїти хоровий колектив, диригент нечутно настроїться сам, не вдаючись в довгі пошуки потрібної тональності, що досягається регулярними вправленнями.

Другий етап – це настроювання колективу. На цьому етапі диригент, не проспівуючи тону, здійснює такі дії:

- співає вголос тонічний тризвук потрібної тональності і тризвук, з якого розпочинається твір;
- настроює голосом хор на акорд, з якого починає співати хор (якщо початок не з тонічного тризвука, то розв'язує його);
- проспівує початок мелодії твору і хорових партій (перші інтервали).

Тільки переконавшись в тому, що всі хористи настроїлись в даній тональності, приступає до виконавства. Сам процес настроювання не повинен затягуватися, а відбувається в темпі, проте спокійно і впевнено. Якщо з тих чи інших причин хор не настроївся, після перших акордів співає фальшиво, – зупинити колектив і настроїти знову.

Таким чином, процес настроювання хорового колективу від камертону на задану тональність здійснюється диригентом за допомогою проспівування тонічного, домінантового чи субдомінантового тризвуків. Настроювання хорових партій на мелодію виконуваного твору та проспівування перших інтервалів хорових партій необхідне для самодіяльних шкільних хорів, і оволодіння цим методом вимагає від майбутнього вчителя постійного вправлення.

ПОКАЗ ВСТУПІВ ПІСЛЯ ОСНОВНОЇ МЕТРИЧНОЇ ДОЛІ ТАКТУ В СЕРЕДНЬОМУ ТЕМПІ (ДРОБЛЕНІ ВСТУПИ)

§ 1. Роль і значення вступів у процесі диригування шкільним хором

Вступ на будь-яку долю такту чи її частину слід виконувати так переконливо і зрозуміло, щоб у хористів не було сумніву співати чи ні. Тому прийоми показу вступу ми розглядаємо, як найважливіший організуючий момент в диригуванні. Найменша неточність у показі вступу веде до порушення ритму, ансамблю, дикції, а це, в свою чергу, порушує художній образ твору. Часто в середині твору виконавці вступають не на повну долю такту, а на її частину. Такі вступи ми називаємо дробленими вступами. Вони більш складні для виконання ніж вступи на повну долю такту і вимагають від диригента оволодіння технічними прийомами їх показу.

Найбільш складними для виконання є показ дроблених вступів в середині твору. Різниця між вступом на початку твору і в середині полягає не в своїй суті, а в технічних труднощах виконання. В показі дробленого вступу в середині твору трудність складає момент уваги, і цей жест повинен відрізнитися від інших жестів наочною виразністю в цьому моменті. Диригент здійснює його в русі, слідкує за ходом музичної думки і одночасно готує хористів, оркестрантів до вступу. Як правило, цей прийом здійснюється за допомогою встановлення зорового контакту і зміною рівня розташування руки (правої чи лівої) в диригентській позиції. Якщо дозволяє диригентська ситуація, то необхідно ліву руку вивести в верхню позицію і на фоні правої.

тактуючої руки, звернути зором увагу виконавців перед моментом аутфакту. В повільних темпах це здійснюється за один такт до моменту аутфакту, а в швидких темпах – за декілька тактів.

Отже, моменту уваги виконавців перед аутфактом до дробленого вступу диригент надає виключного значення, як важливому організуючому прийому диригентського виконавства.

Другим важливим моментом у виконаних дроблених вступів є аутфакт. Показ дробленого вступу виконується більш коротким і активним жестом ніж вступ на повну долю. Тому для дробленого вступу застосовується затриманий аутфакт. Затриманим аутфактом користуються для переходу від повільного темпу до швидкого, при раптовій зміні динаміки, акцентах. Існують різні прийоми виконання затриманого аутфакту, але найбільш виразний і найбільш відмінний від інших є такий, коли рука стрімким жестом іде вгору і в "точці" вершини жесту на мить затримується. Необхідно відзначити, що рух руки вгору здійснюється стрімко і з прискоренням, і тільки після миті затримання жесту подається вступ. "Точка" на вершині затримання аутфакту не повинна бути пустою, "мертвою", а навпаки, "вона повинна сприйняти концентрації уваги, накопиченню Енергії виконавців і кращої їх мобілізації"¹, – характеризує цей прийом Л.А. Андрєєва.

Оволодіти прийомами дроблених вступів на різні частини долей такту означає оволодіти прийомами подачі аутфакту, усвідомити технічні складові частини, їх виконання. Напевно тому ми надаємо такого значення аутфакту, що він виконує такі функції²:

- визначає початковий момент виконавства і початок кожної долі, її частини в такті;
- визначає темп;
- коректує динаміку;
- визначає характер атаки звуку;
- характеризує зміни музики.

В зв'язку з тим, що ми зупиняємо свою увагу на дроблених вступів на початку і в середині твору, ми розчленовуємо аутфакти початкові і міждольні.

Показ дробленого вступу на початку твору здійснюється за допомогою аутфакту. Початковий аутфакт виконує дві важливі функції: вказує на момент початку долі і визначає темп. Щоб точно подати початковий аутфакт до дробленого вступу, рука диригента повинна знаходитися в точці початку долі. Наприклад, якщо необхідно вступити на другу долю, то рука знаходиться в момент уваги на початку четвертої долі, якщо ж на другу половину третьої – рука на початку третьої долі і т.п. Замах може розпочинатися поштовхом або неспішним, м'яким підняттям руки залежно від динаміки, ритриха звуковедення.

Міждольні аутфакти виконують важливу функцію – подачу вступу в середині музичного твору, коли музичний твір звучить. Подача міждольного аутфакту ускладнюється тим, що він визначає кожну наступну долю і одночасно впливає на ту долю, в момент якої він виконується. Як влучно відзначив І.О. Мусін: "За допомогою міждольного аутфакту диригент керує теперішнім і майбутнім – тим, що уже звучить і що повинно звучати"¹.

Визначення початкового моменту долі такту – головна ознака міждольного аутфакту. З цією метою диригент опирається на темп, в якому звучить музичний твір, а ритмічна пульсація сприяє ритмічному відчуттю, в свою чергу, полегшує визначення початкового моменту виникнення долі. В середніх темпах показ міждольного аутфакту не викликає технічних труднощів.

Характер і показ дробленого вступу на початку і в середині твору буде залежати від динамічних відтінків, але і аутфакт до вступу визначає і керує динамікою твору. Щоб не порушити динамічну канву в момент подачі вступу в середині твору, диригент подає аутфакт з такою енергією, яка відповідає загальним характеристикам музики. Момент вступу повинен виділятися з усіх жестів тільки візуально, зримо для виконавців, не порушуючи динамічних і темпових показників.

Таким чином, показ дроблених вступів на початку і в середині музичного твору позначається уміннями подачі початкуючих, міждольних і затриманих аутфактів, при якому темпові і динамічні показники музичного твору не порушуються.

¹ Андрєєв Л. Методика преподавания хорового дирижирования. – М.: Музыка, 1969. – С. 50

² Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – С. 69.

¹ Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – С. 99.

§ 2. Показ вступів з неповних долей такту на початку та в середині музичного твору

Простішим є оволодіння дробленими вступами на початку музичного твору в помірних темпах. Це забезпечить початкуючому диригенту вироблення технічних умінь і навичок оволодіння жестом. Розглянемо прийоми показу дроблених вступів на початку твору у дво-, три-, чотиридольних диригентських схемах.

Показ дробленого вступу до неповної затактованої долі в дво-, три-, чотиридольних диригентських схемах буде однаковим, а тому його прийом виконання ми опишемо узагальнено. В ритмічному малюнку 4/4 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ на початку твору вступ необхідно дати на другу половину затактованої долі. З цією метою момент уваги диригент виконає на початку долі, а ауфтактом стане перша восьма затактованої долі. Диригент дробить жест у затактованій долі на дві частини, перша – ауфтакт, друга – вступ. Малюнок цієї схеми буде таким (рис. 1):

В цьому жесті: відрізок *a* – ауфтакт; точка *c* – момент затамування дихання; відрізок *b* – вступ з чітко визначеною "точкою" виникнення долі.

Вступ на першу неповну долю такту містить в собі ряд складностей, які породжені тим, що початкуючі диригенти краще володіють прийомами подачі ауфтакту, який рухається "вверх", але допускають помилки в подачі ауфтакту "вниз". Тому необхідно засвоїти основне правило, яке допоможе уникнути неточностей в подачі ауфтакту, а саме: з моменту уваги рука повинна здійснювати жест ударом "вниз" (рис. 2).

В цьому жесті: точка *d* – момент уваги; відрізок *a* – ауфтакт; точка *c* – момент затамування дихання; відрізок *b* – вступ з "точкою" виникнення долі.

Прийоми показу вступу на неповну другу долю такту будуть різними. Ця різноманітність породжена напрямом руху другої долі в диригентських схемах. В

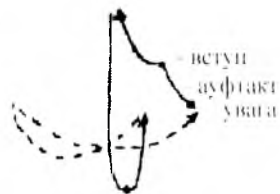


Рис. 1.

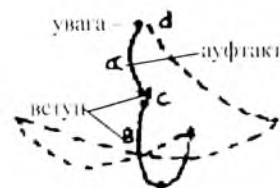


Рис. 2.

дводольному розмірі застосовується прийом показу вступу, як для неповних затактованих долей (див. рис. 1). В тридольній схемі дроблений вступ до неповної долі зображено на рис. 3.

В цьому жесті: точка *d* – момент уваги; відрізок *a* – ауфтакт; точка *c* – момент затамування дихання; відрізок *b* – вступ з "точкою" виникнення долі.

В чотиридольній схемі вступ на неповну першу долю такту здійснюється так, як показано на рис. 4.

В жесті: точка *d* – момент уваги; відрізок *a* – ауфтакт; точка *c* – момент затамування дихання; і відрізок *b* – вступ з "точкою" виникнення долі.



Рис. 3.



Рис. 4.

Прийомами показу дроблених вступів до неповних долей такту на початку твору початкуючий диригент оволодіває на музичних творах, написаних в помірних темпах, що забезпечить стійкий навичок, який можна застосувати в процесі показу аналогічних дроблених вступів в середині твору.

Показ дроблених вступів на неповні долі такту в середині твору здійснюється такими ж прийомами, як і на початку твору, різниця тільки у виконанні "моменту уваги". Момент уваги в середині твору диригент здійснює за допомогою таких двох прийомів: встановлення зорового контакту з групою виконавців, партією чи солістом; в момент ауфтакту рука, що подає вступ, виводиться у вищу диригентську позицію; момент уваги можна здійснити заздалегідь зупинкою руху руки, що даватиме ауфтакт до вступу. Ці прийоми виконання моменту уваги забезпечують одностайне і злагоджене взяття дихання та вступу. Виконання моменту уваги набуває актуальності особливо в процесі керування шкільними хорами.

Таким чином, показ дроблених вступів на неповні долі такту на початку та середині музичного твору передбачає оволодіння прийомами диригентської техніки, яка забезпечує управління виконавством та допомагає розкривати музичні образи.

§ 3. Музична характеристика диригентських жестів в процесі виконання дроблених вступів на неповні долі такту

В процесі виконання дроблених вступів на неповні долі такту на диригентський жест впливають різні фактори, які складають його музичну характеристику. Вона продиктована музичним твором, образами, які творить диригент, але узагальнення основних властивостей образів можливе і диригент повинен їх усвідомлювати заздалегідь.

Перший фактор, що впливає на характеристику диригентського жесту в процесі виконання дроблених вступів є темп. Темп визначає, чи можна у диригентському виконанні застосувати дроблені вступи, чи не вплинуть вони негативно на музичну виразність жесту, чи не створять непотрібну метушню, чи не втратять художньої виразності. Якими критеріями тут необхідно керуватися?

Найпершим критерієм є музика та диригентська виразність жесту. Прийоми показу дроблених вступів, як правило, використовуються диригентами в помірних і повільних темпах для більш точного дотримання ритмічних вартостей, тощо. У швидких темпах дроблені вступи можуть створити метушню, загальмувати темпові показники і, таким чином, вплинути на музичну виразність виконання твору. В повільних чи помірних темпах дроблені вступи надають диригентському жесту ритмічної виразності, підтримують ритмічну пульсацію, зберігають потрібний темп.

Важливим фактором, що впливає на музичну характеристику диригентського жесту в процесі виконання дроблених вступів є динамічні показники. Жест показу дроблених вступів не повинен вибиватися із загальної динамічної шкали твору, тому диригент в момент його виконання надає жесту певних ознак, які підтримують

необхідне виконання динамічних відтінків. В залежності від динамічних показників диригент надає жесту такого забарвлення: плавний жест, енергійний, різкий, вольовий. Надання диригентському жесту в момент подачі дроблених вступів вище названих ознак пов'язується з динамічними показниками і диктуються ними. Диригентський жест в момент дробленого вступу повинен здійснювати комплексне управління – керувати динамічними показниками, відображати їх, підпорядковувати.

Таким чином, показ дроблених вступів тісно пов'язаний з темповими та динамічними показниками музичного твору, визначається ними і впливає на них у момент виконання.

ДИРИГУВАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ В СКЛАДНИХ РОЗМІРАХ

§ 1. Поняття "складні розміри". Різновиди складних розмірів та критерії вибору диригентських схем

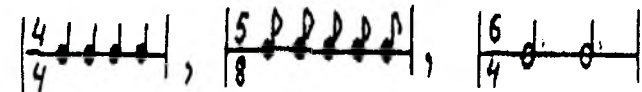
Складні розміри, як поняття, визначаються сумою двох або більше простих розмірів, поєднаних в одному такті. Таке поєднання може бути різним, що і дає різноманітні показники метричних долей такту. Поєднання простих розмірів в один такт утворює складні розміри: чотиридольний, п'ятидольний, шестидольний, семидольний, восьмидольний, дев'ятидольний, дванадцятидольний. Вони, в свою чергу, поділяються на симетричні і несиметричні. До симетричних складних розмірів ми відносимо такі, що діляться на дві, три рівнозначні метричні групи. До них відносимо: чотиридольні, шестидольні, дев'ятидольні, дванадцятидольні розміри. Несиметричні складні розміри складася та група, що такому поділу не піддається, а саме: п'ятидольні, семидольні, одинадцятидольні.

При розгляді різновидів складних розмірів нас найбільше цікавить, як їх метричні долі будуть актуалізуватися в диригентських схемах. Тому необхідно розглядати фактори, що визначають вибір диригентської схеми. Правильний вибір диригентської схеми позитивно впливає на інтерпретацію музичного твору. Вибір цей свідчить про розуміння диригентом характеру, змісту, стилю музики, визначає музичну культуру. Тому, вивчаючи музичний твір, майбутній учитель аналізує естетичну спрямованість, гармонію, форму й інші важливі

засоби музичної виразності, одночасно з'ясовує питання про те, за якою диригентською схемою буде його виконувати. Як правильно вибрати диригентську схему? Від яких факторів буде залежати її вибір?

Як правило, вибір диригентської схеми диктується розміром, який композитор ставить на початку кожного музичного твору у вигляді дробу. В чисельнику його визначено кількість долей в такті і, відповідно, кількість диригентських жестів, а в знаменнику – метр цієї долі і, відповідно, вимір цього жесту. Таким чином, першим критерієм вибору диригентської схеми є розмір твору, що визначить кількість диригентських жестів і їх метричну вартість.

Проте, розмір музичного твору не завжди є єдиним фактором, що впливає на вибір диригентської схеми. Він може бути тільки його першоосовною. Не менш важливим фактором, за яким відбувається вибір схеми, є лічильна доля. Лічильна доля це одиниця тривалості, яка дорівнює одному диригентському жестові в схемі. Вартість лічильної долі виставляється поряд з метричним показником. Наприклад:



В прикладі спостерігаємо такі лічильні долі: чвертну, восьму, половинну з крапкою. В першому прикладі буде використана диригентська схема "на чотири", оскільки лічильна доля – чвертна, а їх в такті чотири. В другому "на п'ять" – лічильна доля восьма, а в третьому "на два" – лічильна доля половинна з крапкою.

Таким чином, вибір диригентської схеми буде залежати від лічильної долі, що й є важливим критерієм її визначення.

Важливим фактором, що впливає на вибір диригентської схеми в процесі виконання музичного твору, написаного в складному розмірі, є темп. В залежності від темпу буде визначатись лічильна доля. Наприклад, швидкі темпи особливо впливають на вибір схеми, так як і дуже повільні. Найбільш сприятливі для вибору диригентських схем

є середні темпи. В кожному конкретному випадку необхідно підходити до вибору диригентської схеми творчо. Особливо відповідальний вибір диригентської схеми в тих випадках, коли в партитурі не визначена лічильна доля. Тут диригент повинен відштовхуватись від характеру музики, стилевих особливостей, темпових та динамічних показників. Вирішальним критерієм у цьому процесі буде чіткість диригентських жестів, що несуть в собі диригентську інформацію про характер музики, ритмічну і динамічну ясність. Диригентський жест не повинен бути метушливим, що ускладнює спостереження за ним, або таким повільним, що втрачає грані початку і закінчення лічильної долі. Диригент повинен врахувати агогічні зміни, які є часто причиною зміни диригентської схеми. Різні уповільнення або прискорення темпу ведуть до зміни диригентських схем, особливо це спостерігається в процесі управління виконавством у повільних темпах, або, при прискоренні, в швидких темпах.

Таким чином, темпові показники є важливим критерієм вибору диригентських схем і важливим фактором диригентської виразності в процесі виконавства.

Структура диригентської схеми в процесі виконання музичного твору, написаного в складних розмірах, буде залежати від форми ритмічного групування долей такту. Від групування лічильних долей в ритмічній побудові і розміщення сильних і відносно сильних долей буде залежати вибір структури диригентської схеми (5/4-3+2 або 2+3). Так само на вибір диригентської схеми будуть впливати особливі види ритмічного ділення, коли точність ритмічного виконання вимагає зміни її структури.

Таким чином, співставлення двох простих розмірів у своїй послідовності в такті, впливає на вибір диригентської схеми і є важливим засобом музичної виразності в диригентському виконавстві.

§ 2. Диригування музичних творів, написаних в складних розмірах, помірних темпах

Структура шестидольної диригентської схеми. Шестидольна диригентська схема будується на основі схеми "на чотири". Зберігаючи напрям руху долей, необхідно продублювати другу і третю долі і в результаті отримаємо таку схему (рис. 1):

В цій диригентській схемі: перша – сильна доля, друга, третя – слабкі, четверта – відносно сильна, п'ята і шоста – слабкі.

Амплітуда жестів у схемі однакова, за винятком першої і четвертої долей, які подаються дещо сильніше, як наголошені. На одну лічильну долю в помірних темпах припадає один диригентський жест.

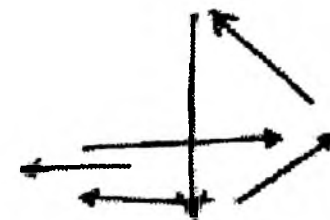


Рис. 1.

В залежності від ритмічного групування долей такту в диригентській практиці спостерігаємо ще такі різновиди шестидольних диригентських схем (рис. 2, 3):

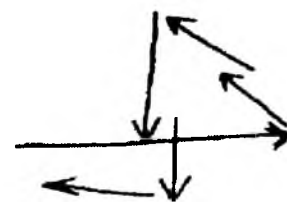


Рис. 2.

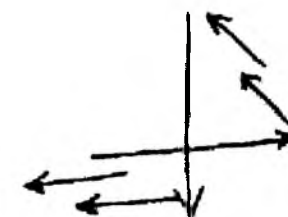


Рис. 3.

Всі ці різновиди диригентських схем породжені диригентською практикою і їх застосування буде залежати від ритмічної структури музичних творів, що опрацьовуються диригентом.

Структура дванадцятидольної диригентської схеми. По своїй побудові дванадцятидольна схема близька до шестидольної схеми тим, що за основу напрям руху долей взята схема "на чотири".

Різниця тільки в кількості наголошених долей. Зберігаючи напрям руху долей в дванадцятидольній схемі, потроємо кожен з них, в результаті отримуємо таку схему (рис. 4).

В дванадцятидольній схемі спостерігаємо чотири наголошені долі, а саме: першу, четверту, сьому і десяту. Вони в процесі диригування по амплітуді і характеру виконання будуть більші і важчі.

Структура восьмидольної диригентської схеми. Восьмидольна диригентська схема, як і шестидольна і дванадцятидольна, диригується шляхом дроблення схеми "на чотири" (рис. 5).

Ця схема в хоровій музиці зустрічається рідко і характерною її особливістю є наголошені перша, третя, п'ята і сьома долі.

Структура дев'ятидольної диригентської схеми. В основу будови диригентської схеми покладена схема "на три", в якій кожен жест ділиться на три менші і, таким чином, отримуємо нову схему. В ній перша, четверта і сьома долі наголошені, а тому по амплітуді і інтенсивності вони будуть більші і важчі. Виглядає дев'ятидольна схема так (рис. 6):

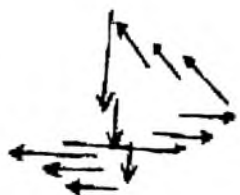


Рис. 4.

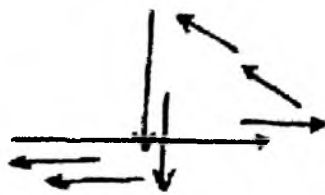


Рис. 5.



Рис. 6.

Таким чином, ми розглянули будову диригентських схем, які застосовуються для диригування музичних творів, що написані в складних симетричних розмірах та помірних темпах. З їх структури ми можемо зробити такі висновки:

- диригентські схеми складних симетричних розмірів характеризуються рівномірним групуванням диригентських жестів, які рухаються в одному напрямі;
- диригентські жести по своїй амплітуді однакові за винятком першої сильної долі, що виділяється по своїй інтенсивності і величині;

- рух диригентських жестів рівномірний, без зупинок і відповідає часу лічильної долі;
- в помірних темпах одній лічильній долі відповідає один диригентський жест;
- застосування диригентських схем є процесом творчим і залежить від метру, ритму, лічильної долі, темпу, агогки, структури ритмічного групування в музичному творі.

Таким чином, диригування музичних творів, що написані в складних симетричних розмірах, є процесом творчим і вибір диригентських схем продиктований рядом засобів музичної виразності, що диригент виявляє в музичному творі.

§ 3. Диригування музичних творів, написаних в складних несиметричних розмірах, помірних темпах

Несиметричні розміри утворюються від злиття різних простих з неоднаковою кількістю метричних одиниць: $3+2$, $2+3$, $4+3$, $3+4$, $2+3+2$, $3+2+2$ і т.п. Для диригування музичних творів, написаних в таких комбінаціях розмірів, застосовуються диригентські схеми, які характеризуються несиметричними розміщеннями диригентських жестів. Розглянемо структуру цих диригентських схем.

Структура п'ятидольної диригентської схеми. П'ятидольна диригентська схема, як і її п'ятидольний розмір ми відносимо до несиметричних, тому що вони складаються із поєднання двох простих розмірів, а саме: $3+2$, або $2+3$. В основу будови п'ятидольної схеми покладена схема "на чотири". В залежності від комбінації долей такту $3+2$ чи $2+3$ будуть дублюватися в диригентській схемі другий або третій жест. Вигляд диригентська схема в комбінації $2+3$ має такий (рис. 7):

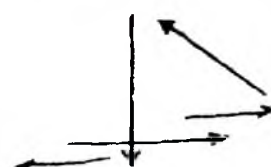


Рис. 7.

В цій схемі перша і третя долі наголошені, а тому вони по амплітуді більші і по інтенсивності важчі.

В другій комбінації долей такту 3+2 диригентська схема виглядає так (рис. 8):

Перша доля в п'ятидольній схемі завжди сильна. Відносно сильною є третя або четверта, в залежності від будови такту (3+2, 2+3). Важливою характеристикою цієї схеми є те, що всі диригентські жести по своїй тривалості повинні бути однакові.

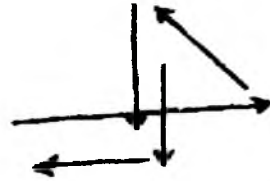


Рис. 8.

Структура семидольної диригентської схеми. В основу будови семидольної схеми покладена схема "на чотири", в якій три жести дробляться, а четвертий залишають недробленим. Всі жести між собою рівні і відповідають лічильній долі. Семидольний розмір може існувати в різних комбінаціях: 2+2+3, 3+2+2, 2+3+2. В цій залежності і будуються диригентські схеми. Схема у комбінації долей 2+2+3 зображена на рис. 9.

Перша доля в цій схемі сильна, а відносно сильні – третя і п'ята. Диригентська схема з послідовністю долей 3+2+2 показана на рис. 10.

Сильна доля – перша, а відносно сильні – четверта і шоста. Диригентська схема з послідовністю долей 2+3+2 (рис. 11).

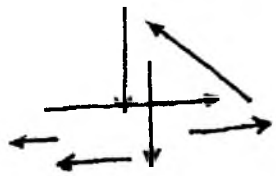


Рис. 9.

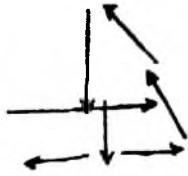


Рис. 10.

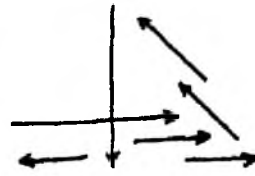


Рис. 11.

Сильна – перша доля, а відносно сильні – третя і шоста.

Різновиди семидольних диригентських схем взяті з диригентської практики, і в процесі застосування їх в роботі над музичним твором необхідно врахувати:

- метричну тривалість кожної долі;
- ритмічне групування долей;
- лічильну долю такту;
- темповий показник;
- агогічні зміни;
- логічні наголоси, пов'язані з літературним текстом.

Таким чином, несиметричні тактові розміри виконуються за допомогою складних диригентських схем, в яких кожен диригентський жест підпорядковується лічильній долі такту, її тривалості і відтворює темпові, динамічні показники, продиктовані музичним та літературним текстами.

ДИРИГУВАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У ПОВІЛЬНИХ ТЕМПАХ

§ 1. Повільні темпи та способи їх визначення в процесі диригування

Процес вивчення хоровим колективом (особливо шкільним хором) творів, написаних в повільних темпах, приховує ряд труднощів, подолання яких залежить від диригента. Найпершим творчим завданням, яке необхідно розв'язати диригентові, є правильне визначення темпу виконання. На перший погляд це завдання здається простим. Адже на початку твору композитором вказано темп, його лічильну одиницю і метрумвання. І визначити швидкість чергування долей не складає труднощів. Проте, більшість музичних творів, особливо написаних для шкільних хорів, не мають авторських позначень темпу, а вказують на характер музичного твору. В такому випадку вся відповідальність за вибір точного темпу лягає на диригента.

Особливо важким завданням є визначення повільних темпів. Хоча їх і не так багато (адажіо, ленто, ларго), проте для модифікації повільних темпів композитори вживають ряд додаткових позначень (як *pesante*, *contabile*, *maestoso* тощо), які ледь їх змінюють. Постає питання, як правильно визначити повільний темп?

Найкраще можна визначити повільний темп при допомозі метронома І.Н. Мельцеля. Визначивши лічильну одиницю і встановивши заданий темп на приладі, диригент отримує відбивання долей, що і служить йому за еталон для відтворення його в диригентському жесті. Якщо немає метронома, його може замінити секундна стрілка чи показник секундного табло електронного годинника. Середнім міри-

лом необхідно взяти темп анданте, при якому одна лічильна одиниця дорівнює в часі секунді. Отже, тривалість диригентського жесту буде відповідати тривалості однієї секунди, що і становитиме темп анданте – 60 ударів на хвилину за метрономом І.Н. Мельцеля. Таким засобом можна тренувати відчуття основних повільних темпів з орієнтацією на темп анданте.

Виховання почуття основних повільних темпів дає змогу диригентові модифікувати всі інші темпи, які композитор вказує, сповільнивши або прискоривши його згідно позначення.

Таким чином, визначення основних видів повільних темпів за допомогою авторських вказівок, метронома, секундного табло годинника та довготривалим, цілеспрямованим тренуванням відчуття темпу за зразком зможуть сформувати уміння диригента керувати хоровим колективом і виконанням музичних творів у повільних темпах. Темп є важливим засобом музичної виразності, а управління ним за допомогою диригентських жестів є творчим умінням, без якого неможливе диригентське виконавство.

§ 2. Амплітуда диригентських жестів в процесі виконання музичних творів у повільних темпах

Диригування творів, написаних у повільних темпах, пов'язане з труднощами, які викликані уповільненими диригентськими жестами та стиранням граней початку і закінчення їх, що пов'язане з виконанням лічильної одиниці такту. Щоб справитися з повільними темпами, диригент збільшує амплітуду жесту, в результаті якого виразність їх граней вираховується більш чітко.

Проте збільшення амплітуди замахів – не єдиний метод добитися диригентської виразності жесту, а, інколи, і недостатній. Тому ефективним диригентським прийомом добитися чіткості управління повільними темпами є дроблення лічильних долей. Диригент основну метричну одиницю ділить на дві рівні половини, що дає змогу зберегти потрібний темп і добитися чіткого ритмічного виконання. Дроб-

лення основної метричної одиниці здійснюється так, щоб не порушити напрям руху долі в диригентській схемі. Наприклад: 4/4 (рис. 1).

При дробленні основної ритмічної одиниці в жесті на дві рівні частини необхідно зберегти відчуття сильної долі. З цією метою перший жест повинен бути енергійним, виразним, але при цьому слід витримати вартість лічильної одиниці. Виконуючи музичний твір в повільних темпах, які потребують дроблення метричної одиниці,

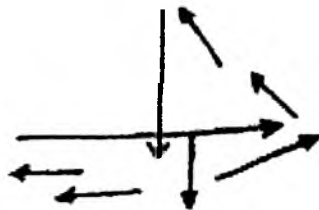


Рис. 1.

диригент повинен мати відчуття міри в процесі дроблення, уникаючи метушні і нагромадження в основному жесті зайвих рухів. Тому диригент визначає потребу дроблення диригентського жесту тільки в тому випадку, коли амплітуда настільки велика, що жест втрачає свою виразність.

Амплітуда диригентського жесту залежить від агогічних змін. З метою сповільнення темпу збільшується амплітуда жесту, що робить його більш помітним в наслідок його гальмування. Диригент повинен контролювати напрям руху долей в диригентській схемі незалежно від величини амплітуди жесту, від дроблення метричних одиниць.

Таким чином, процес сповільнення темпу вимагає збільшення амплітуди жесту, що приводить до дроблення метричних одиниць. При цьому зберігається лічильна доля і напрям руху жесту в диригентській схемі.

§ 3. Залежність вибору диригентської схеми від темпу музичного твору

Структура основних диригентських схем в управлінні повільними темпами залишається однаковою, як і в процесі виконання музичних творів, написаних в помірних темпах. Ці ж диригентські схеми пристосовуються до повільних темпів, що вимагає застосувати дроблення жесту в процесі виконання метричних одиниць. Це викли-

кає певні труднощі, породжені недостатньою виразністю жесту в процесі звуковедення та виконання ритмічних вартостей. Одночасно дроблення впливає на структуру самого жесту в диригентській схемі, залишаючи її будову незмінною. З цією метою необхідно зберегти напрям руху долей в диригентських схемах незмінним, пам'ятаючи про те, що дроблення диригентського жесту в процесі виконання долей в такті викликано повільним темпом, а не потребою зміни диригентської схеми. Якими критеріями оцінки необхідно керуватися в процесі вибору диригентських схем, виконуючи твори, написані в повільних темпах? Насамперед це:

- виразність диригентського жесту, чіткість його початку і закінчення в диригентській схемі і в даному повільному темпі;
- характером музичного матеріалу, його стилізованих і гармонічних характеристик;
- уникнення зайвих диригентських жестів, які б вплинули негативно на трактування художнього образу;
- ритмічна структура музичного твору та його динамічні показники.

Ці та інші критерії можуть впливати на вибір диригентської схеми та її виконання в процесі управління музичним твором. Однак в управлінні повільними темпами є ряд спільних умов, які впливають на виразність диригентського жесту і вибір схеми диригування.

Найперша умова, це збереження напрямку руху долей в диригентських схемах в процесі дроблення жесту. Ніякі фактори виконавства не повинні вплинути на напрям руху жесту в диригентських схемах, в іншому випадку буде змінена структура диригентської схеми, що є не бажаним для збереження виразності жесту.

Другою умовою в процесі дроблення диригентського жесту є виразність руху кисті. Кистьовий жест в цьому процесі відіграє значну роль. Кожен перший рух кисті в дробленій долі буде виконуватися більш яскраво, вагомо, ніж другий, при цьому зберігається ритмічна тривалість долі. В диригентських схемах з дробленням жестів необхідно одні виділяти в їх інтенсивності більше, другі – менше. Це пояснюється тим, що одні долі такту є наголошені, а інші – ненаголошені. І в цьому процесі свою роль повинні зіграти жести кисті.

Варто зазначити, що в залежності від характеру музики диригент не завжди звертається до дроблення основних метричних одиниць в жестах, хоча твір написаний в повільному темпі. Якщо характер музики плавний, спокійний, ритмічна структура твору визначається великими ритмічними одиницями, немає потреби дробити жести в схемі. Таке дроблення може створити зайву метушню, порушити характер музики, що, в свою чергу, впливає на музичні образи.

Таким чином, вибір диригентської схеми залежить від темпу, характеру музики, її ритмічної структури, динамічних показників, від виразності диригентського жесту і його впливу на процес управління виконавством. Цей взаємозв'язок засобів музичної виразності змушує майбутнього вчителя з увагою ставитися до вибору диригентських схем та виразності диригентського жесту, як важливого засобу управління виконавством.

ПОНЯТТЯ ПРО ХАРАКТЕР ЖЕСТУ СТАККАТО, ПРИЙОМИ ДИРИГУВАННЯ

§ 1. *Поняття про штрих як спосіб ведення звуку*

Крім штриха легато і нон легато, штрих стаккато відноситься до тих способів звуковедення, які надають музичному виконавству виразності нового звукового забарвлення. Стаккато (італ. *staccato* від *staccare* – відривати, відокремлювати) – коротке, уривисте виконання звуків на інструменті, голосом. В співі штрих стаккато виконується коротко, уривисто і позначається на письмі крапкою над нотою [Р, #] чи акордом. Часто штрих стаккато ставлять підряд над декількома нотами або акордами. Це означає, що дані ноти чи акорди необхідно грати, співати коротко, відриваючись один від одного.

Спів штрихом стаккато вимагає від співаків уміння володіти пружним диханням, умінням його затамовувати і точного інтонування вершини звуку, уникаючи під'їздів у звукодобуванні. Виконання штриха стаккато відрізняється від штриха легато технікою звукодобування. Коли штрих легато виконується зв'язно, плавно, кожен звук немов би впливає один з одного, тоді штрих стаккато виконується інакше: кожен звук виконується окремо, ніби невеликим поштовхом, коротко. Таке виконання створює картину грайливості, легкості або таємничості, в залежності від трактування музичного образу. Штрих нон легато наближається до штриха стаккато гостротою виконання кожного звуку, проте він зберігає звуковий зв'язок між ними і цим ближче межує з легато. Стаккато відрізняється від нон легато повною відсутністю звукового зв'язку між виконуваними звуками. Кожен звук

звук виконується окремо, зберігаючи свою гостроту, що і наближає його по характеру звуковедення до *non legato*.

В процесі хорового виконавства штрих *стаккато* є одним із засобів музичної виразності, і служить для збагачення звукової палітри хорового співу. Використовуючи звукодобування штрихом *стаккато* майбутній учитель пояснює учням, як правильно користуватися диханням, голосовим апаратом, артикуляцією, дикцією, зберігаючи ритмічну структуру музичного твору, динаміку і темп. Тільки в такому комплексі актуалізації творчих умінь постановки голосу, хорошезнавства, теорії музики і гармонії можна навчити учнів оволодіти штрихом *стаккато*.

Крім вище перерахованих умінь, майбутній учитель повинен оволодіти засобами диригентської виразності при виконанні *стаккато*, утілюючи їх в жест.

Таким чином, процес оволодіння штрихом *стаккато* в звукодобуванні і звуковеденні вимагає від учителя усвідомлення різниці між штрихами *легато* і *non legato*. Диригент актуалізує свої знання і уміння з постановки голосу, хорошезнавства, пояснюючи учням прийом звукодобування і звуковедення штрихом *стаккато*. Перет майбутнім учителем постає питання оволодіти умінням показу диригентським жестом штриха *стаккато*. Оволодіння цим умінням вимагає від студента вираження на конкретному музичному матеріалі.

§ 2. Прийоми показу в диригентських жестах штриха *стаккато*

Оволодіння диригентським жестом, який відтворює штрих *стаккато*, справа не легка і вимагає від диригента (особливо початківця) зусиль і вправ. Недостатньо знати і вміти пояснити, як здійснюється звукодобування штрихом *стаккато*, необхідно оволодіти цим штрихом в жесті, бо не підтвердження *стаккато* жестом часто призводить до співу *non legato*, а не *стаккато*. Новий штрих *стаккато* вимагає технічних зусиль і формування уміння переводу жесту *легато* в *стаккато*, жесту *non legato* в *стаккато*. З цією метою ми розглянемо

ряд прийомів, які забезпечують виконання *стаккато* в диригентському жесті.

Жест *стаккато* характеризується пружним, відривчастим "ударом" в точці виконання долі. Цей жест в точці виконується акцентовано, коли кисть ударяється в неї і різко відскакує. Як пояснює цей прийом С.О. Казачков, "рука вільно падає до точки і, тільки доторкнувшись до неї, робить коротке зусилля, ніби відскакуючи від площини. Миттєве зусилля при відскоку руки на "віддачі" обов'язкове. Рука "зістає" від точки по інерції, повністю звільняючись від м'язової напруги. Відскік здійснюється кистю"¹.

Рука прямує до точки прискореним рухом, ніби "відскокує" до лю такту. Тому диригентська схема в процесі подачі звуку *стаккато* буде виглядати так (рис. 1):

Необхідно відзначити, що рідко ми знайдемо твори, які б виконувались тільки одним штрихом *стаккато*. Як правило, він може чергуватися з *легато* чи *non legato*. А тому перехід від одного штриха звуковедення до іншого вимагає різних диригентських жестів. При переході з жесту *легато* на штрих *стаккато* змінюється прийом його ведення. Коли жест *легато* ведеться всією рукою "від плеча", тоді жест *стаккато* здійснюється тільки однією кистю. При цьому необхідно подбати, щоб незмінним залишився темп твору, тому в жесті *стаккато* "стремління" до точки виконується прискорено, що і може викликати зміну темпу.

Якщо штрих *стаккато* виконується в повільному або дуже повільному темпі, тоді диригент має можливість виконати кожну ритмічну вартість цим жестом, застосовувати прийом дроблення долей такту. Як правило, воно здійснюється згідно групування ритмічних одиниць.

Складніше виконувати штрих *стаккато* в швидких темпах, коли на один диригентський жест припадає декілька ритмічних вартос-

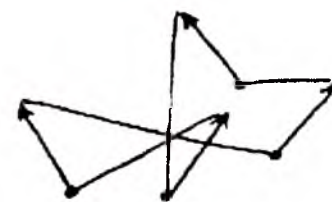


Рис. 1.

¹ Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. М. Музыка. 1967.

тей, які необхідно виконати цим штрихом. В таких випадках диригент зберігає характер звуковедення стаккато в жесті тільки в "точці" виникнення долі.

В жесті стаккато рухи руки мають одну мету – досягти певної "точки" виникнення долі і після відскоку зупинитися, якщо дозволяє темп. Диригент повинен знати, що хористи сприймають тільки "точку" виникнення долі, а звук співпадає з "відбиттям". Тому такий жест вимагає пружного руху кисті і повинен бути якомога коротшим, тому що довгий жест ускладнює саме "закінчення" долі чи її частини.

Таким чином, виконання штриха стаккато передбачає використання кистевого диригентського жесту, пружність, відривчастість якого забезпечує звукодобування і звуковедення цим штрихом.

§ 3. Формування творчих умінь звуковедення штрихом стаккато

До оволодіння диригентським жестом, що відтворює звуковедення стаккато, майбутній учитель-диригент приступає після того, коли він оволодів двома важливими жесами звуковедення легато і нон легато. Найближчим з цих штрихів до штриха стаккато за характером та прийомом виконання знаходиться жест нон легато. Тому оволодіння жестом звуковедення стаккато розпочинається з співставлення відчуття у звуковеденні цих двох штрихів. Використовуючи той факт, що як у штриха нон легато, так і в штриха стаккато є ряд спільних рис, а саме:

- жест ведеться прямолінійно до площини;
- жест прискорюється при наближенні до "точки" виникнення долі;
- як в жесті нон легато, так і стаккато використовується прийом "удар-відскок".

Чим вони різняться? Різниця помітна у використанні типу диригентського жесту. Коли в нон легато жест ведеться всією рукою, то жест стаккато виконується кистю. Тому управління кистевим жестом є основою в оволодінні штриха стаккато. З цією метою необхідно оволодіти прийомом "точка-удар-відскок". Цей прийом виконується

гострим зіткненням кисті з уявною площиною і упрутим відскоком від неї. Щоб оволодіти цим основним прийомом, необхідно виконувати такі умови:

- рука вільно падає до точки зіткнення кисті з уявною площиною з прискоренням;
- коротке зусилля, яке забезпечує відскок від площини;
- диригентський жест здійснюється до точки виникнення долі всією рукою (від плечового суглобу), передпліччям (від ліктьового суглобу) кистю (від кистевого суглобу).

Застосування того чи іншого типу диригентського жесту обумовлюється музичним матеріалом, динамічними, темповими показниками, ритмічною структурою і іншими характеристиками.

Крім оволодіння диригентським жестом для забезпечення виконання штрихом стаккато, вчитель повинен оволодіти звукодобуванням і звуковеденням штриха стаккато в співі. Посадання показу прийомів співу штрихом стаккато і підтвердження його диригентським жестом забезпечує формування в хористів творчого умінь, яке розкриває нові засоби музичної виразності в оволодінні хоровим виконавством.

АКЦЕНТИ

§ 1. Значення характеру подачі звуку для виразності виконання музичного твору

Одним із важливих засобів музичної виразності є акцент. Акцент (від лат. *accentus* – наголос) – означає виділення, підкреслення звуку чи акорду переважно шляхом посилення сили звучання. Він позначається на письмі знаками (>, v), які ставляться над нотою чи акордом, чи під ним. Виконання акценту завжди залежить від характеру подачі звуку і динамічного показника перед і після його виконання. Тому ми будемо розглядати його виконання у взаємозв'язку із штрихом, в якому виконується мелодичний матеріал.

Найперше, необхідно розглянути загальні характеристики виконання акценту. До них ми можемо віднести:

- виконання акцентів завжди готується з колективом в репетиційний період і вивіряється сила його звуку із загальною динамічною шкалою всього твору і даного відрізка, зокрема;
- сила звуку в момент акценту завжди залежить від стилізованих особливостей музичного матеріалу;
- виконання акценту вимагає афтакту, який виділяється візуально з усіх інших жестів;
- виконання акценту не впливає на темповий показник твору;
- виконання акценту служить підсиленню засобів музичної виразності всього твору.

Виконання акцентів у творах, що диригуються штрихом легато не є важким для диригента. Виділення жесту, що подає афтакт, "удар і відскок" в точці акценту, в технічному відношенні сприятливі,

бо серед зв'язного, злитого жесту жест афтакту завжди видимий і виразний.

Більш складно зробити афтакт видимим у творах, які виконуються штрихом *non legato*. Тут трудність полягає в тому, що в цьому штриху жести більш загострені, активні і подача афтакту вимагає від диригента більшої старанності і чіткості. Щоб зробити жест видимим, він мусить бути по амплітуді дещо більший і диригентська позиція в момент подачі афтакту змінюється. Таким чином, диригент звертає увагу на показ афтакту, що полегшує його виконання в момент "удару і відскоку".

Ще трудніше виконувати акценти в творах, що диригуються штрихом *staccato* і *marcato*. Ці труднощі породжені тим, що жести *staccato* як і *marcato* за своїм виконанням ідентичні з акцентованим жестом. Проте, в музичних творах таке явище зустрічається досить часто, а тому прийоми їх виконання повинні бути відпрацьовані на музичному матеріалі, в конкретних музичних ситуаціях. Необхідно зауважити, що процес виконання акценту залежить від афтакту, який подається до акцентованої долі чи її частини. Він повинен бути значно більшим за амплітудою серед інших жестів і гостріший по своїй активності. Слід пам'ятати, що гострота подачі афтакту і виконання акценту не повинні впливати на темповий показник, а тільки на динамічний.

Таким чином, виконання акцентів тісно пов'язані з характером подачі звуку і вимагає від диригента оволодіння прийомами подачі афтактів із врахуванням штрихів і динамічних показників музичного твору.

§ 2. Прийоми показу акценту диригентським жестом на різні долі такту та її частини

Прийоми показу акцентів по своїй техніці виконання будуть завжди однакові, хоча сила звуку в них може бути різною. Головною ознакою виконання є різкий, гострий удар жесту в точку виконання акценту. При цьому важливо пам'ятати, що все це вимагає спеціального афтакту, який готує акцент. Стремління руки до "точки" завжди

активне, жест різкий. В точці виникнення акценту рука здійснює прийом "удар-відскок", або інакше – "удар-відбиття", яке здійснюється кистевим жестом.

В залежності від динамічних показників, які передують акценту, сила звуку в момент його виконання має бути дещо більшою. Виконання акценту, його динамічний показник залежатиме від стилевих особливостей музики. Наприклад, музика Моцарта вимагає дещо м'якших акцентів ніж Бетховена. Акценти в хоровій музиці М. Леонтовича меншої сили, ніж у творах Г. Свиридова чи Б. Лятошинського. Врахування стилевих особливостей визначає почуття міри в силі звучання акцентів. Учителю повинен бути добре обізнаний із творчістю композитора, з епохою творення, його стилевими уподобаннями.

В прийомах диригування акцентів важливим є сам афтакт. Як афтакт підготує виконання акценту, так і буде виконаний акцент. З цією метою диригент дбає, щоб афтакт мав такі ознаки:

- бути видимим для виконавців;
- за своєю інтенсивністю відповідав динамічним показникам до і після його виконання;
- зберігав темповий показник твору;
- відповідав силі "удар-відскок" кисті.

Щоб афтакт був видимим для виконавців, диригент застосовує такі дії: виводить руку у вищу позицію і більшою амплітудою жесту подає афтакт. Якщо твір виконується в дуже швидкому темпі, то диригент вживає такий прийом: зупиняє в русі ліву руку за декілька тактів і, в потрібний момент, подає афтакт до акценту.

За силою звуку акцент відрізняється від попередньо виконуваної музики. В момент акценту дана нота, акорд виконується гучніше, ніж музика, до і після його виконання. Критерій динамічного показника в момент виконання акценту диригент визначає на репетиції з урахуванням художнього образу, стилевих особливостей музики, динамічних характеристик.

Збереження темпу – одне із важливих завдань диригента. В зв'язку з тим, що момент виконання акценту афтакт прискорюється в своєму русі, є загроза прискорити основний темп. Щоб уникнути цього, диригент повинен подбати про виконання "удару-відскоку". В

цьому процесі "відскок" повинен бути в ролі амортизатора, який не допускає прискорення темпу. Проте, слід пам'ятати, що використання "відскоку" в ролі гальма темпу містить у собі другу протилежність – загрозу уповільнити темп. Почуття міри не повинно зрадити диригента, а мірилом є добра пам'ять про міждольову і внутрідольову пульсацію вимірних одиниць сталого темпу.

В залежності від динамічних показників у момент виконання акценту буде виконуватись "удар-відскок". В цьому аспекті кожна попередня доля або її частина, що передус акценту, служить для подання афтакту. Тому диригент, змінюючи напрям руху долі в диригентській схемі, подає афтакт. Таким чином, афтакт на першій долі буде служити виконанню акценту на другій, а на другій – акценту третьої долі, тощо.

Виконання акценту завжди залежить від інтерпретації музичного образу і служить засобом музичної виразності у виконавстві.

§ 3. Залежність виконання акценту від динамічних показників

Для розв'язання творчих завдань, які передбачають виконання акценту, диригент повинен оволодіти такими вміннями:

- вміти показати музичну фразу, проспівати акцент голосом;
- протактувати її і виконати диригентським жестом акцент;
- вміти пояснити силу звуку в момент виконання акценту.

Всі ці вміння формуються в процесі роботи диригента над музичним твором. Аналізуючи музичний твір, диригент визначає динамічні показники всього твору, його частин, а також наявність у них особливих динамічних позначень, до яких належить акцент. Для визначення критерію сили звуку в момент виконання акценту диригент повинен усвідомити, що вона буде залежати від багатьох факторів, які необхідно врахувати (стильових особливостей, темпових показників, характеристик художнього образу і т.ін.). Проте, найважливішою характеристикою виконання акценту є наявність і співвідношення динамічних показників у творі, що передують акценту і йдуть після нього.

Якщо твір виконується піанісімо, то виконання акценту на ме-ццо піано виділить його серед динамічної шкали твору. Але якщо твір виконується на форте, то акцент вимагатиме нюансу фортісімо. Тут діє одне правило: акцент повинен бути виконаний на нюансу голосніше від динамічних показників твору до і після виконання акценту. Проте необхідно зауважити, що вірата почуття міри динамічного показника в момент виконання акценту в сторону збільшення сили звуку може бути трактована як ефорцандо, що порушить задум композитора в трактовці художнього образу.

Таким чином, акцент, як важливіший засіб музичної виразності, збагачує динамічну шкалу хорового твору, чим сприяє трактовці художнього образу.

ДИРИГУВАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ, НАПИСАНИХ У ПЕРЕМІННИХ РОЗМІРАХ

§ 1. Характерні особливості перемінних розмірів

Чергування різних розмірів в одному і тому ж музичному творі називають перемінними розмірами. Їх довільне розташування у хоровому творі ставить перед диригентом ряд творчих завдань, які вимагають вирішення. Перш за все, це – часта зміна диригентських схем, що продиктована перемінними розмірами. Для початкуючого диригента переміна розмірів складає труднощі виконання твору, що зумовлює зміну диригентських схем.

Що є характерним в перемінних розмірах і чим вони викликані? Дати відповідь на ці питання, значить знайти засіб якнайшвидшого оволодіння прийомами управління перемінними розмірами.

Твори, що написані в перемінних розмірах, поділяються на три види: з симетричним чергуванням зміни розміру; твори, в яких зміна розміру є довільною; твори, в яких зміна розміру відбувається по частинах (реченнях, періодах, частинах).


Твори із симетричним чергуванням перемінних розмірів це ті, в яких зміна розміру відбувається через певну кількість тактів від основного розміру, позначеного біля ключа. Така зміна буває на один, два, три такти, що дає змогу диригенту швидко орієнтуватися в циклічності зміни диригентських схем згідно музичного матеріалу.



Не складає труднощів диригування творів, у яких зміна розмірів відбувається по частинах. У таких випадках диригент фіксує цю зміну і переходить на іншу диригентську схему.

Більші труднощі в диригуванні припадають на твори, зміна розміру в яких впродовж усього твору є довільною і неможливо встановити якусь черговість, закономірність цієї зміни. В таких випадках диригент вивчає пісню за поетичним текстом і за мелодійним матеріалом, пов'язуючи їх із сильними долями такту. Вивчення такого твору вимагає не механічного вивчення послідовності зміни розміру, а логічного запам'ятовування згідно літературного тексту і музичного матеріалу.

Таким чином, особливості перемінних розмірів полягають в тому, що управління ними вимагає від диригента доброго знання музичного твору, який ґрунтується на типологізації і закономірностях зміни диригентських схем згідно музичного та літературного текстів.

§ 2. Залежність вимірної ритмічної вартості від зміни розміру

В процесі диригування музичним твором у перемінному розмірі виникає ще одна трудність, коли із зміною розміру змінюється вимірна ритмічна вартість. Наприклад, коли четвертний розмір чергується з восьмим (2/4, 3/8). В таких випадках диригент вибирає меншу ритмічну вартість, що притаманна двом розмірам і їх прирівнює по тривалості звучання. Дуже часто композитори самі вказують їх порівняння в партитурах (). Крім цього в партитурі композитори вносять позначення ремаркою *l'istesso tempo* (той самий темп).

В таких випадках вимірна ритмічна вартість (лічильна доля) вимагає зміни диригентської схеми із врахуванням її тривалості і відкладанням в жесті. Слід пам'ятати, що темп твору (якщо немає позначення про його зміну) залишається сталим і зміна схеми не повинна вплинути на нього. Для того, щоб диригент не змінив темп, у партитурі в місцях зміни розміру виставляються такі ремарки: ,  і т.п.

Таким чином, зміни диригентської схеми здійснюються із врахуванням лічильної долі такту, її ритмічної вартості при сталому темпі.

§ 3. Темпові зміни та їх вплив на виконання перемінних розмірів

Диригування музичних творів, написаних у перемінних розмірах, тісно пов'язане з його темповими показниками. Часта зміна розміру і зміна темпу співпадають і тоді диригент, крім порівняння лічильної долі двох співставлених розмірів, співставляє темпові показники. Як правило, в таких творах композитори проставляють в партитурі показники метронома і прирівнюють лічильні одиниці двох розмірів.

Згідно цих показників учитель визначає диригентську схему, за допомогою якої управляє процесом виконання. Таким чином, темпові зміни впливають на вибір диригентської схеми, а ритмічна вартість лічильної долі перемінних розмірів підпорядковується темповому показнику.

АГОГІКА

§ 1. Посилення музичної виразності засобами темпових відхилень

Перш, ніж приступати до аналізу темпових відхилень, необхідно зазначити, що запорукою успішного виконання музичного твору є правильне визначення диригентом основного темпу. Тільки правильно визначений темп дає змогу диригентові вдаватися до його відхилень, що збагачує диригентську палітру музичної виразності в роботі над художнім образом.

Агогіка (від грецького *agoge* – рух відведення, віднесення) – один із важливих засобів диригентського виконавства, який означає тимчасове відхилення від основного темпу і строгого ритму, при умові їх збереження в цілому. Відхилення темпу не треба плутати з поняттям зміни темпу. Відхилення темпу – явище тимчасове, яке передбачає повернення до основного темпу. Змінний темп означає перехід на інший темповий показник, на певний відрізок музичного твору (період, частину і т.д.).

Агогіка поділяється на два види: короткотривале відхилення від основного темпу і довготривале. До короткотривалих відносимо такі відхилення від темпу, які охоплюють одну ноту, акорд, такт. Довготривалі відхилення від темпу охоплюють декілька тактів, речення, інколи цілий період.

Дуже часто в процесі виконання музичного твору диригент застосовує сповільнення в темпі однієї ноти чи акорду, щоб їх підсилити, звернути увагу слухачів на дане місце в творі. Така увага може бути викликана літературним текстом пісні, структурою мелодії, гармонічною побудовою й іншими міркуваннями. Тоді над нотою,

акордом чи під ними ставиться риска або ремарка *ten.*, що означає *тенуто*. В таких випадках диригент своєрідно виділяє її не акцентуючи, за тривалістю виконує з певним відтягуванням темпу. До цього виду відхилень в темпі відносяться фермати.

Прискорення або сповільнення темпу в процесі виконання музичного твору викликані різними причинами. Але основний мотив їх застосування – підсилення виразності всього музичного образу або його окремих рис. В залежності від художньої необхідності диригент застосовує два типи довготривалих відхилень від темпу, а саме: темпи, що відхиляються в сторону прискорення; темпи, що відхиляються в сторону сповільнення. До основних темпових відхилень в сторону прискорення відносяться: *ачелерандо*, *анімандо*, *стрінчендо*. До сповільнюючих темпових відхилень відносимо: *ралентандо*, *рітартандо*, *рітенуто*.

Слід зауважити, що прискорення або сповільнення основного темпу неминуче впливає на амплітуду жесту. Прискорення темпу вимагає більш інтенсивного, прискорюючого жесту руки і зменшення амплітуди. І навпаки, сповільнення темпу вимагає поступового збільшення амплітуди жесту і сповільнення руху руки. Крім цього, диригентський жест тісно пов'язаний з динамічними показниками. В процесі виконання темпових відхилень цей фактор також впливає на інтенсивність жесту.

Таким чином, посилення музичної виразності засобами темпових відхилень передбачає використання диригентських прийомів, які забезпечують управління ними і раціональне їх застосування в трактуванні музичних образів.

§ 2. Темпові відхилення

Диригентські прийоми виконання темпових відхилень не складають особливих труднощів для початкуючих диригентів. Проте, ряд елементів у процесі їх виконання вимагають певного розуміння і вправлення.

Виконання темпових відхилень вимагає від диригента розуміти такі питання:

- з якою метою здійснюється відхилення від основного темпу;
- критерії виміру темпових відхилень з динамікою твору і штрихами звуковедення;
- зв'язок між моментом завершення темпового відхилення із наступним темпом чи повернення до основного;
- диригентські прийоми виконання темпових відхилень.

З цих позицій ми будемо розглядати темпові відхилення, які здійснюються вбік прискорення. Поступове прискорення у порівнянні з основним темпом здійснюється диригентом з різних міркувань. Воно може бути викликано з метою скорішого наближення кульмінації твору в зв'язку з посиленням динамічних показників, для поступового переходу від основного повільного темпу до зміненого швидкого темпу та інше. В залежності від творчих завдань, які розв'язує диригент, буде залежати критерій виміру прискорення. Якщо прискорення здійснюється з метою скорішого наближення кульмінації твору, а кульмінація виконується в основному темпі, тоді прискорення його повинно відбутися в такій мірі, щоб повернення до основного темпу не складало великих труднощів і не викликало великого контрасту при їх співставленні. Прискорення темпу, яке пов'язане з посиленням динамічних показників, присутнє у виконанні довгих крещендо, коли інтенсивність жесту впливає на темп і, при досягненні вершини звучання, повертається в попередній темп. Таке прискорення здійснюється поступово, але з таким розрахунком, щоб повернення в основний темп не вимагало багато часу і великого відрізу музичного матеріалу.

Зовсім іншими критеріями оцінки темпових відхилень керується диригент, коли прискорення його є певним зв'язком в переході на змінний, більш швидкий від основного темпу. В таких випадках в процесі переходу від основного темпу до змінного диригент набирає такої швидкості чергування долей, яка забезпечує вихід на вказаний темп.

Відхилення темпу в сторону прискорення здійснюється диригентом шляхом збільшення частоти ударів диригентського жесту на одиницю часу, або поєднання декількох долей такту в один жест. В цьому процесі міждольний аффтакт впливає не тільки на долю такту, яка виконується, а й на наступну долю. Тому "відбиття" жесту від "точок" виникнення долі постійно скорочується, а значить прискорю-

ється. Це веде до збільшення інтенсивності жесту і зменшує його амплітуду. В цьому випадку відбиття розглядається в якості аффтакту до наступної долі.

В залежності від ступеня прискорення темпу диригент використовує різні типи диригентських жестів: плечовий, ліктьовий, кистьовий. Поступове прискорення темпу передбачає перехід від плечового, до ліктьового і до кистьового. Така послідовність обумовлена тим, що, збільшуючи частоту чергування жестів, ми зменшуємо амплітуду. Коли амплітуда жесту настільки швидка, що стає фізично неможливим проведення такого жесту, а амплітуда жесту настільки мала, що створює метушню і гальмує темп, переходить до об'єднання декількох жестів в один. Це дає змогу диригенту врівноважити чіткість диригентського жесту.

Таким чином, мета темпового відхилення впливає на критерій виміру його і продиктована трактовкою музичних образів твору. Почуття міри темпового відхилення раціонально пов'язане з основним темпом і питання повернення в його показник впливає на ступінь прискорення темпу.

Поступове відхилення темпу в сторону сповільнення здійснюється диригентом з різних причин. Воно може бути використане для прискорення кульмінаційного моменту твору, для прискорення головної думки літературного тексту,

§ 3. Вплив темпових відхилень на вибір диригентської схеми

Відхилення в темпових показниках неминує породжує проблему вибору диригентської схеми. Прискорення основного темпу часто доводиться до такого стану, коли диригентська схема, що використовувалась в основному темпі, стає непридатною для виконання цього темпу в процесі управління хором. Метушливість, неспроможність справитися з темпом через часте і швидке його чергування, невизначеність звуковедення, мала амплітуда жесту – ось основні причини, які породжують цю проблему. Таке ж явище можна спостерігати в процесі виконання відхилень темпів у бік сповільнення. Велика амплітуда жесту, втрата початку і закінчення диригентського жесту, протяжність і сповільненість руху руки, втрата внутрі-

долевої пульсації – ось основні причини, що ведуть до зміни диригентської схеми, якою користувалися в основному темпі.

Тому ми можемо визначити основні критерії оцінки зміни диригентських схем в процесі виконання темпових відхилень, а саме:

- втрата виразності диригентського жесту;
- створення метушливості чи сповільнення, при яких втрачається внутрішньодолева пульсація;
- неспроможність управляти ритмічною структурою твору;
- нездатність в даній схемі керувати темповим показником;
- неспроможність управляти динамічними показниками.

Ось ці основні принципи, що створюють потребу міняти диригентську схему, в якій виконувався основний темп.

Процес зміни диригентських схем викликає ряд труднощів, подолання яких залежить від умінь диригента непомітно це здійснювати без шкоди для трактування музичних образів.

Найперша трудність – непередбачено велике сповільнення або прискорення на початку темпового відхилення. Це створює враження не відхилення в темпі, а зміни темпу. Для уникнення цієї помилки відхилення темпу повинно здійснюватись поступово, постійно прогресуючи на весь відрізок музики, який передбачено піддати цьому процесу.

Важливим питанням у зміні диригентських схем є зменшення лічильної одиниці і відтворення цього процесу в жесті, або збільшення лічильної одиниці і його втілення в жесті (наприклад: 2/4 на 4/8; 2/4 на 6/8 і т.д.).

Перехід на більш коротку лічильну одиницю вимагає від диригента уяви темпу, до якого необхідно підійти, щоб вийти на потрібну лічильну одиницю. В процесі прискорення темпу диригентська схема змінюється із збереженням лічильної одиниці (наприклад: 3/4 “на три”, “на раз”). Проте воно може здійснюватись із зміною темпу. В таких випадках відхилення темпу необхідно довести до вказаного змінного і перейти на основну лічильну одиницю, що часто приводить до зміни диригентської схеми.

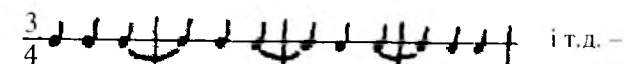
Таким чином, відхилення темпових показників може привести до зміни диригентської схеми, яку використовував диригент в процесі управління основним темпом. Формування умінь зміни диригентських схем пов'язане з вихованням відчуття темпу і прирівнювання лічильних одиниць до диригентського жесту.

СИНКОПА

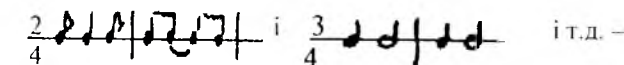
§ 1. Різновиди синкоп та їх виконання

Синкопа (з грецького *synkope* – відрубання, скорочення) – неспівпадання ритмічного чи динамічного наголосу з метричним. Перенесення наголосу з сильної долі на слабку долю такту – основна характеристика синкопованого ритму.

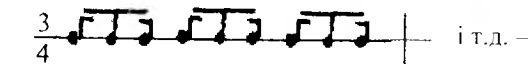
Синкопи поділяються на: міжтактові, внутрішньотактові, внутрішньодолеві. В різних ритмічних співставленнях вони виглядають так:



міжтактова синкопа;



внутрішньотактова синкопа;



внутрішньодолева синкопа.


В музичній практиці такі різновиди синкоп зустрічаються досить часто. Вони можуть виникати в творах тільки в одному виді, а можуть розміщуватися одна за одною. Тоді в процесі співу, гри і в диригуванні ними виникають труднощі, які вчитель-диригент повинен передбачити і бути готовим їх подолати.

Ці труднощі полягають:

- в можливості порушити метроритмічну структуру твору;
- в загрозі прискорення або уповільнення основного темпу;

- в порушенні динамічних показників, що викликано гострою ритмією;
- в позбавленні дикційної виразності в процесі співу;
- в порушенні штрихів звуковедення і звукодобування.

Розглянемо, які явища породжують ці складності.

Порушення метроритмічної структури може відбутися в тому випадку, коли виконання міждолевих синкоп буде неточним по часу звучання перенесеної сильної долі чи її частини на слабку. Наприклад, варто в синкопі 2 4  затримати четверту ноту, як восьма втратить свою вартість. Для уникнення цього чи подібного явища учительно необхідно вирахувати, виміряти в жести метричну одиницю.

Проте, це не позбавляє диригента від можливої наступної помилки. Старанність, з якою випримується синкопа в процесі ритмічного виконання, повинна узгоджуватись з темповим показником. Тільки узгодженість з темпом до виникнення синкопи і після її виконання може забезпечити метроритмічну структуру твору. Якщо це не узгодити з темповими показниками, то в момент виконання синкопи, прискорення її приведе до зміни темпу в бік прискорення, а збільшення її – в бік сповільнення.

Як правило, поява синкопи в пісennих творах пов'язана з логічним наголосом в словах, які її і породжують. Проте є випадки, коли таке співвідношення відсутнє в зв'язку з несподіваним наголосів в усіх куплетах пісні або цьому заважає невдалий переклад з іншої мови. Тому диригент повинен виходити із законів вимови слова і в таких випадках, по можливості, пом'якшити наголос синкопи, затушувати його акцент для виконання виразної дикції.

Ритмічна загостреність у виконанні синкопи приховує в собі загрозу порушити звуковедення, що може позбавити твір важливого засобу музичної виразності. Особливо ця загроза криється в творах, написаних штрихом легато. Ауфтакти і відбигтя в момент виконання синкопи можуть порушити його, тому диригент попередньо обдумує і опрацьовує прийоми управління цим штрихом з одночасним збереженням ритмічної пульсації твору.

Таким чином, процес виконання синкопи вимагає від учителя врахування їх будови, метроритмічної структури, темпових, динаміч-

них показників та прийомів звуковедення, що дасть змогу уникнути диригентських труднощів у вирішенні творчих завдань, пов'язаних з іншими засобами музичної виразності.

§ 2. Виконавські проблеми в процесі диригування синкоп

У виконанні синкоп в процесі вивчення пісennого репертуару школярами є ряд проблем, до яких учитель музики повинен бути підготовленим. Найперше, це точне ритмічне засвоєння синкопи учнями. Тому вчитель сам уміє простукати різновиди синкопи, проспівати музичну фразу з точним виконанням синкопи, зіграти її на музичному інструменті. Ця робота виконується в різних темпових і динамічних показниках і з урахуванням дикційних особливостей пісні. Крім цього вчитель повинен уміти диригувати музичні твори, в яких зустрічається синкопа.

Для оволодіння умінням виконувати синкопи самому і навчання цьому учнів учитель поєднує різні методи вивчення в процесі уроку чи репетиції хору. З цією метою поєднується проспівування і відстукування синкоп; проспівування і гра її на інструменті і т.д. Але найкращим методом є пояснення структури синкопи до початку її виконання учнями, супроводжуючи пояснення ілюстрацією.

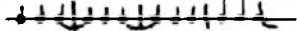
Процес диригування синкоп приховує труднощі, які породжені метричною структурою синкопи. Диригентські проблеми породжують ті синкопи, які утворилися в наслідок злиття слабкої ритмічної одиниці такту з наступною сильною вартістю. Це важче диригувати синкопи, які створюють синкопований ритмічний ланцюг, тобто йдуть одна за одною, послідовно. Це загрожує втратою диригентом відчуття сильної долі.

Труднощі в диригуванні синкоп складають умови, коли синкопи потрібно виконувати в швидких темпах, де ритмічна пульсація досить інтенсивна. Такі ж проблеми виникають в процесі диригування внутрішньодолевих синкоп. Ці умови вимагають від диригента попередньої кінткої роботи по виробленню навичку виконання синкоп.

Таким чином, щоб учитель справився з виконанням синкоп в процесі їх вивчення з хористами, йому необхідно вміти визначити типологію синкоп, володіти методикою їх вивчення і керування ними за допомогою техніки диригування та володіння умінням їх показу.



§ 3. Прийоми диригування різних видів синкоп


Технічними прийомами диригування синкоп учитель оволодіває в процесі самостійного опрацювання пісенного репертуару та вправлення прийомів їх виконання. Однак, як відзначає І.Г. Разумний, “досить складними для диригування є твори, які мають синкопований ритм”¹. Ця складність породжена тим, що “жест синкопи повинен викликати звук пізніше за звичний жест. Тому він повинен бути несподіваним, тобто, не мати ніякої підготовки”². Незважаючи на таку властивість, диригентський жест синкопи повинен характеризуватися вольовим імпульсом, що проявляється у момент “відбиття”. Тому прийоми виконання синкопи є різні, вони залежать від їх виду і різних інших засобів музичної виразності: темпу, динаміки, метричного виміру, дикції і т.д. Проте диригентські прийоми можна згрупувати згідно типології синкоп.


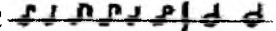
Оволодіння прийомом диригування міжтактових синкоп не складає особливих труднощів. В процесі виконання слабкої долі, що залігована з першою долею чи її частиною, необхідно жест лівої руки чи обох рук затримати на вартості слабкої долі і легким поштовхом афтакту перевести жест на наступну ритмічну вартість після сильної долі. Наприклад, в розмірі 3/4  і т.п., ліва рука витримує третю і першу долі і тільки під кінець долі легким афтактом проводить другу долю. Аналогічні прийоми можна використовувати для виконання синкоп інших ритмічних структур.

Диригентські прийоми виконання внутрішньотактових синкоп більш складні, тому вони вимагають від учителя спеціального вправ-

ляння. Не складним виявляється диригентський прийом у виконанні внутрітактової синкопи такого виду, як у розмірі

4/4  і т.д. Для виконання її ліва рука витримує другу і третю долі і легким афтактом показує перехід на четверту долю. Складнішим буде диригентський прийом у виконанні міждольних синкоп такого зразка: 2/4  і т.д.,

або 4/4  тощо. В такому прийомі диригентський жест в момент виконання четверті (синкопа) показує “відбиття” і легким поштовхом руки підхоплює восьму ноту. Важче диригувати такі синкопи, на яких стоять акценти (>, V), чи раптові динамічні показники (*sf*, *sf*), тоді, якщо дозволяє темп, необхідно жест дробити. Цей прийом дасть можливість виконати динамічні позначення і додержати тривалість синкопи. Якщо темп не дозволяє дроблення, то необхідно виконати її за влучним визначенням М.Ф. Колесси, “енергійно, і з притиском”¹, ударивши в “точку” виникнення синкопи.

Більш складними є диригентські прийоми в процесі виконання внутрідолевих синкоп. Синкопи такого типу, як в розмірі 2/4 , або в розмірі 2/2  чи аналогічні їм, вимагають від диригента копійкою попередньої роботи з виконавцями, щоб добитися чіткого виконання ними синкоп, що допоможе в диригентській техніці справитися з ними звичними диригентськими жестами з відчуттям внутрідової пульсації. Як справедливо зауважив з цього приводу М.О. Малько: “Що робити! Диригування не арифметика. Взагалі, якщо в математиці дозволено сумніватися в непорушності аксіом, то природно допускати відхилення і винятки в галузі музичного мистецтва”². Проте, якщо дозволяє темп і трактовка художнього образу, а диригентський жест не створює зайву метушню, такі синкопи можна дробити жестом долі.

Таким чином, диригентські прийоми виконання синкоп залежатимуть від ритмічної структури, темпових і динамічних показників. Вони вимагають від учителя попередньої підготовки як виконавців, так і його власної техніки.

¹ Разумний І. Посібник з диригування. – К.: Музична Україна, 1968. – С. 34.

² Малько М. Основы техники дирижирования. – Л.: Музыка, 1965. – С. 140.

¹ Колесса М. Основы техники диригування. – К.: Музична Україна, 1973. – С. 53.

² Малько М. Основы техники дирижирования. – Л.: Музыка, 1965. – С. 120.

АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

§ 1. Історико-стилістичний аналіз музичного твору

В процесі самостійного вивчення музичного твору майбутній учитель виконує письмовий аналіз, в якому він систематизує свої знання. Керівництво цією роботою здійснюється викладачем класу диригування і рецензується кафедрою під час складання іспиту, заліку або контрольного заняття. В сучасній літературі питання написання аналізу приділяється виключна увага¹. Однак, на наш погляд, аналіз музичного твору для майбутніх учителів повинен розглядатися з точки зору педагогізації цієї роботи.

Необхідно роз'яснювати, що ми розуміємо під терміном “Письмовий аналіз музичного твору” і “Анотація музичного твору”. Як в першому, так і в другому термінах закладений однаковий зміст, тільки різниця буде в об'ємі викладу. Аналіз (від грецького analysis – розклад, розчленування) – метод дослідження, що полягає в осмисленому, в усному або письмовому поділі цілого на складові частини.

Анотація (від лат. annotation – примітка) – короткі відомості про хоровий твір, кантату, оперу тощо. Анотація містить стислий виклад змісту музичного твору, його тематичне спрямування, відомості про авторів тощо.

Аналіз музичного твору – широке, повне, всеохоплююче дослідження з великою кількістю деталей і суджень, і являє собою велику письмову роботу. Особливої конкретизації у висвітленні всіх деталей вимагається в “Дипломному рефераті на музичний твір”, який виноситься на державний іспит. Тому по мірі актуалізації знань, умінь і навичок з інших гуманітарних і музичних дисциплін письмовий аналіз музичного твору розширюється, конкретизується в усіх деталях і педагогізується в своїй суті. Як в “Письмовому аналізі музичного твору” та і в “Анотації музичного твору” моделюється весь навчально-виховний процес, до якого здійснюється підготовка майбутнього вчителя музики до диригентської діяльності.

З огляду на те, що аналіз і анотація різні поняття, то і вимоги до їх виконання будуть різними.

Розглянемо вимоги, які ставляться до виконання історико-стилістичного аналізу музичного твору.

Не дивлячись на те, що в процесі вивчення музичного твору з учнями на уроці чи з хором, оркестром, не всі відомості про нього сповідаються учням, учитель повинен знати про музичний твір виключно все для того, щоб заздалегідь змоделювати весь хід навчально-виховного процесу.

Найперше, що повинно зацікавити вчителя, це загальні відомості про музичний твір. Сюди входять короткі дані про життя композитора, історичну епоху, в якій він жив, стиль його творчості і його творчі доробки. Стислі відомості про автора тексту, його творчість. Необхідно дослідити, при яких обставинах був написаний твір (музика і поетичний текст), навести короткі хронологічні відомості, обставини написання тощо.

Літературний текст музичного твору піддається детальному аналізу з боку вчителя, а саме:

- художня сутність музичного твору (викласти естетичний та художньо-образний зміст твору);
- порівняти літературний текст музичного твору з літературним періоджерелом (повнота використання періоджерела, порівняння образів);
- відповідність музики до тексту (які художні образи, настрої літературного тексту знайшли своє відображення в музиці, тощо).

¹ Див.: Серганюк Ю., Серганюк Л., Іжак В. Методика аналізу хорових творів. Івано-Франківськ: Прикарпатський університет, 1992; Безбородова Л. Дирижирование. М.: Просвещение, 1985. – С. 88-152; Красношечков В. Вопросы хороведения. М.: Музыка, 1969. – С. 288-300; Соголов В. Работа с хором. М.: Музыка, 1983. – С. 206-226; Хоровое искусство. Л.: Музыка, 1967. – С. 29-42; Чесноков Н. Хор и его управление им. М.: Музыка, 1961. – С. 236-237.

В процесі дослідження хорового твору майбутній учитель визначає тему твору, виходячи із історичної епохи, соціального розвитку суспільства, ідейно-політичних поглядів та художніх образів твору. В творах національного відродження визначає його зв'язок з темою дня, його гуманістичну, соціальну та естетичну цінність.

§ 2. Музично-теоретичний, вокально-хоровий, педагогічний та виконавський аналіз музичного твору

Музично-теоретичний аналіз твору, яким диригує майбутній учитель здійснюється поступово, з урахуванням рівня музичної підготовки студента. Безперечно, цей рівень буде різним на перших і останніх курсах. Актуалізація знань, умінь і навичок з інших музичних дисциплін, врахування музичної підготовленості студента, його художніх смаків, інтересів – основа диференціації процесу навчання диригування на індивідуальних заняттях, практикумі роботи з хором та педагогічній практиці. Однак, музично-теоретичний аналіз передбачає ряд елементів, якими повинен оволодіти студент в процесі виконання “Аналізу музичного твору”, а саме:

1. Аналіз взаємозв'язку музичної форми твору з його образно-художнім змістом:

- а) музична форма (куплетна, одно-, дво-, тричастинна, куплетно-варіаційна, сонатна, алегро тощо). Музична форма в зв'язку з фразою літературного тексту;
- б) які особливості літературного тексту, його форми та поетично-образного змісту, а також художній задум примусили композитора зупинитися на обраній ним музичній формі;
- в) як музична форма вплинула на виразність музичних образів.

2. Метроритм:

- а) розміри твору, характер метричної пульсації та особливості ритмічної структури твору;
- б) характер ритмічного руху (рівномірний, пунктирний, наявність синкопованих групувань, дрібних тривалостей, особливих видів ритмічного ділення тощо);

в) лічильна одиниця в творі, її видозміни.

3. Темп:

- а) основний темп та його зміни;
- б) агогіка та її характеристика відносно музичних образів;
- в) характеристика темпових показників всього твору і взаємозв'язок з художнім задумом.

4. Надотональний план музичного твору:

- а) основна тональність, тональний план;
- б) відхилення в іншу тональність;
- в) модуляція та їх зв'язок з художнім образом твору.

5. Фактура твору: гармонічна, поліфонічна, мішана, гармонічна з елементами поліфонії, пародно-підголосочна, тощо. Відповідність обраної композитором фактури художньому задуму твору.

6. Мелодика. Особливості мелодичного матеріалу у зв'язку із загальним поетичним, художнім змістом твору (характер, настрій основного мелодичного матеріалу, тощо).

7. Динаміка. Загальний динамічний розвиток. Кульмінація у зв'язку з особливостями форми, мелодичного розвитку, драматургії твору. Відповідність або розходження динамічних і агогічних показників.

8. Гармонічний аналіз. Інтерваліка. Голосоведення.

Музично-теоретичний аналіз твору, його структурні елементи, що перераховані вище в письмовій роботі, в усних відповідях висвітлюються в тому випадку, коли вони сформовані іншими музичними дисциплінами і актуалізовані на конкретному матеріалі, на музичному творі, який диригує студент.

Вокально-хоровий аналіз передбачає діагностику музичного твору на предмет вивчення його з хором та моделювання процесу розучування. На цьому етапі виконання “Аналізу музичного твору” майбутній учитель вивчає ряд деталей, які допомагають йому моделювати процес розучування його з хоровим колективом.

З цією метою студент досліджує:

1. Тип і вид хору. Вікова категорія шкільного хору (від цього буде залежати методика розучування з урахуванням вікової психології школярів, їх фізичних і співочих можливостей і т.п.);

2. Визначається вид хорового твору із супроводом чи а капела (якщо з супроводом, то слід визначити характер супроводу – дублю-

ючий або такий, що збагачує звучання хору самостійною розробкою музичного матеріалу);

3. Діапазон твору і кожної хорової партії зокрема (проаналізувати кожну партію). Роль хорових партій. Теситурні умови окремих партій. Теситурні і динамічні співвідношення між голосами. Регістри. Розподіл основного тематичного матеріалу між партіями хору, сольними голосами та інструментальним супроводом.

4. Інтонанційні труднощі. Діагностика хорових партій на предмет чистоти інтонування. Інтонування ступенів ладу. Інтонування інтервалів. Теситурні умови і труднощі інтонування.

5. Діагностика твору з погляду ансамблю: частковий чи загальний ансамбль. Вказати, де зустрічається штучний ансамбль, вказати причини, що його породили. Ансамбль ритмічний, динамічний.

6. Питання культури вокалу в хоровому співі: звукодобування, звуковедення (легато, нон легато, стаккато, маркато, тощо). Атака звуку. Характер звуковедення і темброві фарби.

7. Стрій горизонтальний та вертикальний, його діагностика.

8. Види хорового дихання: загальне, по партіях, ланцюгове дихання. Розміщення цезур.

9. Діагностика тексту твору з погляду дикції (вокальність тексту, особливості дикції, вимова окремих приголосних, шиплячих, свистячих, наголоси в словах).

Виконання вокально-хорового аналізу передбачає проектування всіх компонентів хорової звучності на розкриття художніх образів твору. Одночасно вчитель моделює твір на колектив, який буде вивчати його.

В процесі аналізу музичного твору вчитель визначає методи його розучування з урахуванням вікових категорій школярів, їх знань, умінь і навичок у хоровій підготовці.

Виконавський аналіз учитель поділяє на два періоди, а саме:

- репетиційний період (процес розучування твору);
- концертне виконання (завершальний етап).

Аналізуючи репетиційний період, моделюючи його на хоровий колектив, майбутній учитель включає такі етапи:

- організаційний (необхідний підбір співаків, солістів, акомпанемент, інструментарій, нотний матеріал, приміщення, унаочнення тощо);

- розучування твору (розгляд методів вивчення музичного твору, поетапність роботи);
- застосування засобів диригентської виразності, прийомів;
- завершальний етап роботи над твором (підсумок, висновки).

Концертне виконання музичного твору передбачає аналіз таких компонентів:

- визначення виконавського плану на основі розкриття художнього змісту твору;
- характер та особливості диригентського жесту в процесі виконання твору (опис диригентських прийомів та їх зв'язок із засобами музичної виразності – динамікою, метро-ритмом, темпом, гармонією, музичною формою тощо) та його зв'язок з музичним образом;
- труднощі і шляхи їх подолання в процесі управління виконавством.

Виконавський аналіз музичного твору передбачає діагностику методів управління хоровим колективом учителем в процесі творення ним художнього образу. Аналіз засобів музичної виразності в поєднанні з засобами диригентської виразності повинні створити уявну модель художнього образу. Перш ніж приступити до реалізації моделі майбутній учитель викладає її в письмовому аналізі, що сприяє його розвитку як диригента.

Педагогічний аналіз музичного твору передбачає дослідження його на предмет навчання, виховання та розвитку учнівської молоді. На цьому етапі аналізу вчитель визначає такі компоненти:

- навчальна мета реалізації музичного твору в процесі вивчення;
- виховна мета, яку переслідує вчитель, вивчаючи музичний твір;
- які індивідуальні відмінності учнів, їх інтереси, естетичні почуття, суспільні переконання розвине вчитель в процесі вивчення твору.

Майбутній учитель визначає місце музичного твору в мистецькому потоці, його застосування в процесі музичного виховання школярів, яким подіям, історичним датам, суспільним явищам присвячений твір і де його можна використати. Значимість такого

використання, конкретне його застосування в навчальному процесі визначає педагогічну спрямованість музичного твору.

Таким чином, актуалізація знань, умінь і навичок, отриманих в процесі вивчення гуманітарних, психолого-педагогічних, музичних дисциплін, відбувається внаслідок вивчення, як диригувати твір, написання аналізу та розучування і виступ з хором перед аудиторією з метою музично-естетичної діяльності, як важливого засобу самоосвіти і самовиховання школярів.

Написання "Аналізу музичного твору" здійснюється студентами в кожному семестрі і є результатом їх підготовки до диригентської діяльності в умовах школи та поза нею. В кінцевому варіанті навчання майбутній учитель пише "Дипломний реферат на музичний твір", в якому піддає аналізу твори, які виносяться на державний іспит з диригування.

§ 3. Анотація на твір шкільного репертуару (визначені для вивчення на уроці)

Ми уже вияснили, що анотація передбачає стислі, короткі відомості про музичний твір, його авторів і методи вивчення його з шкільним колективом (хором, класом, вокальною групою, тощо). Проте, не дивлячись на лаконічність викладу матеріалу в анотації, до її виконання ставиться ряд вимог, які дещо різняться від структури написання аналізу твору. Найперша різниця в об'ємі інформації. В анотацію включаються відомості про твір в об'ємі, який можна подати за 15-20 хвилин. Цей матеріал повинен моделювати процес роботи, який забезпечує педагогічний успіх. А така постановка вимагає від майбутнього вчителя великої, копіткої праці по вивченню музичного твору. Таке вивчення повинно поділятися на два етапи:

- музикознавчий аналіз твору для вчителя;
- моделювання педагогічного процесу вивчення твору з учнями і його виконання.

Перший етап самостійної роботи вчителя музики по музикознавчому оволодінню твором – це невидима попередня підготовка

робота, від якої залежатиме наслідок педагогічної діяльності. Тому в структурі анотації ми вводимо два розділи, а саме:

- музикознавча анотація музичного твору шкільного репертуару;
- педагогічна анотація музичного твору.

В розділ музикознавчої анотації включаються такі його напрями: історико-стилістичний, музично-теоретичний, вокально-хоровий, виконавський. В них включаються всі структурні елементи, які розкриваються в аналізі музичного твору, тільки в стислому викладі.

Педагогічний розділ анотації музичного твору включає в себе такі питання:

- визначення вікової категорії учнів, для яких написаний твір;
- врахування вікової психології учнів, їх фізичні, співочі дані;
- вступна бесіда до музичного твору;
- показ-ілюстрація музичного твору;
- використання уяочення до музичного твору;
- використання засобів технічного навчання;
- моделювання процесу розучування твору (робота з текстом пісні, опис методів розучування; вивчення музичного тексту; створення емоційного настрою розучування, необхідно вказати основні елементи навчання, виховання і розвитку учнів та на методи використання диригентської техніки, тощо);
- закріплення вивченого матеріалу, його ілюстрація;
- висновки про виконану роботу учнів.

Даний розділ анотації моделює педагогічний процес, його діагностику шкільного репертуару, який вчитель вивчає в класі або в позакласній роботі. Педагогічна направленість музичного твору, яку визначає майбутній учитель, дає змогу розширити анотацію в об'ємі, якщо вона виконується з хоровим колективом (20-30 хв.) і зменшити в об'ємі для роботи в класі (15-20 хв.).

В процесі написання анотації на музичний твір майбутній учитель повинен врахувати, що на етапі моделювання процесу розучування твору необхідно включити всі елементи хорового виконавства, розглядати "хоровий спів як вид виконавського мистецтва, а не

просто відтворення вивченого тексту (поетичного і музичного)"¹. Тому майбутній учитель піддає діагностиці всі елементи хорової звучності, моделює їх в анотації. При цьому слід пам'ятати, що "навчаючи співу, ми не тільки турбуємося про якість пісні, а і про якість виконання, сприяємо цим розвитку смаків дітей. Ми розвиваємо в дітях свідомі судження не тільки про якість твору, а і про якість виконання"². Анотація повинна моделювати педагогічний текст, яким буде проголошувати вчитель свої вимоги, запитання, поради, рекомендації, вказівки. Не варто писати в анотації судження про дії вчителя, а необхідно моделювати мову вчителя, що сприятиме розвитку культури мовлення, готуватиме його дії, його педагогічну поведінку. Моделюванню педагогічного процесу розумування музичного твору студент навчається на індивідуальних заняттях з хорового диригування, піддає його апробації усно, а потім пише анотацію.

Таким чином, виконання анотації на музичний твір шкільного репертуару сприяє моделюванню педагогічного процесу в класі, з хоровим колективом в позакласній роботі, що, в свою чергу, готує майбутнього вчителя музики до диригентської діяльності в школі.

ЗНАКОВА СИСТЕМА ДИРИГУВАННЯ ТА РАЦІОНАЛЬНО-ЕМОЦІЙНІ АСПЕКТИ СПІЛКУВАННЯ ДИРИГЕНТА З ХОРОМ

§ 1. Мануальна техніка диригування в процесі спілкування

Процес спілкування диригента з хором (оркестром) побудований на мануальній техніці диригування. Поняття "мануальна" (від латинського *manualis* – ручний)¹ – застосовується у розумінні, як техніка рук диригента. Засобами цієї техніки є жести рук, вираз обличчя (міміка), рух голови, корпусу, ніг (пантоміміка), погляд (зоровий контакт), при допомозі яких здійснюється спілкування. Воно можливе тільки в тому разі, коли є предмет спілкування. В даному випадку цим предметом є музика, яка звучить (хорова, оркестрова, сольний спів, інструментальна гра і т.д.). Ця музика, написана композитором чи створена народом, поставлена на ноти (знаки) у вигляді партитури і виконується хором, оркестром під керівництвом, управлінням диригента. Практично відбувається спілкування між диригентом і виконавцями, результатом якого є музика. Цей процес постає перед нами, як об'єкт нашого вивчення.

Відповідно перед нами виникають питання, відповідь на які розв'яже ряд завдань викладання і учіння майбутніх учителів музики, їх підготовки до диригентської діяльності. Серед цих завдань найбільш актуальними, на наш погляд, є:

- якою "мовою" спілкується диригент з хором?

¹ Див.: *Энциклопедический музыкальный словарь*. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – С. 291.

¹ Апраксина О. *Методика музыкального воспитания в школе*. – М.: Просвещение, 1983. – С. 179.

² Грозденская Н. *Воспитательная работа на уроках пения*. – М.: Госиздат, 1953. – С. 129.

Що означають "знаки" диригування?

- Чи існує знакова система диригування і яка вона?
- Можливість вивчення "алфавіту" цих "знаків".
- Як "знаки" впливають на систему управління виконавством?
- Чи можливо "мову знаків" класифікувати для колективного викладання та учіння?
- Як діє музика на вибір "знаків", "мови знаків"?
- Як діють "знаки", "мова знаків" на якість звучання музики?

Відповідь на ці питання давно хвилюють учених-психологів, учених-педагогів та диригентів-практиків. І.О. Мусін стверджує, що "диригентське керівництво виконавством здійснюється виключно за допомогою мануальної техніки"¹. Одночасно він підкреслює, що мануальна техніка залишається найменш вивченою галуззю диригентського мистецтва. Учений-диригент зауважує, що найбільше суперечок "ведеться навколо прийомів диригування: про їх правильність чи неправильність, про схеми тактування, про те, повинні бути жести диригента скутими, стриманими чи вільними від будь-яких обмежень; чи повинні вони впливати тільки на оркестр, чи і на слухачів. Не розв'язана ще одна із проблем диригентського мистецтва – чому і яким чином рухи рук диригента впливають на виконавців. Не виявлені ще закономірності і природа виразності диригентських жестів"².

Тому для розв'язання цих проблем нам необхідно розглядати диригування не тільки як мистецтво, але й за словами О. Полякова, "треба приділити увагу і науці диригування, яка призначена пояснити диригування, перш за все, як управління"³.

Нам слід зауважити, що для того, щоб управляти, необхідно мати систему передачі інформації.

Таким чином, проблема спілкування диригента з хором постає перед нами, як психологічна і семіотична. Психологічна проблема розв'язання методів передачі інформації; семіотична – вивчити систему знаків, при допомозі яких здійснюється ця передача. Для за-

доволення нашого інтересу, нам необхідно звернутися до науки семіотики.

Семіотика (від грецького – "знак") – наука про різні системи знаків, які використовуються для передачі інформації¹. Психологія, що вивчає процеси застосування знаків, повинна нам дати відповідь на питання, як ці процеси проходять, як інформація акумулюється у знаки і яким чином ці знаки передаються. Найперше, через мову. Психологія стверджує, що мова – це система слів і виразів, правила їх співставлення з предметами і явищами дійсності, і правила їх поєднання в усвідомлене проголошення, які використовуються для спілкування².

Мова є соціальна по своїй природі: слова і правила їх застосування і взаємозв'язку єдині для всіх людей, які говорять наданій мові. Мова має знакову структуру ("буква", "слово"), за допомогою якої здійснюється мовне спілкування. За допомогою мови людина може пояснити всі явища, дії, назвати предмети, тощо.

Таким чином, якщо диригування, як засіб спілкування між диригентом і хором, здійснюється за допомогою "знаків", то засобами мови можливо пояснити всю його знакову палітру. Постає питання, як проходить сам процес спілкування через "знакову систему"?

Спілкування диригента з хором за допомогою "знаків", "знакової системи" може здійснюватись тільки при наявності таких компонентів:

- диригент, який знає і передає "знаки", "знакову систему";
- виконавці, які сприймають "знаки", "знакову систему";
- наявність "системи знаків", при допомозі яких можна передати і прийняти інформацію (ноти, звук, ритм і т.д.).

Якщо з цієї ланки випадає хоча б один компонент – спілкування неможливе. Ще одна умова:

для розшифрування інформації при допомозі "знаків", "знакової системи" необхідні органи сприйняття: зір, слух; як диригенти, так і виконавці (хор, оркестр) повинні бути підготовлені до передачі й прийняття "знаків", "знакової системи";

¹ Мусін І. Техніка дирижування – Л.: Музика, 1967 – С. 5.

² Мусін І. Техніка дирижування – Л.: Музика, 1967 – С. 5.

³ Поляков О. Язык дирижирования – К.: Музична Україна, 1987 – С. 6.

¹ Філософський словник – К.: Академія наук УРСР, 1973. – С. 468.

² Див.: Социальная психология. – М.: Просвещение, 1975. – С. 158.

- "знаки", "знакова система" повинні мати однакові значення.

Порушення цих умов виключають процес спілкування диригента і хору.

Таким чином, процес спілкування диригента з хором передбачає спільні функції у розумінні передачі і умовах застосування "знаків", "знакової системи".

Проте, на диригента покладаються функції, які він повинен реалізувати в процесі спілкування:

- створення певної музично-слухової уяви про виконувану музику;
- переклад своєї музично-слухової уяви на "знаки", "знакову систему";

Функції виконавців (хор, оркестр) також дуже важливі у спілкуванні, це:

- переклад "знаків", "знакової системи" диригента на музично-слухові уяви про виконувану музику;
- створення реальних звукових зображень цієї уяви у музичні образи, тощо.

Для втілення музичної уяви в образи від виконавців вимагається володіння технікою співу, гри на інструментах, що, в свою чергу, втілюється через велику працю.

Таким чином, спілкування диригента з хором (оркестром) може ефективно відбуватися тільки в тому разі, коли і диригент і виконавці оволодіють мовою "знаків", "знакової системи" і мовою музики. "Знаки диригування – є елементом системи, тому їх правильна інтерпретація передбачає пасивні знання виконавцями не тільки окремих диригентських знаків, але й знакової системи диригування в цілому"¹, – стверджує О. Поляков.

Процес диригування здійснюється за допомогою окремих, відносно самостійних, знакових систем. Всі знаки диригування можуть бути поділені на два види: акустичні і оптичні, які доступні слуховому і зоровому сприйняттю.

Такого поділу дотримуються С. Козачков, О. Поляков, І. Мусін у працях з техніки диригування. Одночасно, наприклад, І. Мусін здійснює внутрішній поділ системи знаків на два класи: імітаційні і виражальні¹.

Слід зауважити, що диригентський жест – явище надзвичайно складне. "Практично, елементи, що складають його, не можуть бути відокремлені один від одного. Теоретично, такий аналіз корисний і можливий"², – стверджує С. Козачков. Він членує диригентські жести на виражальні, зображальні, уявні. Такий поділ приймається нами.

Таким чином, диригентські знаки у практичному їх застосуванні ми можемо поділити на види, класи, групи. Знаки поділяються на: акустичні, ті, що сприймаються слухом; оптичні, ті, що сприймаються зором. Акустичні знаки – це показ диригентом манери співу, гри на інструменті, сольфеджування, проспівування і програвання окремих акордів, завдання тональності, тощо. Оптичні знаки – це жест рук, міміка обличчя, пантоміміка корпусу, виразність погляду.

Поділ знаків на класи визначається нами як виражальні та імітаційні.

Виражальні знаки – це ті, через які можна передати певний зміст, розшифрувати їх значення, яке буде зрозуміле виконавцям. Вони, як правило, є доповненням до нашої мови і підтверджуються мімікою, виразом обличчя. "Жест поглиблює розуміння значення слова, і, в свою чергу, в поєднанні зі словом, набуває конкретну виразність"³.

Диригентський знак може виражати зміст, який поєднує слово і дію. Не дивлячись на те, що серед виражальних знаків емоційної дії диригента на виконавців є не тільки жести (знаки), але й міміка і пантоміміка, основним його засобом залишається жест. "Жестами, хоча вони дуже специфічні і відрізняються від того, то ми

¹ Див.: Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – С. 286, 305.

² Див.: Козачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967. – С. 16.

³ Див.: Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – С. 305.

¹ Див.: Поляков О. Язык дирижирования. – К.:Музична Україна, 1987. –

бачимо в житті, диригент може передати майже всі почуття людини"¹.

Виразальні знаки потребують свого розфарбування почуттями, тому диригент бере їх із повсякденного життя людини, з його практичних дій.

Імітаційні знаки – це такі жести, за допомогою яких диригент імітує прийоми гри на інструменті, спів голосом, копіює артикуляцію звуку через міміку, форму кисті. Як правило, використання знаків імітації гри на музичних інструментах проявляється у моменти показу штрихів звуковедення. Штрихом легато диригент імітує тру скрипача, звуковедення смичком по струнах. Нон легато імітується через гострі удари по великому барабану, де яскраво проявляється ударна сила руки. Штрих стакатто імітується із знаком малим ударом і відскоком від твердої, пружної поверхні малого барабана. Хоровий диригент імітує форму кисті з артикуляцією уст в процесі співу, показуючи округленість формування голосних і т.д.

Безперечно, теоретичний огляд диригентської знакової системи не може не викликати сумнівів, тому що виразальні знаки можуть бути віднесені до імітаційних і навпаки. Все буде залежати від того, який зміст буде закладено у той чи інший знак. Але для більш точного, або приблизного теоретичного усвідомлення така класифікація, на наш погляд, необхідна.

Для більш детального розгляду усієї (по можливості) знакової системи диригування необхідно її згрупувати згідно функціональної незалежності змісту, закладеної у ній.

Знаки можна аналізувати з позиції їх форми і з погляду розшифровки змісту. З погляду на такий аналіз диригентські знаки ми поділяємо на:

- виразальні,
- зображальні,
- умовні.

Зробимо спробу виписати виразальні знаки-жести і співвіднести їх до техніки рук, можливості їх вивчення і застосування в процесі спілкування.

Виразальні знаки – це жести рук диригента, у які закладений зміст по управлінню виконавцями і розшифрування потного матеріалу з метою переведення його в музику. Тому виразальні, зображальні і умовні знаки диригування будуть змістовно розшифровуватись на таких рівнях:

- звуковому,
- ритмічному,
- динамічному,
- темповому,
- емоційному,
- раціональному.

Виразальні знаки являють собою такі засоби, які інколи більш дієві, ніж мовні пояснення – стверджується І. Мусінім. Але для вивчення їх ми повинні звернутися до мови, бо тільки вона здатна пояснити зміст і значення знаків. (Див.: Таблицю 1)

Таблиця 1

Диригентські знаки виразальні

№ п/п	Назва знаку, жесту	Значення знаку, жесту	Зміст знаку
1	2	3	4
1.	Тактування	Жести вертикальні та горизонтальні	Показ сильних та слабких долей метру
2.	Заклик	Жест-вимога	Знак, що виділяє жестом виконання однією партією, солістом
3.	Запрошення	Жест-амплітуда	Вказує розвиток фрази, мелодії, кульмінації
4.	Вказівка	Жест-попередження	Попереджує про початок особливого виконавства
5.	Відсторонення	Жест-заперечення	Заперечує різким рухом руки динамічні показники, або поступово, плавно змінює їх
6.	Зняття	Жест-закінчення	Закінчується звучання, різка зміна динаміки, темпу і т.д.
7.	Викликаючий	Жест-добування	Енергійний, твердий жест, що стимулює сильну динаміку

¹ Мусин І. Техніка дирижування – Л. Музика, 1967. – С. 37.

1	2	3	4
8.	Увага	Жест-попередження	Спокійний жест, що попереджує початок якоїсь дії: вступу, закінчення, зміну і т.д.
9.	Прохання	Жест-прохання	Поступово діючий на динамічні та темпові показники. Жест короткочасний та довготривалий
10.	Заборона	Жест-стоп	Показ раптового посилення або зменшення динамічних показників, темпу
11.	Удар	Жест-акустичний	Показ уривчастого звучання з наголосами на певну ритмічну тривалість
12.	Дихання	Жест-ауфтакт	Жест, що подається перед вступом голосів, партій і передбачає взяття дихання або початок співу, гри чи його продовження

Зображальні знаки, як по формі, так і по змісту, призначені для показу основних позначень, ремарок, вказівок, що виписуються композитором у партитурі і відносяться до виконавства. Як правило, це знаки, зміст яких характеризує музичні образи та техніку звуковедення, звукобудування. Пропонуємо таблицю, яка визначає знаки на тих рівнях, що і виражальні знаки: "З розвитком диригентського мистецтва вони набули і художніх функцій, стали засобом розкриття виражальних елементів музики"¹, – стверджує І. Мусін. Пропонуємо умовну таблицю зображальних знаків (Див. Таблицю 2).

Умовні знаки – це такі, що утворюються в наслідок вербального спілкування диригента з хором і ними ж, по домовленості, реалізується, як в управлінні, так і у виконавстві. Неможливо визначити поняття, які вживаються у спілкуванні "весело", "сумно", "яскраво", "блискуче", "ясно", "молитовне" і т.д. Тільки поєднання жесту з мімікою, пантомімікою, виразом очей та пояснення мірила їх прояву можна визначити міру "веселості", "суму", "яскравості" чи "молитовності".

¹ Мусин І. Техніка дирижування. – М. Музика, 1967. – С. 332

Найважливішою умовою функціонування умовних знаків є те, що "елемент диригентського жесту складається із рухів, які вимагають попередньої інструкції, щоб бути зрозумілими"¹.

Мова знаків вимагає постійного пояснення, особливо у роботі з самодіяльними або навчальними хорами. Наприклад, для того, щоб колектив виконавців розумів диригента, необхідно пояснити метричність диригентських схем, особливо, складних.

Окремі умовні знаки створюються диригентами-практиками, і вони мають локальне значення, стають зрозумілими тільки для даного колективу. Проте, "знакова" творчість зовсім не пов'язана "видумуванням" рухів. Потрібний диригентський жест не вигадується, а виникає, як наслідок музичної думки, слухо-музичних уявлень, інтонаційно-мелодичних зворотів, ритмічних малюнків, динамічних показників, гармонії, змістом літературного тексту, тембральними характеристиками. Робота над умовними жестами є наслідком вивчення музичного матеріалу, об'єктивних закономірностей перенесення на нього диригентських знаків, нестача ж їх породжує ці знаки. Розглянемо можливі наявні умовні знаки, які найбільш застосовуються в процесі спілкування диригента з хором (Див. Таблицю 3).

Таблиця 2

Диригентські знаки зображальні

№ п/п	Назва знаку-жесту	Іншомовне позначення	Значення знаку-жесту	Зміст знаку	Запис знаком, словом, абривіатурою, графічно
1	2	3	4	5	6
1.	Легато	le hato	Жест-зв'язка	Плавний, зв'язаний, м'який, наспівний, овальний	legato; leg
2.	Нон легато	non le hato	Жест-загострення	У міру відмежування долі, ритмічної вартості	non legato; non leg

¹ Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967. – С. 16.

1	2	3	4	5	6
3.	Стакато	stacato	Жест-ури-частий	Гостро відмежовані долі, ритмічні вартості, коротке, уривчасте виконання жестом	stacato, stac. (-)
4.	Маркато	marcato	Жест-наголо-шений	Кожну долю чи ритмічні тривалості наголошується жестом	marcato (-)
5.	Порта-менто	portamento	Жест-підкрее-лений	Жест, виділений серед інших, що означає під'їзд до звуку	portamento portam.
6.	Портато	portato	Жест-виділений	Спосіб ведення жесту і звуку в проміжку між легато і стакато	portato (-)
7.	Канти-лена	kantilena	Жест-співучий	Знак вимагає зв'язного, співучого, мелодичного ведення жесту і такого ж звуку	cantilena, cantil.
8.	Канта-біле	cantabile	Жест-наспівний	Знак вимагає характерного, співучого виконання, що повинен відтворювати зв'язний жест	cantabile contab.
9.	Гліс-сандо	glissando	Жест-під'їзд	Жест, що імітує під'їзд у звучанні від низької до високої і навпаки	glissando, gliss.
10.	Акценти	accento	Жест-удар	Уривчастий удар, що виділяється серед інших жестів у такті	accento, < v.

1	2	3	4	5	6
11.	Різолото	risoluto	Жест-рішучий	Знак вказує на рішуче, тверде, мужнє ведення жесту і, відповідно, музики	risoluto

Таблиця 3

Диригентські знаки умовні

№ п/п	Назва знаку-жесту	Значення знаку	Зміст знаку
1	2	3	4
1.	Артикуляційний	Жест-умова	Знак означає беззвучну вимову слів, розчленування на складні, округле звукодобування, що відтворюється мімікою та жестом
2.	Молитовно	Жест-спокій	Знак вимагає плавного, спокійного ведення жесту і звуку, що вказує на відповідну динаміку
3.	Весело	Жест-почуття	Знак вимагає енергійного, емоційного, збудженого жесту і відповідних динамічних і темпових показників, забарвлення мімікою
4.	Сумно	Жест-сум	Знак вказує на сум, тугу, жаль – почуття, що вимагають відповідного жесту і міміки
5.	Метричний	Жест-вимір	Знак визначає метричну міру долі, що дає змогу вказати на кількість жестів у такті
6.	Ауфтакт	Жест-дихання	Жест вказує на взяття дихання, здійснює підготовку до зупинки звучання або інших змін у виконавстві
7.	Дихання	Жест-дихання	Знак вказує на тип дихання та вимагає жесту, що подається перед вступом або в середині твору

1	2	3	4
8.	Мермурандо	Жест-вказуючий	Знак, що вказує на початок і закінчення співу закритими устами та вимагає відповідного жесту
9.	Люфт-пауза	Жест-дихання	Знак регулює дихання в середині твору і подається на початку фраз або частини та виконується жестом
10.	Морендо	Жест-затухання	Знак, що вказує на поступове зведення звучання до повного затухання при допомозі жесту
11.	Цезура	Жест-дихання	Знак означає необхідність подачі дихання в кінці частини зупинки звучання, яка не відзначена паузою і виконується жестом

Треба відзначити, що проблема диригентських "знаків", "мови знаків", "системи знаків" майже не була предметом наукового дослідження, а тому не стала предметом вивчення. У працях з мануальної техніки розглядаються виключно "знаки-жести", інші боки знакової системи не вивчені, наприклад – семіотичність диригування. Тому визначення "назви знаку", "значення знаку", "змісту знаку" можуть бути введені в теоретичний і практичний навчальний обіг, можуть стати предметом навчання, що, на наш погляд, підвищить ефективність підготовки диригента до спілкування з хором.

"Техніка диригування, як одна із зовнішніх форм проявлення виконавського процесу, як засіб розкриття конкретного музичного змісту, засіб дії на виконавців може і повинно бути предметом вивчення"¹, – справедливо стверджує Володимир Живов.

Цій проблемі ми присвячуємо наступний параграф.

§ 2. Методи раціонального і емоціонального спілкування диригента з хором та знакова система

Спілкування диригента з хором вербальними засобами та технікою диригування (знакова система) відбувається після глибокого, попереднього продумування елементів хорової звучності, засобів диригентської та музичної виразності, художніх образів. Все це супроводиться раціональним і емоціональним фоном, на якому диригент створює художні образи, які врівноважують музичний твір у процесі виконання.

Розглянемо, що означає поняття "раціональне", тому що наше вивчення буде завершуватися визначенням доцільності, раціональності диригентського спілкування.

Раціональне (від латинського *rationalis* – розумне, від *ratio* – розум)¹, визначається нами, як свідоме, продумане спілкування, яке базується на глибоких знаннях музичного мистецтва, його знакової системи, виробленої практикою диригентського мистецтва, має свою мову і виражене у знаковій системі.

Емоціональне – це поняття, що виражається через різноманітні переживання, як духовне прагнення людини до спілкування з світом прекрасного засобами музичних образів². Емоціональне, як категорія, визначається нами як спосіб викликати естетичні почуття, в даному випадку через музику. Тому, процес спілкування диригента з хором постійно супроводить емоційний фон. Особливо цей фон проявляється з боку диригента в процесі застосування диригентської техніки. Одночасно виконавці реагують на це емоційне забарвлення і, як в дзеркалі, передають ці переживання через виконавство.

Таким чином, раціональне і емоціональне в спілкуванні будуть існувати одночасно, паралельно і вважаються необхідними компонентами цього процесу. Тільки для кращого теоретичного усвідом-

¹ Живов В. Неповторительский анализ хорового произведения // М. Музыка. 1987 – С. 55
258

¹ Див.: Філософський словник – К.: Академія наук України, 1973 – С. 431.
² Див.: Філософський словник – К.: Академія наук України, 1973 – С. 131.
398

лення та практичного застосування ми їх поділяємо, тому що конкретність процесу спілкування вимагає регулювання цього фону.

Для того, щоб відбулося спілкування між диригентом і хором, необхідно мати спільний "предмет спілкування", тобто ті явища чи діяльності, які закладені в його основу. Для диригента і хору таким спільним "предметом" є хорова чи оркестрова партитури, їх озвучення.

Хорова партитура (в подальшому "партитура") – це музичний твір, написаний композитором (диригентом) на нотному папері за допомогою нотних знаків та спеціальних правил їх правопису для виконання відповідним хоровим чи оркестровим колективом. За допомогою такого запису диригент на інструменті, а хор засобом співу, здатні відтворити їх у звуках і створити музичні образи, які заклад у твір композитор.

Отже, наявність партитури дає змогу диригенту підготуватися до спілкування з хором, і практика це підтверджує. Але нам необхідно визначити: як спрацьовує принцип раціонального, коли включиться емоціональний фактор, як раціональне і емоціональне співіснують, і як вони впливають на спілкування?

Підготовка диригента до роботи з хором – це, по суті, є підготовкою до їх спілкування. Ця підготовка розпочинається із пошуку твору для опрацювання, в процесі якого відбувається включення принципу раціональності, який визначається оцінкою своїх (диригента) можливостей, а саме: музичних, диригентських, часових, естетичних на предмет доцільності. Одночасно дається оцінка диригентом виконавського колективу, в процесі якої раціональний принцип спрацьовує по таких параметрах: чи зуміє хор виконати цей твір, яка музична грамотність хористів, їх естетичні смаки, працездатність колективу, співоча та інтелектуальна спроможність досягнути твір, бюджет часу, яким володіє колектив. Згідно цих оцінюючих параметрів та обдумування їх, співставлення оцінки можливостей своїх та хору, диригент приймає рішення: вивчати чи не вивчати твір.

Таким чином, перший етап раціонального вибору партитури для вивчення базується на попередньому досвіді роботи диригента з хором, на його якісних характеристиках та оцінці власних можливостей.

Слід зауважити, що перший етап (умовно його називаємо "пошуковий" або "дослідницький") не обмежується тільки раціональним фактором, він оцінюється почуттями диригента. Емоціональний фактор спрацьовує, коли, опрацьовуючи партитуру, у диригента зароджується музичний образ, коли цей образ викликав певні естетичні почуття, і їх диригент проектує на своїх майбутніх виконавців, оцінюючи твір із позиції: чи можуть музичні образи викликати такі самі почуття у виконавців, а потім у слухача.

Таким чином, в процесі пошуку та дослідження партитури, які диригент здійснює уважним читанням літературного і музичного тексту, він знаходить "внутрішні закономірності", "будує" образ, інакше кажучи, створює "якийсь план виконання" твору..."¹.

Такий план постійно уточнюється шляхом емоціонального і інтелектуального засвоєння партитури.

Другий етап більш деталізований, і він характеризується глибоким проникненням у музичний та поетичний зміст партитури. Цей етап ми називаємо "моделювання". Для того, щоб диригент отримав повне уявлення про твір, йому необхідно:

- проінтонувати мелодію твору всієї партитури;
- проспівати всі партії з уявою звучання всієї партитури;
- зіграти твір на інструменті;
- прослухати його фонограму з нотами в руках;
- вивчити партитуру напам'ять.

Інтонування (сольфеджування) мелодії дає змогу диригенту детально ознайомитися з основою думкою твору, проаналізувати її будову, всі складові: інтерваліку, ритм, структуру, відкладання поетичного тексту на мелодію, співпадання мелодійної і поетичної думки, їх характеристик, продумати і скласти діагноз труднощів її виконання хором, змоделювати засоби пояснення цих труднощів і шляхи їх подолання (вербальні, нотно-знакові, інтервальні, ритмічні). Цей період для диригента відповідальний тим, що тут спрацьовує раціональний фактор, процес "продумування", "моделювання". Одночасно

¹ Скрипнига О.А. Единство эмоциональности и сознательности в процессе поэтапного изучения хоровой партитуры / Профессиональная подготовка учителя музыки. – Вып. 1. – М.: Московский пединститут, 1978. – С. 15.

диригент почуттями сприймає мелодію. Вона викликає у нього певне емоційне забарвлення, вона зв'язує думку, мислення з художнім образом, з естетичними почуттями. З цього приводу Б.М. Теплов зауважував, що з "почуття повинно розпочинатися сприйняття мистецтва: через нього воно повинно проходити; без нього воно неможливе. Але почуттям художнє сприйняття, звичайно, не обмежується. Це – сприйняття, спочатку "відчуваюче", а потім, як наслідок, "думаюче" і при цьому дуже глибоко і проникнено "думаюче"¹.

Спів хорових партій з уявою про звучання всієї партитури сприяє моделюванню часткового та загального ансамблів, строю. З окремих партій, їх деталей складається вся структура партитури, тому таке опрацювання (як і поетичного тексту) і продумується, і переживається. "Слово у співі не тільки підпорядковується музиці і, збагачуючись нею, само стає музикою, але, в свою чергу, запліднює музику мовними психологічними інтонаціями і фарбами, зігріває її теплом живого людського дихання..."².

Рациональні і емоціональні фактори проявляються через єдність музичних виражальних засобів з художніми образами партитури. Необхідність діагностики на предмет вокальних, інтервальних, дикційних, ритмічних, інтонаційних, темпових труднощів змушує диригента детально продумати, відчувати їх і накреслити шляхи подолання. Одночасно диригент "зважає не тільки на зовнішнє, що лежить на поверхні, але і на внутрішнє, тобто, на те, що скрито за текстом – душу, дійсний зміст, внутрішнє життя образу"³.

Проаналізувавши кожну партію партитури, диригент отримує міцний фундамент, раціональну основу, на якій може будувати дальшу роботу по формуванню більш глибокого варіанту виконавської концепції і одночасно отримує "предмет" спілкування.

Таким чином, спів хорових партій забезпечує максимальну емоційну і раціональну дію на диригента, а також сприяє свідомому

проникненню в художні образи партитури і формує процес моделювання виконавської концепції.

Гра партитури продовжує процес моделювання виконавської концепції шляхом усвідомлення гармонійної її будови. Прослуховуючи акордні зв'язки, їх вертикальний лад, їх виражальні значення диригент поглиблює своє цілісне сприйняття всієї партитури і виявляє труднощі ладу в процесі майбутньої вокальної роботи. Граючи партитуру, диригент "повинен весь час намагатися уявити собі за звучанням інструменту звучання хору"⁴, а "продумане і виразне фразування в процесі гри допоможе в подальших пошуках потрібних жестів у диригуванні"⁵.

Гра партитури дозволяє здійснити гармонічний аналіз, його виражальні можливості, його співпадання з кульмінаціями твору, тощо. Все це вимагає від диригента раціонального і емоційного сприйняття через художні образи, через засоби поетичної і музичної виразності.

Отже, гра партитури необхідний елемент моделювання звучання хору, його проектування на виконавський колектив. Тут емоційні і раціональні фактори виступають у діалектичній єдності, коли доцільність вивчення партитури висвітлюється засобами музичної виразності.

Процес слухання партитури в запису, чи в "живому" виконанні хору є бажаним, бо під час такого ознайомлення диригент може звірити свої уяви про звучання, партитури із виконанням. Проте, захоплюватись частим прослуховуванням не рекомендуємо, тому що воно може створити у диригента "виконавський штамп", що, в свою чергу, загрожує йому позбавленням власного, творчого розуміння художніх образів твору.

Диригент вивчає хорову партитуру напам'ять з метою вільного володіння всіма деталями партитури. "Вивчивши партитуру напам'ять, означає виразно виконати її на фортепіано, проінтонувати хорові партії і акорди, як сольфеджуванням, так і з текстом, пояснити

¹ Теплов Б.М. Психологические вопросы художественного восприятия. – М.: Академия педагогических наук, 1947. – № 11. – С. 11.

² Пазовский А.М. Записки дирижера. – М.: Советский композитор, 1968. – С. 179.

³ Пазовский А.М. Записки дирижера. – М.: Советский композитор, 1968. – С. 350.

⁴ Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – С. 146.

⁵ Там же. – С. 146.

ремарки композитора, темпові позначення, свою інтерпретацію твору"¹. Така обізнаність диригента з партитурою дає змогу поєднати раціональне розуміння засобів музичної виразності з емоційними відчуттями художнього образу.

Таким чином, емоційні і раціональні фактори супроводжують всі пізнавальні процеси диригента. Думка і почуття не тільки стимулюють його діяльність, але дають можливість розкрити власне відношення до виконуваної музики. Без позитивних почуттів та інтелектуального усвідомлення музичного матеріалу неможливе продуктивне спілкування диригента з хором. Вивчення хорової партитури буде не завершеним, якщо диригент не спроєктує техніку диригування, її знакову систему на музичний твір. Втілення хорового твору у диригентські жести ми розглядаємо як завершальний етап, підсумок всієї попередньої роботи над партитурою. Тільки послідовно пройшовши всі стадії вивчення партитури, проникнувши у внутрішнє життя образу, висвітливши домінуючі його грані, націлившись емоційно і раціонально, диригент отримує можливість по-справжньому, вільно і творчо розкрити своє розуміння художнього образу через детальний відбір виразних диригентських жестів. "Виразність рук диригента та їх дія на колектив не буде повною без виразності всієї постані виконавця. Його поза, міміка, емоційно підкреслюють і розкривають зміст втілюваного образу"².

Таким чином, моделювання диригентської техніки, її знакової системи на музичний твір є важливим процесом, де раціональний фактор виступає як "контролер" нотної знакової системи, а емоційний – фарбує диригентський жест згідно інтерпретації художніх образів, які закладені у партитурі. На цьому етапі проходить підготовка до спілкування диригента з хором. Визначаються релаксативні і концертні методи управління через техніку диригування та вербальні засоби. Раціональний фактор визначає міру, доцільність емоцій у процесі диригування. Така єдність дає змогу диригентові добитися ефективного управління виконавством.

¹ Профессиональная подготовка учителя музыки: Сб. трудов. – Вып. 1. – М.: Педагогический институт, 1978. – С. 29.

² Профессиональная подготовка учителя музыки: Сб. трудов. – Вып. 1. – М.: Педагогический институт, 1978. – С. 31.

Третій етап – розучування музичного твору ("конструювання"), під час якого диригент втілює вивчену партитuru у реальне звучання хору. На цьому етапі відбувається інтенсивне спілкування диригента з хором і хору з диригентом. Предметом спілкування є хорова партитура, яку добре знає диригент і зовсім (або майже зовсім) не відома хористам. Спілкування відбувається при допомозі вербальних методів та техніки диригування (знакової системи), де предметом спілкування є партитура (викладена у потійній знаковій системі).

Як показують наші спостереження за роботою майбутніх учителів музики на хоровому класі, добрі знання партитури не завжди дозволяють майбутньому диригенту продуктивно і творчо реалізувати знання і уміння, набуті на індивідуальних заняттях з "Диригування" з дисциплін "Хорознавства", "Хорового класу", "Постановки голосу", "Читання хорових партитур". Виникає питання: чому набуті знання і продемонстровані в класі з диригування так непродуктивно актуалізуються в процесі роботи з хоровим колективом? Отримати відповідь на це питання, означає ефективно активізувати навчально-пізнавальну діяльність майбутнього диригента.

На етапі конструювання, який відбувається на "Практикумі роботи з хором", спостерігаються найбільш типові недоліки, усунення яких, на наш погляд, підвищить ефективність підготовки вчителів музики до диригентської діяльності.

Перше: найбільш суттєвий недолік криється у невідготовленості майбутнього вчителя-диригента до процесу "спілкування диригента з хором". Цей процес, на нашу думку, вимагає спеціальної підготовки, спеціального навчання.

Аналіз "Робочих програм з диригування для I-V курсів музичного факультету", навчальних програм з дисциплін диригентсько-хорового циклу показав, що формування умінь і навичок процесу спілкування диригента з хором не приділяється достатньої уваги, або вона зовсім відсутня. Види спілкування на заняттях з "Диригування", "Хорознавства", "Постановки голосу" зовсім не вивчаються, їх формування у студентів відбувається на емпіричному рівні.

В "Робочих програмах з диригування" чітко розписана система техніки диригування, проте її знакове пояснення не розроблене, а

тому в процесі диригування хором студент-практикант досить часто не спроможний пояснити "свою мову знаків" мануальної техніки. Тому процес спілкування ускладнюється і теми роботи диригента з хором втрачається. В них немає розробленості емоційного фону техніки диригування, тому втрачає якість артистизму диригента.

Друге: в процесі роботи з хором диригент-практикант уточнює власні музично-слухові і тембральні уяви про звучання. Від того, як скоро відбудеться адаптація слухових аналізаторів майбутнього вчителя-диригента буде залежати його реакція на звучання хору. Тому процес – слухати і чути хор – досить складний і вимагає певного часу для адаптації і аналізу звучання цього "живого" інструменту. У різних людей він буде проходити по-різному, в залежності від нервово-психологічного стану і складу.

Третє: недосконалість і невизначеність знань і умінь з дисциплін диригентсько-хорового та психолого-педагогічного циклів є причиною недостатнього використання їх в процесі спілкування диригента з хором. Наприклад: уява про динамічні, темпові показники; звукоутворення і звуковедення; уміння звукодобування; проблеми ансамблю, строю, інтонації; знакова система в процесі диригування, класифікація студентів-практикантів за характерами; чіткого визначення вербальних методів та ін.

Четверте: недостатній рівень психолого-педагогічної реакції в процесі вибору знань, умінь для реалізації їх в роботі з хором. Як показала практика, майбутній учитель музики в процесі роботи з хором недостатньо орієнтується у вирішенні головних та побічних завдань. Відсутність диференціації у розв'язанні головного та побічного, їх послідовності змушує колектив виконавців опрацьовувати незначні технічні деталі замість вирішення головних процесів роботи над партитурою. Рациональний фактор і його емоційне забарвлення процесу управління розривається, від чого знижується ефективність диригентської діяльності.

Таким чином, процес спілкування розглядається нами, як важлива ланка на етапі конструювання: (або вивчення партитури). Усунення вище перерахованих недоліків постає перед нами, як удосконалення методів спілкування та підвищення ефективності роботи з хором. Тому вивчення знакової системи спілкування дири-

гента з хором є важливою проблемою, вирішення якої лежить в площині оволодіння нею на науковому рівні, а не емпіричному.

Ці висновки спонукали нас до конкретизації "азбуки" знакової системи. З цією метою покламо таблиці, які сформовані згідно такого ранжування: диригентські знаки раціональні; диригентські знаки емоціональні; диригентські знаки темпові; диригентські знаки динамічні; диригентські знаки ритмічні; диригентські знаки звукові.

Винесемо "Азбуку знакової системи диригування" (Таблиці: 4, 5, 6, 7, 8, 9)

Знання цих позначень (знаків) у таблицях та переведення їх значення в техніку диригування є важливим кроком у педагогізації навчального процесу з дисципліни "Диригування". Закріплення "знакової системи диригування" на дидактичному матеріалі (музичних творах) є магістральним шляхом підготовки вчителя музики до диригентської діяльності. Ми надіємось, що розроблена "азбука" диригентами буде доповнена, розширена, більш детально опрацьована і введена в педагогічний обіг.





Знакова система диригування розглядається як мова спілкування з виконавськими колективами, без якої підготовка учителя-диригента буде недостатня, а часто, неможлива.

§ 3. Азбука знакової системи диригування

Таблиця 4

Диригентські знаки раціональні

№ п/п	Назва знаку	Іншомовне позначення знаку	Значення знаку, жесту	Зміст знаку	Запис знаком, словом, аббревіатурою, графічно
1	2	3	4	5	6
1.	Абревіатура	abbreviatura	Знак-скорочення	Знак скорочує запис позначень в партитурі	abbreviatura

1	2	3	4	5	6
2.	А капелла	acappella	Спів без супроводу	Знак відповідає змісту виконавства без супроводу	a cappella
3.	Акколада	accolade	Знак-скобка	Знак, що об'єднує декілька потних етапів у партитурі	. .
4.	Альтерація	altero	Знак-висота	Знак змінює висоту звуку ладу до підвищення або пониження	#, β, ##, ββ, 
5.	Ансамбль	ensemble	Знак-узгодження	Знак узгоджує динамічне, інтонаційне, ритмічне, дикційне звучання	ensemble
6.	Ад лібітум	ad libitum	Знак-побажання	Знак дозволяє диригентові довільно регулювати виконавство	ad libitum
7.	Ліга	liga	Знак-зв'язка	Знак означає злиття виконання, зв'язне виконання	liga 
8.	Лігатура	ligatura	Знак-зв'язка	Знак зв'язує дві однакові ноти по висоті і з'єднує їх тривалість	ligatura 
9.	Партитура	partitura	Знак-роз-приділення	Зведення всіх голосів, партій в одну нотну систему запису	partitura
10.	Партія	pars	Знак-частина	Знак запису окремого голосу чи інструменту на нотний стан	pars С, А, Т, Б
11.	Реприза	reprise	Знак-повтор	Знак вимагає повторення частини музичного твору	reprise 

1	2	3	4	5	6
12.	Тутті	tutti	Знак-об'єднання	Знак вимагає виконання музики всім складом виконавців	tutti
13.	Нон	non	Знак-заперечення	Знак, що вживається з іншими позначеннями і заперечує його: non legato і т.д.	non
14.	Покро а покро	расо а расо	Знак-міра	Знак, що вказує на поступове збільшення чи зменшення темпу, динаміки і вживається з іншими позначеннями	расо а расо р.а.р.

Таблиця 5

Диригентські знаки емоціональні

№ п/п	Назва знаку	Іншомовне позначення знаку	Значення знаку, жесту	Зміст знаку	Занне знаком, словом, аббревіатурою, графічно
1	2	3	4	5	6
1.	Аккаре-певоле	accare-zzevole	Жест-ласка	Знак, що вимагає ласкавого жесту і відповідних почуттів та звуку	accare-zzevole
2.	Аф-фетто	con affetto	Жест-піднесеність	Знак вказує на задумане, піднесене виконання, що вимагає такого ж жесту	con affetto
3.	Агітато	agitato	Жест-хвилювання	Знак вимагає збудженого, хвилюваного, тривожного жесту, що підкріплюється мімікою диригента	agitato

1	2	3	4	5	6
4.	Амабіле	amabile	Жест-привітний	Знак, що вказує на привітне, ласкаве, приємне ведення жесту і виконання	amabile
5.	Аморосо	amoroso	Жест-нахлиий	Знак означає любовне, ніжне, нахлиє виконання і вимагає такого жесту і відчуття	amoroso
6.	Кон аніма	con anima	Жест-душевний	Знак, який вимагає диригувати з почуттям, з душею	con anima
7.	Арденте	ardente	Жест-із запалом	Знак вимагає жестів, що виражаються гаряче, із запалом у виконанні музики	ardente
8.	Бевегт	bevegt	Жест-хвилюючий	Схвилюване, рухливе виконання музики вимагає відповідних жестів	bevegt
9.	Бріліанте	brillante	Жест-блискуче	Знак, що вказує на характер виконання і вимагає яскравих, блискучих жестів і відповідних почуттів	brillante
10.	Кон бріо	con brio	Жест-з "вогнем"	Знак вимагає жестів, у які вкладається захоплене, з "вогнем" виконавство музики	con brio
11.	Колдаменто	coldamento	Жест-гаряче	Із запалом, гаряче виконується музика і вимагає таких самих жестів	coldamento

1	2	3	4	5	6
12.	Капрічіозо	capriccioso	Жест-каприз	Знак вимагає несподіваного, капризного виконання і, відповідно, таких жестів	capriccioso
13.	Карезцандо	carrezzando	Жест-схвилюваний	Схвилюване, ніжне виконання музики вимагає таких же почуттєвих жестів	carrezzando
14.	Конкітато	concitato	Жест-збуджуюче	Збуджене, схвилюване виконання музики вимагає активних жестів, заряджених такими ж почуттями	concitato
15.	Скерцозо	scherzoso	Жест-жарт	Жартівливе, веселе, з гумором виконання музики здійснюється за допомогою таких же жестів	scherzoso
16.	Пезанте	pesante	Жест-важко	Знак, що вимагає важкого, вагомого, в'язкого жесту і, відповідно, такої музики	pesante
17.	Кон сентіменто	con sentimento	Жест-з почуттям	Знак, що вимагає сенсимаентального виконання музики з почуттям і відповідного жесту	con sentimento
18.	Место	mesto	Жест-сум	Знак, що означає сум, тугу, жалі вимагає відповідних жестів і почуттів	mesto

1	2	3	4	5	6
19.	Меланхолія	melinconia	Жест-туга	Знак означає сум. тугу, меланхолію і вимагає відповідних жестів, що передають ці почуття	molinconia


Таблиця 6

Диригентські знаки темпові

№ п/п	Назва знаку	Іншомовне позначення знаку	Значення знаку, жесту	Зміст знаку	Запис знаком, словом, аббревіатурою, графічно
1	2	3	4	5	6
1.	Агогічний	agoge	Жест-рух	Жест, що поступово прискорюється або уповільнюється з метою художньої виразності	agoge
2.	Адажіо	adagio	Жест-протяжний	Жест, що ведеться повільно з особливим виразністю	adagio. ♩ = 52
3.	Аллегretto	allegretto	Жест-повільно-швидкий	Помірно-швидкий темп, що виконується жестом з чіткою міждолевою пульсацією	allegretto ♩ = 116
4.	Аллегро	allegro	Жест-весело	Жест ведеться у швидкому темпі з веселим характером	allegro ♩ = 132
5.	Аллегро-модерато	allegro moderato	Жест-помірно-швидкий	Темп помірно-швидкий, що ведеться чітким, виразним жестом	allegro moderato ♩ = 126




1	2	3	4	5	6
6.	Анданте	andante	Жест-ходою	Ведеться помірно повільно і жест відповідає спокійній ході	andante
7.	Андантіно	andantino	Жест-помірний	Помірний темп і ведеться жестом, швидше, як анданте	andantino ♩ = 66
8.	Аччелерандо	accelerando	Жест-прискорення	Поступове прискорення темпу, в результаті жест прискорює міждолеву пульсацію	accelerando
9.	Алларгандо	allargando	Жест-уповільнення	Уповільнення темпу здійснюється за допомогою поступового стримування міждолевої пульсації жесту	allargando
10.	Ампіо	ampio	Жест-широкий	Темп, що виконується широким, протяжним жестом	ampio
11.	Анімандо	animando	Жест-збуджений	Жест емоційно насичений і виконується більш жваво	animando. anim.
12.	Ассай	assai	Жест-пожвавлений	Жест, що виконується дуже або достатньо зміненим темпом: allegro assai – швидше як аллегро	assai ♩ = 144
13.	А темпо	a tempo	Жест-повернення	За допомогою прискорення або сповільнення міждолевої пульсації жесту здійснюється повернення в попередній темп	a tempo

1	2	3	4	5	6
14.	Віваче	vivace	Жест-більш жвавий	Пожвавлені жести, що характеризують менш швидкий темп як престо	vivace ♩ = 160
15.	Віво	vivo	Жест-швидкий, веселий	Жест швидкої міждолевої пульсації з веселим відтінком	vivo ♩ = 152
16.	Ларго	largo	Жест-найбільш повільний	Широкий жест у дуже повільному темпі, що іноколи вимагає дроблення	largo ♩ = 46
17.	Ленто	lento	Жест-повільний	Пульсація жесту між долями дещо швидше як ларго	lento ♩ = 56
18.	Модерато	moderato	Жест-помірний	Міждолева пульсація жесту знаходиться між андантіно і аллегretto	moderato ♩ = 88
19.	Престіссімо	prestissimo	Жест-швиденький	Перебільшена ступінь міждолевої пульсації жесту від престо	prestissimo ♩ = 200
20.	Престо	presto	Жест-дуже швидко	Дуже швидка міждолева пульсація жесту, що іноколи вимагає інтеграції долей	presto ♩ = 184
21.	Раллен-тандо	rallentando	Жест-сповільнення	Невелике поступове сповільнення, що регулюється жестом за рахунок стримування міждолевої пульсації	rallentando. rallent.
22.	Рубато	rubato	Жест-скорочення	Скорочення темпу за рахунок жестів, що виконуються не строго в такт, в часі вільно	rubato

1	2	3	4	5	6
23.	Стрінчендо	stringendo	Жест-прискорення	Жест, що скорочується і прискорюється поступово	stringendo
24.	Фермата	fermata	Жест-зупинка	Жест, що зупиняється в темпі і вимагає підготовки його виконання	fermata 
25.	Темпо-прімо	tempo primo	Жест-відновлення	Жест, що приводить у відповідність темп після його сповільнення або прискорення	tempo primo
26.	Рітенуто	ritenuto	Жест-затримання	Жест, що затримує темп при допомозі сповільнення міждолевої пульсації	ritenuto, rit.
27.	Мольто	molto	Жест-перебільшення	Жест, що перебільшує міждолеву пульсацію: molto allegro – дуже скоро; molto adagio – дуже повільно	molto
28.	Рітарданто	ritardando	Жест-запізнення	Жест, що шляхом запізнення його подачі поступово сповільнює темп	ritardando. ritard.
29.	Тенуто	tenere	Жест-збереження	Жест, що точно випримує, зберігає тривалість і рівний по силі	tenere, ten.
30.	Маршово	marcia	Жест-марш	Жест характеризує різні марші: військові, похоронні, урочисті, весільні, спортивні, жартирливі і т.д.	marcia

Таблиця 7

Диригентські знаки динамічні

№ п/п	Назва знаку	Іншомовне позначення знаку	Значення знаку, жесту	Зміст знаку	Запис знаком, словом, аббревіатурою, графічно
1	2	3	4	5	6
1.	Акцент	accento	Жест-удар	Знак, що вимагає жесту, при допомозі якого виділяється звук чи акорд шляхом піднесення сили звуку	accento, >, v.
2.	Аббасцандо	abbacando	Жест-спад	Знак вимагає жесту на поступове зменшення сили звуку. Те саме, що димінуйендо	abbacando 
3.	Каландо	calando	Жест-зменшення	Знак вимагає зменшення сили звуку, затихання і вимагає відповідного жесту	calando
4.	Крепендо	crescendo	Жест-посилення	Знак передбачає поступове посилення сили звуку і вимагає відповідні жести	crescendo, cresc., 
5.	Димінуйендо	diminuendo	Жест-затихання	Знак означає поступове зменшення сили звучання і регулюється відповідними жестами	diminuendo, dim., 
6.	Мецца воце	a mezza voce	Жест-півголосу	Знак, що вимагає тихого, неповного звучання голосу і відповідного жесту, що регулює відповідну динаміку	a mezza voce

1	2	3	4	5	6
7.	Меццо піано	mezzo piano	Жест-помірний	Знак вимагає помірно тихого звучання і певних жестів, що його регулюють	mezzo piano, mp.
8.	Меццо форте	mezzo forte	Жест-стриманий	Знак вимагає помірно стриманого звучання і відповідних жестів	mezzo forte, mf.
9.	Піано	piano	Жест-спокій	Знак вказує на тихе звучання і вимагає спокійних жестів	piano, p.
10.	Субіто	subito	Жест-раптовий	Знак вказує на раптове, несподіване звучання, голосне чи тихе	subito, sub f, sub p
11.	Сфорцандо	sforzando	Жест-напруга	Знак вимагає раптового і різкого динамічного жесту великої сили, що виділяє звучання серед інших динамічних показників перед і після звуку чи акорду	sforzando, sfz.
12.	Форте	forte	Жест-сильний	Знак вказує на сильне, дуже голосне звучання і вимагає активних жестів	forte, f.
13.	Фортісимо	fortissimo	Жест-найсильніший	Знак вимагає найбільш голосного звучання, збільшеного на ступінь від форте, і вимагає досить активних жестів	fortissimo, ff.

1	2	3	4	5	6
14.	Сморцандо	smorzare	Жест-подавлення	Знак означає, що сила звуку завмирає, ослаблюється та сповільнюється темп, а жести регулюють ці показники	smorzare, smorz.
15.	Соноро	sonoro	Жест-звучний	Знак вимагає дзвінкого, звучного, голосного звучання і відповідних активних жестів	sonoro
16.	Морендо	morendo	Жест-завмираючий	Знак вказує на поступове і повне затухання звучання і виконується завмираючим жестом	morando

Таблиця 8

Диригентські знаки звукові

№ п/п	Назва знаку	Іншомовне позначення знаку	Значення знаку, жесту	Зміст знаку	Запис знаком, словом, аббревіатурою, графічно
1	2	3	4	5	6
1.	Імітація	iminitation	Жест-повторення	Знак, що вимагає повторення теми або мелодійного звороту іншими голосами	iminitation
2.	Інтонія	intono	Жест-точність	Знак, що передбачає: точне висотне виконання інтервалів; втілення художнього образу в музичних звуках; точне виконання мелодії, мелодичних зворотів	intono

1	2	3	4	5	6
3.	Какофонія	kakos phone	Жест-хаос	Знак, що передбачає сумбурне, хаотичне нагромадження звуків	kakos phone
4.	Канон	kanon	Жест-правило	Знак, що означає виконання мелодії по черговому, різними голосами, через певний проміжок часу	kanon
5.	Кантабіле	cantabile	Жест-співучий	Знак передбачає співучий характер виконання музичного твору чи частини і вимагає такого ж жесту	cantabile
6.	Кантілена	cantilena	Жест-зв'язка	Знак означає співучість мелодії, мелодичне виконання, мелодичної музики і вимагає таких жестів	cantilena
7.	Кантус фірмус	cantus firmus	Жест-повтор	Знак вимагає повторення ведучої мелодії без змін у різних голосів, що потребує проведення жестом	cantus firmus
8.	Гліссандо	glissando	Жест-під'їзд	Знак передбачає спів або гру манерою під'їзду від високих звуків до низьких і навпаки	glissando, glis.
9.	Поліфонія	polyphone	Жест-проведення	Знак багатоголосся, що передбачає розвиток самостійних мелодій узгоджених гармонійно і вимагає управління жестом	polyphone
10.	Гомофонія	homos phone	Жест-узгоджений	Знак багатоголосся, де мелодія є головною, а інші голоси їй підпорядковуються гармонійно. Жест узгоджує що рівновагу	homos phone

1	2	3	4	5	6
11.	Унісон	unisono	Жест-виразний	Знак означає одноголосне звучання у всіх або декількох голосів на одних і тих же звуках по висоті та через октаву	unisono
12.	Вібрато	vibrato	Жест-коливання	Знак передбачає коливання звуку інструменту або голосу, що вимагає угодженого управління жестом в процесі колективного виконання	vibrato
13.	Регістр	registrum	Жест-висотний	Знак передбачає управління звукутворюванням в різних частинах діапазону голосів і розрізняється як високий, середній, нижній	registrum
14.	Сопрано	coprano	Жест-голосу	Знак, що визначає високий співучий голос (жіночий, дитячий), якому найбільш часто доручається мелодія	coprano, S.
15.	Альт	alt	Жест-голосу	Знак означає партію в хорі з низьких жіночих або дитячих голосів	alt, A
16.	Тенор	tenore	Жест-голосу	Знак означає партію з високих чоловічих голосів	tenore, T
17.	Бас	basso	Жест-голосу	Знак означає хорову партію з низьких чоловічих голосів	basso, B

Таблиця 9

Диригентські знаки: ритмічні

№ п/п	Назва знаку	Іншомовне позначення знаку	Значення знаку, жесту	Зміст знаку	Запис знаком, словом, аббревіатурою, графічно
1	2	3	4	5	6
1.	Такт	tactus	Жест-метр	Знак, який обмежує замкнутий цикл метру, ним вимірюється і, в нотному записі, відмежовується вертикальними лініями, тактовою рискою	tactus, 2/4, 3/4, 4/4, і т.д.
2.	Метр	metron	Жест-міра	Знаки, що визначають порядок чергування рівних по тривалості долей музики і в ритмі складають співвідношення музики до часу	metron
3.	Ритм	rhythmos	Жест-тривалість	Знаки, що визначають закономірне чергування сильних і слабких долей в такті, виражених ритмічними тривалостями та вимагають певну кількість жестів	rhythmos
4.	Метро-ритм	metron rhythmos	Жест-мірною	Знаки, що визначають тривалість звуку в одиничному виміру, часі і можуть відтворюватися жестами	metron rhythmos
5.	Ціла нота	semibreve	Жест-вимір	Знак, що виконується, в основному, на чотири удари, жести	semibreve, o.

1	2	3	4	5	6
6.	Половинна нота	minima	Жест-вимір	Знак, що виконується по тривалості на два удари, жести	minima. d
7.	Четвертна нота	semiminima	Жест-вимір	Знак, що виконується на один удар, жест по своїй тривалості	semiminima ♪
8.	Восьма нота	fusa	Жест-вимір	Знак виконується на один удар, жест – дві тривалості	fusa ♪, ♪, ♫
9.	Шістнадцята нота і т.д.	simicroma	Жест-вимір	Знаки, що припадають по чотири ноти на один удар, жест	simicroma ♪, ♪, ♫, ♫
10.	Дуоль	duole	Жест-поділ	Знак, що поділяє ноти з крапкою на дві рівні частини і вимагає жесту з відповідною внутрідолевою пульсацією	duole L 2 J
11.	Тріоль	triole	Жест-поділ	Знак, що означає поділ ритмічної тривалості цілої, половинної, четвертної, восьмої і т.д. на три рівні частини і вимагає відчуття внутрідолевої пульсації	triole L 3 J
12.	Квартоль	quartus	Жест-поділ	Знак, що вимагає поділу 3-х дольного такту на чотири рівні частини	quartus L 4 J
13.	Квінтоль	quintus	Жест-поділ	Знак, що означає поділ ритмічної одиниці на п'ять рівних частин	quintus L 5 J
14.	Сексоль	sestina	Жест-поділ	Знак ділить ритмічну одиницю на шість рівних частин	sestina L 6 J

1	2	3	4	5	6
15.	Септоль і т.д.	septimus	Жест-поділ	Знак ділить ритмічну одиницю на сім рівних частин і передбачає відчуття в жести внутрідолеву пульсацію	septimus L 7 J
16.	Пауза	silence	Жест-мовчання	Знаки визначають час мовчання, що відповідають певним ритмічним тривалостям, відтворених в жестах, або в їх відсутності	silence -, —, 7 7 / і т.д.
17.	Синкофа	sincope	Жест-наголос	Знаки, що змінюють ритмічні акценти переносу сильної долі на слабку і навпаки та мають відтворення в жести	sincope ♪, ♪, ♫ і т.д.
18.	Алла бреве	alla breve	Жест-об'єднання	Знак, що об'єднує чотиридольні розміри, які виконуються "на два" удари, жести	alla breve Φ

ЛІТЕРАТУРА

1. Абдулин Э.Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе. – М.: Просвещение, 1983.
2. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. – М.: Музыка, 1969.
3. Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе. – М.: Просвещение, 1983.
4. Арчажникова А.Г. Профессия – учитель музыки. – М.: Просвещение, 1984.
5. Вивчення української народної пісні в дитячій хоровій студії / Упор. Г.В. Карась, О.В. Ничай. – Івано-Франківськ, 1994.
6. Вопросы профессионально-педагогической направленности преподавания специальных дисциплин на музыкальных факультетах. – Казань, 1979.
7. Гоноболин Ф.Н. Психология. – К.: Вища школа, 1975.
8. Дидактика школы / Под ред. В.А. Оныщука. – К.: Радянська школа, 1987.
9. Доронюк В.Д., Скульский Р.П. Активизация учебно-познавательной деятельности студентов в процессе преподавания дирижирования. – К., 1984.
10. Ержемский Г. Психология дирижирования. – М.: Музыка, 1988.
11. Закон України про внесення змін та доповнень до Закону України “Про освіту” (проект). Постанова Верховної Ради України 16.08.1995.
12. Иванов-Радкевич А.О. О воспитании дирижера. – М.: Музыка, 1973.
13. Ильина Г. Педагогика. – М.: Просвещение, 1984.
14. Іржі Гоман. Мистецтво говорити. – К.: Політвидав України, 1986.
15. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967.
16. Капустин Ю. Музыкант-исполнитель и музыка. – Л.: Музыка, 1985.
17. Карпенко Ю. Вступ до мовознавства. – К.: Либідь, 1991.
18. Кобиляцкий И. Основы педагогики высшей школы. – К.: Вища школа, 1978.
19. Колесса М. Основы техники дирижирования. – К.: Музична Україна, 1973.
20. Кубланов Б. Эстетическое чувство и искусство. – Львовский университет, 1956.
21. Кулюткин Ю. Психология обучения взрослых. – М.: Просвещение, 1985.
22. Лисина М. Проблемы онтогенеза общения. – М.: Педагогика, 1986.
23. Лисина М. Общение и речь: развитие речи у детей в общении со взрослыми. – М.: Педагогика, 1985.
24. Лук А. Эмоции и личность. – М.: Знание, 1982.
25. Лук А. Эмоции и чувства. – М.: Знание, 1972.
26. Мархлевский А. Практичні основи роботи в хоровому класі. – К.: Музична Україна, 1986.
27. Медынь Я. Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин. – М.: Музыка, 1978.
28. Методические рекомендации для преподавателей хорового дирижирования музыкально-педагогических факультетов пединститутов и музыкальных отделений педучилищ. – Киев, 1984.
29. Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967.
30. Общая психология. – М.: Просвещение, 1973.
31. Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучение хоровых дирижеров. – Л.: Музыка, 1979.
32. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984.
33. Основы педагогического мастерства. – К.: Вища школа, 1987.
34. Педагогика школы / Под ред. Г. Шукиной. – М.: Просвещение, 1977.
35. Педагогика школы / Под ред. Т. Огородникова. – М.: Просвещение, 1978.
36. Педагогіка / За ред. М. Ярмаченка. – М.-К.: Вища школа, 1986.
37. Педагогика / Под ред. С. Баранова. – М.: Просвещение, 1986.
38. Подготовка учителя музыки общеобразовательной школы (сборник трудов). – М., 1978.

39. Поляков О. Язык дирижирования. – К.:Музична Україна, 1987.
40. Проблема общения в психологии / Под ред. Б. Ломова. – М.: Наука, 1981.
41. Профессиональная подготовка учителя музыки общеобразовательной школы (сборник трудов). – Вып. I. – М.: Московский педагогический институт, 1978.
42. Профессиональная направленность музыкального образования в педвузе. – Саратов, 1982.
43. Психология / Под ред. А. Зювальова. – М.: Просвещение, 1986.
44. Психология педагогического общения (сборник статей). – Ростов-на-Дону, 1978.
45. Работа с детским хором (сборник статей). – М.: Музыка, 1981.
46. Разумний І. Посібник з диригування. – К.: Музична Україна, 1968.
47. Разумний В. Клуб и культура общения. – М.: 1989.
48. Рапопорт С. Искусство и эмоции. – М.: Музыка, 1972.
49. Романовский И. Хоровой словарь. – Л.: Музыка, 1972.
50. Серганок Ю., Серганок Л., Тжак В. Методика аналізу хорових творів. – Івано-Франківськ, 1992.
51. Скаткин М. Дидактика средней школы. – М.: Просвещение, 1982.
52. Скульський Р.П. Підготовка майбутніх учителів до педагогічної творчості. – К.: Вища школа, 1992.
53. Сохор А. Воспитательная роль музыки. – Л.: Музыка, 1975.
54. Стулова Г. Хоровой класс. – М.: Просвещение, 1988.
55. Філософський словник / За ред. В. Шинкарука. – К.: Українська Радянська енциклопедія Академії наук Української РСР, 1973.
56. Шингаров Г. Эмоции и чувства. – М.: Наука, 1971.
57. Энциклопедический музыкальный словарь. Издание второе. – М.: Советская энциклопедия, 1966.
58. Якубін Л. Гармонія емоціонального і раціонального у формуванні особистості. – К.: 1964.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. Техніка диригування та її значення для вчителя музики	19
§ 1. Поняття про техніку диригування. Технічна і художня сторони диригентського мистецтва	19
§ 2. Самостійна робота вчителя музики над партитурою	25
§ 3. Роль учителя-диригента в процесі розучування музичного твору	32
РОЗДІЛ II. Технічні засоби диригування	37
§ 1. Поняття про диригентський апарат	37
§ 2. Складові частини диригентського апарату та їх функції	39
§ 3. Значення правильної диригентської постановки для розвитку техніки диригування	44
РОЗДІЛ III. Основна позиція диригування	48
§ 1. Положення корпусу, голови, плечей диригента	48
§ 2. Постави ніг і рук диригента хору	50
§ 3. Обличчя, міміка, осанка, зовнішність та їх значення для виразності диригентської техніки	56
§ 4. Відмінність у постановці ніг і рук диригента хору і оркестру та їх причини	60
РОЗДІЛ IV. Загальні принципи будови диригентських схем	63
§ 1. Поняття про тактування і диригування	63
§ 2. Тактові розміри і тактування тридольної, чотиридольної та дводольної диригентських схем	65
§ 3. Тактування, як процес показу руками сильних і слабких долей такту та темпу виконання твору	69
РОЗДІЛ V. Структура руху долей в диригентських схемах	73
§ 1. Фіксація основних долей такту	73
§ 2. Залежність схеми тактування від розміру і темпу виконання твору	75
§ 3. Темп і характер жесту в процесі вивчення основних диригентських схем	77

РОЗДІЛ VI. Основні принципи і характер диригентських жестів	80
§ 1. Характер диригентських жестів у залежності від музичного твору	80
§ 2. Відчуття сильних і слабких долей в такті та чіткість малюнку диригентської схеми	92
§ 3. Жест легато і нон легато	94
РОЗДІЛ VII. Три моменти початку диригентського виконання	98
§ 1. Увага, дихання, вступ	
§ 2. Ауфтакт, його призначення і функції	101
§ 3. Прийоми закінчення: підготовка його і саме закінчення (зняття)	104
РОЗДІЛ VIII. Диригування музичних творів у розмірі 3/4 в помірних темпах	107
§ 1. Диригування музичних творів у розмірі 3/4 в помірному темпі, звуковедення легато та динаміці піано, меццо-форте і форте	107
§ 2. Показ вступів на першу, другу та третю долі такту на початку та в середині музичного твору	113
§ 3. Диригентські прийоми зняття звучання повних долей такту в кінці та всередині музичних творів	118
РОЗДІЛ IX. Функції правої і лівої рук в процесі диригування	123
§ 1. Основні функції правої руки під час диригування	123
§ 2. Самостійна роль лівої руки в процесі показу динамічних відтінків та витримування звуків у різних голосів та оркестрових груп	126
§ 3. Виконання самостійних художніх завдань правою і лівою руками в процесі диригування	130
РОЗДІЛ X. Диригування музичних творів в розмірі 4/4 у помірних темпах	133
§ 1. Чотиридольна схема та показ вступів на повні долі такту	133

§ 2. Диригування музичних творів у розмірі 4/4 у помірно-му, помірно-швидкому темпах у характері легато і нон легато. Прийоми зняття основних долей такту	139
§ 3. Амплітуда жестів рук диригента при динаміці піано, меццо-форте, форте та звуковеденні легато і нон легато	145
РОЗДІЛ XI. Диригування музичних творів в дводольному розмірі	147
§ 1. Диригування музичних творів дводольного розміру в помірних темпах (втихих легато, нон легато при різних динамічних показниках)	147
§ 2. Показ вступів на повні та неповні долі такту	149
§ 3. Прийоми зняття звучання окремих хорових партій, оркестрових груп в середині та кінці музичного твору	152
РОЗДІЛ XII. Вироблення головних зв'язуючих диригентських рухів у процесі диригування музичних творів помірних темпів	154
§ 1. Опрацювання жесту легато і нон легато	154
§ 2. Зв'язуючі диригентські рухи в процесі показу сталих динамічних показників	158
§ 3. Амплітуда диригентських жестів в процесі опрацювання сталих динамічних показників	161
РОЗДІЛ XIII. Темпи і поняття про їх види	164
§ 1. Відчуття темпу диригентом у процесі виконання музичного твору	164
§ 2. Метроном і користування ним для виховання відчуття сталого темпу	168
§ 3. Амплітуда жестів рук диригента під час виконання твору у повільному, помірному і швидкому темпах при різному звуковеденні і динамічних показниках	170
РОЗДІЛ XIV. Змінні динамічні відтінки	173
§ 1. Прийоми показу змінних динамічних відтінків в процесі диригування музичних творів	173
§ 2. Принципи визначення ступеня голосності змінних динамічних відтінків	178

§ 3. Характеристика звучання змінних динамічних відтінків у шкільному хорі	181
РОЗДІЛ XV. Фермата в кінці твору та його частин	185
§ 1. Фермата як засіб виразності музики	185
§ 2. Постановка, витримка і зняття фермати	187
§ 3. Фермата на паузі і тактовій рисці	190
РОЗДІЛ XVI. Прийоми роботи з камертоном	191
§ 1. Настройка на тональність хорового твору від камертона "До" і "Ля"	191
§ 2. Задання тону кожній хоровій партії згідно акордового розташування	192
§ 3. Методика задання тону	193
РОЗДІЛ XVII. Показ вступів після основної метричної долі такту в середньому темпі (дроблені вступи)	195
§ 1. Роль і значення вступів у процесі диригування шкільним хором	195
§ 2. Показ вступів з неповних долей такту на початку та в середині музичного твору	198
§ 3. Музична характеристика диригентських жестів в процесі виконання дроблених вступів на неповні долі такту	200
РОЗДІЛ XVIII. Диригування музичних творів в складних розмірах	202
§ 1. Поняття "складні розміри". Різновиди складних розмірів та критерії вибору диригентських схем	202
§ 2. Диригування музичних творів, написаних в складних розмірах, помірних темпах	205
§ 3. Диригування музичних творів, написаних в складних несиметричних розмірах, помірних темпах	207
РОЗДІЛ XIX. Диригування музичних творів у повільних темпах	210
§ 1. Повільні темпи та способи їх визначення в процесі диригування	210
§ 2. Амплітуда диригентських жестів в процесі виконання музичних творів у повільних темпах	211

§ 3. Залежність вибору диригентської схеми від темпу музичного твору	212
РОЗДІЛ XX. Поняття про характер жесту стаккато, прийоми диригування	215
§ 1. Поняття про штрих як спосіб ведення звуку	215
§ 2. Прийоми показу в диригентських жестах штриха стаккато	216
§ 3. Формування творчих умінь звуковедення штрихом стаккато	218
РОЗДІЛ XXI. Акценти	220
§ 1. Значення характеру подачі звуку для виразності виконання музичного твору	220
§ 2. Прийоми показу акценту диригентським жестом на різних долях такту та її частини	221
§ 3. Залежність виконання акценту від динамічних показників	223
РОЗДІЛ XXII. Диригування музичних творів, написаних у перемінних розмірах	225
§ 1. Характерні особливості перемінних розмірів	225
§ 2. Залежність вимірної ритмічної вартості від зміни розміру	226
§ 3. Темпові зміни та їх вплив на виконання перемінних розмірів	227
РОЗДІЛ XXIII. Агогіка	228
§ 1. Посилення музичної виразності засобами темпових відхилень	228
§ 2. Темпові відхилення	229
§ 3. Вплив темпових відхилень на вибір диригентської схеми	231
РОЗДІЛ XXIV. Синкопа	233
§ 1. Різновиди синкоп та їх виконання	233
§ 2. Виконавські проблеми в процесі диригування синкоп	235
§ 3. Прийоми диригування різних видів синкоп	236

РОЗДІЛ XXV. Аналіз музичного твору	238
§ 1. Історико-стилістичний аналіз музичного твору	238
§ 2. Музично-теоретичний, вокально-хоровий, педагогічний та виконавський аналіз музичного твору	240
§ 3. Анотація на твір шкільного репертуару (визначені для вивчення на уроці)	244
РОЗДІЛ XXVI. Знакова система диригування та раціонально-емоційні аспекти спілкування диригента з хором	247
§ 1. Мануальна техніка диригування в процесі спілкування	247
§2. Методи раціонального і емоціонального спілкування диригента з хором та знакова система	259
§3. Азбука знакової системи диригування	267
ЛІТЕРАТУРА	284

Надруковано з готових діапозитивів.
 Формат 60x84/16. Папір і друк офсетний.
 Ум. друк. арк. 16,97.
 Зам. 2131. Тираж 1000 прим.

Івано-Франківська обласна друкарня.
 76000, м. Івано-Франківськ,
 вул. Січових Стрільців, 78.

