

М. КОЛЕССА

ОСНОВИ
ТЕХНІКИ
ДИРИГУВАННЯ



М. КОЛЕСА

ОСНОВИ
ТЕХНІКИ
ДИРИГУВАННЯ

Друге видання

«МУЗИЧНА УКРАЇНА»

Київ — 1973

М. КОЛЕСА

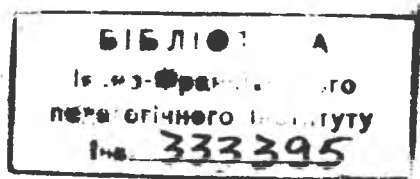
ОСНОВИ
ТЕХНІКИ
ДИРИГУВАННЯ

Друге видання

«МУЗИЧНА УКРАЇНА»

Київ — 1973

Рекомендовано Управлінням учбових закладів Міністерства культури УРСР як учбовий посібник для учнів диригентсько-хорових відділів музичних училищ та студентів диригентських факультетів консерваторій Української РСР.



ВСТУП

Про жоден з видів музичного мистецтва немає, здається, таких суперечливих думок, як про диригування. Одні вважають, що диригування — це зовсім не мистецтво; що його, мовляв, немає потреби вчитися, а можна, ставши перед хором чи оркестром, обмежитися самим *тактуванням* чи метрономуванням, тобто показом рукою окремих частин такту виконуваного музичного твору, і на цьому роль диригента закінчується. Інші обстоюють думку, що диригування ґрунтується на самій лише інтуїції, що це якась магія, доступна лише одиницям, обдарованим надзвичайними, мало не надприродними особливостями, і тому, мовляв, диригувати не можна навчитися. Немає потреби доводити помилковість цих і до них подібних думок. Саме життя дає безліч прикладів, які відкидають такі погляди на диригентське мистецтво.

Диригування — це таке саме виконавське мистецтво, як спів, гра на скрипці, кларнеті чи на якомусь іншому інструменті. Але між іншими видами виконавського мистецтва і диригуванням є одна основна різниця: тоді як музиканти-виконавці у своїй музичній практиці мають справу з мертвим інструментом (фортепіано, скрипка, флейта, арфа тощо), на якому вони грають краще чи гірше, залежно від якості інструмента і від своєї майстерності, диригент має перед собою велику кількість хористів чи оркестрантів, тобто велику кількість різних індивідуальностей, які він мусить об'єднати в одну цілість, в один спаяний колектив так, щоб він зазвучав під його руками як добре настроений інструмент. Тому, зважаючи на специфіку диригентської справи, на складність завдання, яке стоїть перед керівником хору або оркестру, кандидат на диригента мусить відзначатися специфічними

диригентськими здібностями, широкою музично-теоретичною та практичною підготовкою і такими знаннями, які дозволили б йому з успіхом віддаватися цьому дуже складному і відповідальному мистецтву.

Крім доброго музичного слуху, почуття ритму і темпу, музичної форми й стилю, крім музичного смаку та почуття міри, музичної пам'яті, темпераменту й творчої фантазії, тобто всіх тих якостей, якими повинні відзначатися всі музиканти-виконавці, диригент повинен мати ще деякі інші особливості. Це насамперед уміння за допомогою доцільних і пластичних жестів рук та відповідного виразу обличчя передавати учасникам хору або оркестру внутрішній зміст музичного твору, вміння, в якому чимало спільного з акторським мистецтвом. При цьому диригент мусить вміти володіти собою. Добра орієнтація й швидкість реакції в поєднанні з витриманістю потрібні диригентові для того, щоб він міг виходити зі становища при будь-яких несподіванках, що можуть трапитися під час виконання хором чи оркестром музичного твору перед аудиторією. У диригента повинні гармонійно поєднуватися такі якості характеру, як ініціативність, наполегливість, дисциплінованість, організаторський хист, і в той же час — делікатність, стриманість і почуття товариського такту.

Щоб успішно працювати з хором чи оркестром, диригент повинен бути чуйним і розумним педагогом. До цього слід додати, що глибока ідейність, чесність і принциповість — це також властивості, без яких не можна собі уявити справжнього диригента.

Диригент, як і всі музиканти, мусить ґрунтовно опанувати загальні відомості про музику: сольфеджію, науку гармонії, поліфонії, музичних форм, музичного аналізу, загальні відомості про людський голос, інструментознавство, історію музики, естетику та ін.

Із специфічно диригентських дисциплін слід назвати такі: тактування, читання партитури у вузькому розумінні цього слова (розшифровування партитури за допомогою фортепіано чи внутрішнім слухом) і в широкому його розумінні (глибоке засвоєння партитури), методика роботи з хором чи оркестром на планомірно ведених репетиціях, а крім того, аранжування, інструментування, володіння голосом (для хорового диригента), володіння одним або кількома оркестровими інструмен-

тами (для оркестрового диригента). Всіма цими дисциплінами диригент повинен оволодіти дуже ґрунтовно. Зрозуміла річ, що він мусить бути ознайомлений і зі спорідненими галузями мистецтва (література, образотворче мистецтво тощо), не говорячи вже про широку загальну освіту. Нарешті, бажано було б, щоб майбутній диригент попрацював в ролі рядового члена в хоровому чи оркестровому колективі під керівництвом досвідченого майстра диригентської справи.

Вивчення циклу специфічно диригентських дисциплін належить починати з тактування як однієї з основних дисциплін теорії диригування. Але в практиці технічна сторона диригентського мистецтва нерозривно пов'язана з диригуванням у широкому розумінні слова. Тому дану працю ми назвали «Основи техніки диригування», стараючись по змозі вичерпно обговорити всі найважливіші проблеми, які стосуються тактування.

Для унаочнення викладу користуємося прикладами, взятими переважно з хорової літератури, як більш доступними і зрозумілими для початківця. Та це не означає, що книга призначена виключно для хорових диригентів; нею можуть користуватися в рівній мірі і майбутні оркестрові диригенти, бо теорія і техніка тактування спільні для хорового і для оркестрового диригування.

І нарешті, слід зазначити, що від часу першого видання даної праці до появи другого минуло більше як десять років. За цей час з'явилося багато цінних робіт з практики і теорії диригування, таких, як, наприклад, Й. Мусіна, М. Малька, К. Кондрашина, М. Канерштейна й ін. Крім того, ми мали змогу за цей час перевірити на основі своєї власної виконавської і педагогічної діяльності думки і положення, зафіксовані у першому виданні, що, зрозуміло, не могло не знайти свого відображення в даному виданні.

ТАКТУВАННЯ

Під тактуванням звичайно розуміють показ рукою окремих сильних і слабких долей такту, а водночас і темпу виконуваного музичного твору. Тактують найчастіше правою рукою, причому окремі рухи або жести повинні бути рівномірні, правильні, як удари метронома. Тому тактування у вузькому розумінні цього слова називають також метрономуванням. У ширшому розумінні трактування — це раціонально побудована система умовної жестикуляції, яка постала, змінювалась і розвивалася впродовж усього багатовікового розвитку колективного виконання музичних творів.

Кожний вид такту має свій спосіб відображення в жестах, свій спосіб тактування, тому насамперед обговоримо всі роди тактових розмірів та їх поділ з погляду диригентської практики.

ТАКТОВІ РОЗМІРИ

Такт¹ — це, як відомо із загальних основ музики, найменша в музичному творі метро-ритмічна група, в якій рівномірно чергуються ритмічні вартості, наголошені й ненаголошені. Найсильніший наголос припадає завжди на першу ритмічну вартість, на першу долю такту. Всі інші наголоси — відносно сильні.

¹ Поняття *такт*, *метр*, *ритм* і *темп* часто плутають, тому пояснюємо: *такт* — це відрізок музичного твору, що починається з сильної долі і закінчується перед наступною сильною долею; *метр* — це послідовність наголошених і ненаголошених, рівних своєю тривалістю ритмічних відрізків часу, що періодично повторюються; *ритм* — це організована послідовність звуків однакової або різної довжини; *темп* означає ступінь швидкості, в якій виконується музичний твір.

Існують різні тактові розміри. Їх називають відповідно до того, із скількох та з яких ритмічних вартостей вони складаються. На письмі тактові розміри позначаються цифрами у формі дробів, де верхня цифра, тобто чисельник, означає кількість ритмічних вартостей даного розміру, а нижня цифра, тобто знаменник, — їхню якість. Розміри, які мають тільки дві ритмічні вартості і які рахують на два, це *дводольні* розміри. Розміри, які мають три однакові вартості і які рахують на три, звуться *тридольними*. І ці, і ті — найменші розміри з-поміж усіх існуючих. Вони є *основними* розмірами і мають лише один наголос, тому їх називають *простими*.

Прості дводольні розміри — $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$ і $\frac{2}{16}$. У них перша ритмічна вартість, перша доля, що її рахують «на раз» — наголошена, а друга, на яку припадає в рахуванні число два, — ненаголошена.

Прості тридольні розміри — $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$. У них перша доля, що її теж рахують «на раз», наголошена, отже найсильніша; друга, на яку припадає в рахуванні два, — слабша; третя доля, яку рахують на три, — найслабша.

Знаменник, тобто нижнє число дробу, визначає *вимірну* ритмічну вартість даного розміру, на яку в рахуванні припадає одне число. Завдяки цьому можна визначати розміри не тільки за допомогою цифр чи дробів, але й називати їх словами. Розмір $\frac{2}{2}$ зветься *простим дводольним*, *половинним*, $\frac{2}{4}$ — *четвертним*, $\frac{2}{8}$ — *вісімковим*, $\frac{2}{16}$ — *шістнадцятковим*; у першому з них *вимірною* ритмічною вартістю є половинна, у другому — чверть, у третьому — восьма, у четвертому — шістнадцята. Розмір $\frac{3}{2}$ зветься *простим тридольним* *половинним*, $\frac{3}{4}$ — *четвертним*, $\frac{3}{8}$ — *восьмушковим*, $\frac{3}{16}$ — *шістнадцятковим*. Цей спосіб називання й визначання розмірів застосовують не лише до простих, а й до всіх інших розмірів. Отже, словами й цифрами можна дуже точно і цілком вичерпно визначити рід і всі характерні риси даного розміру.

Поруч з *вимірними* ритмічними вартостями розрізняють ще ритмічні вартості, *менші* за вимірні, наприклад, восьмі (або ще менші — шістнадцяті) в четвертному такті. Ці вартості, менші за вимірні, мають особливо важливе значення при показі вступу, диригуванні в повільних темпах, тактуванні так званих пунктирних ритмів, особливих видів ритмічного поділу тощо.

Досі йшла мова про розміри *прості*. Усі інші розміри постають внаслідок додавання один до одного простих розмірів, тобто складаються з кількох простих, тому їх називають *складними*. Якщо додати один до одного два дводольні прості розміри, утвориться один складний розмір; наприклад, два такти в розмірі $\frac{2}{2}$, додані один до одного, дають один такт у розмірі $\frac{4}{2}$. Існують такі складні розміри, які постають з дводольних: $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$ і $\frac{4}{16}$. Усі ці розміри рахують на чотири. Вони мають вже два наголоси — на першій і третій долях такту, причому наголос на першій долі сильніший від наголосу на третій.

Тут слід зазначити, що заміна двох розмірів, а саме розміру $\frac{2}{2}$ на розмір $\frac{4}{4}$ (С), є великим непорозумінням і цілковитим нерозумінням походження й основних властивостей кожного з них. Розмір $\frac{2}{2}$ — це розмір простий половинний, тобто такий, який рахують на два, причому на кожне число припадає в рахуванні одна половинна, як вимірна ритмічна вартість цього розміру. Коли виразити розмір $\frac{2}{2}$ самими чвертями, то їх було б у такті чотири. Щоб зазначити, що ці чверті у розмірі $\frac{2}{2}$ вдвоє менші за вимірні ритмічні вартості, рахували б їх, наприклад, у повільному темпі не на «раз-два-три-чотири», а лише «пер-ша, дру-га» і т. д., причому на кожний склад припадала б одна чверть. Розмір $\frac{4}{4}$ — це розмір складний четвертний, і якщо виразити його чвертями, то їх було б теж чотири, проте рахували б їх не так, як у попередньому випадку, тобто не «пер-ша, дру-га», а лише «раз-два-три-чотири», щоб зазначити, що чверть у розмірі $\frac{4}{4}$ є вимірною ритмічною вартістю. На половинну в розмірі $\frac{4}{4}$ припадають у рахуванні два числа.

Коли додати один до одного два прості тридольні розміри, вийде один *складний* розмір. Наприклад, два такти в розмірі $\frac{3}{2}$, додані один до одного, дають один такт у розмірі $\frac{6}{2}$. Тому існують такі складні розміри, що постали з тридольних: $\frac{6}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ і $\frac{6}{16}$. Усі ці розміри рахують на шість. Вони мають два наголоси: сильніший — на першій, слабший — на четвертій долі, які ділять кожний такт на дві частини. Тому для точнішого визначення ці розміри називають складними *двоскладовими*.

Додаючи один до одного три прості тридольні розміри, дістають один розмір складний *трискладовий*. Існують такі складні трискладові розміри: $\frac{9}{2}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$ і $\frac{9}{16}$. Ці

розміри рахують на дев'ять. Вони мають три наголоси, а саме: найсильніший — на першій, слабший — на четвертій і найслабший — на сьомій долі такту.

Чотири прості тридольні розміри, разом узяті, дають один складний *чотирискладовий розмір*. Існують такі чотирискладові розміри: $\frac{12}{2}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$ і $\frac{12}{16}$. Їх рахують на дванадцять. Ці розміри мають чотири наголоси, а саме: найсильніший — на першій, слабший — на сьомій, ще слабший — на четвертій, а найслабший — на десятій долі такту.

Пригадаймо, що складні розміри, як і прості, можна визначати, називаючи самими словами; наприклад, розмір $\frac{4}{4}$ — це розмір складний четвертний, розмір $\frac{6}{8}$ — це розмір складний двоскладовий, восьмушковий і т. д.

До складних належать ще так звані *мішані* розміри, які постають тоді, коли додають один до одного два неоднорідні розміри. Наприклад, якщо додати до розміру $\frac{2}{2}$ розмір $\frac{3}{2}$, вийде один мішаний половинний розмір $\frac{5}{2}$. Таким чином, можуть постати такі розміри: $\frac{5}{2}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$ і $\frac{5}{16}$, які рахують на п'ять. Вони мають два наголоси, а саме: сильніший — на першій, слабший — на третій чи на четвертій долі, залежно від того, в якому порядку поставлено прості розміри: $2+3$ чи $3+2$.

Далі, додаючи один до одного також прості й складні розміри, можна дістати такі складні мішані розміри: $\frac{7}{2}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$ і $\frac{7}{16}$, які рахують на сім. Ці розміри теж мають декілька наголосів, а саме: на першій долі, як завжди, — найсильніший, на четвертій — слабший і на шостій — найслабший, або на п'ятій — слабший, а на третій — найслабший, залежно від способу додавання розмірів ($3+4$ чи $4+3$).

Нарешті, існують мішані розміри $\frac{10}{2}$, $\frac{10}{4}$, $\frac{10}{8}$, $\frac{10}{16}$, $\frac{11}{2}$, $\frac{11}{4}$, $\frac{11}{8}$ і $\frac{11}{16}$ та різні інші, але в музичній літературі вони трапляються рідше або як виняток.

Крім того, можуть бути ще такі складні мішані розміри, як $\frac{8}{2}$, $\frac{8}{4}$, $\frac{8}{8}$ та $\frac{8}{16}$ з таким групуванням: $2+3+3$, або $3+3+2$, або $3+2+3$; нарешті, $\frac{9}{2}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{16}$ з групуванням: $3+2+2+2$, або $2+3+2+2$ і т. д.

Слід ще сказати, що для визначення даного розміру чи для відрізнєння одного розміру від іншого має значення не лише кількість і якість ритмічних вартостей, які заповнюють даний розмір, а й внутрішній склад, поділ розміру і розміщення наголосів. У деяких розмірів

кількість і якість ритмічних вартостей однакова, проте кількість і розміщення наголосів недвозначно вказують, що це цілком різні розміри. З цього випливає, що, бажаючи правильно з погляду музичної орфографії записати одну й ту саму ритмічну вартість, її в одному розмірі нотують цілком інакше, ніж в іншому, залежно від побудови й від внутрішнього складу цих розмірів. Часто буває, наприклад, що розмір $\frac{3}{2}$ простий тридольний половинний, виражений чвертями з наголосом на першій чверті і щораз слабшими наголосами на третій і п'ятій чвертях, деякі композитори хибно визначають як розмір $\frac{6}{4}$, забуваючи, що справжній розмір $\frac{6}{4}$ не може мати такого розміщення наголосів, бо він є розмір складний двоскладовий, четвертний, з наголосами на першій і четвертій долях.

У наведеній нижче таблиці показано всі роди розмірів з їх поділом та назвами. У ній подано навіть такі розміри, які вживаються дуже рідко або й зовсім не вживаються; для відрізнєння від інших, частіше вживаних, їх уміщено в дужках.

Розміри										
	Прості		Складні							
	2-дольні	3-дольні	2-складові	3-складові	4-складові	Мішані				
Половинні	$\frac{2}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{4}{2}$	$\frac{6}{2}$	($\frac{9}{2}$)	($\frac{12}{2}$)	$\frac{5}{2}$	($\frac{7}{2}$)	($\frac{10}{2}$)	($\frac{11}{2}$)
Четвертні	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{12}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{7}{4}$	($\frac{10}{4}$)	($\frac{11}{4}$)
Восьмушкові . .	($\frac{2}{8}$)	$\frac{3}{8}$	$\frac{4}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{7}{8}$	($\frac{10}{8}$)	($\frac{11}{8}$)
Шістнадцяткові	($\frac{2}{16}$)	$\frac{3}{16}$	$\frac{4}{16}$	$\frac{6}{16}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{12}{16}$	$\frac{5}{16}$	$\frac{7}{16}$	($\frac{10}{16}$)	($\frac{11}{16}$)

ВИХІДНА ПОСТАВА І ТАКТОВІ РУХИ, ЖЕСТИ ДИРИГЕНТА

Приступаючи до диригування, диригент займає відповідну і потрібну для своєї роботи, так звану вихідну поставу¹. Він стоїть прямо, але вільно, спираючись однаково на обидві ноги, поставлені одна побіля одної. Можна також, виставивши одну ногу трохи вперед, спиратися напереміну то на праву, то на ліву ногу.

Слід уникати будь-якої одноритмічності рухів свого тіла (крім рук), наприклад, непотрібного й неестетичного згинання ніг у колінах у такт виконуваному музичному творові, відбивання такту ногою і т. ін. Ноги повинні давати диригентові лише міцну, впевнену опору.

Корпус диригента під час тактування повинен бути еластичний і легко піддаватися впливові жестів рук у порядку нормального, звичайного рефлексу. Положення плечей — природне, без зайвого напруження; руки і лікті — вільні, з незв'язаними м'язами.

Правильна постанова диригента — це вільно і не дуже високо підняті руки з не надто віддаленими від корпусу ліктями. Піднесені лікті заважають жестам рук, утруднюють тактування.

У тактуванні диригент користується, як вже було сказано, головню правою рукою. Кисть руки він тримає долонею вниз під час усіх жестів — угору чи вниз, вправо чи вліво. Долоней і пальців не випростовує, але й не затискає в кулак; держить їх вільно і легко. Рекомендується, щоб принаймні на початку навчання вказівний палець диригента торкався палюха (великого пальця), а інші три пальці, не торкаючись один одного, були злегка зігнуті.

Руки повинні займати таке положення, з якого зручно вести їх у будь-якому напрямі (до себе, від себе, вгору, вниз тощо).

Стараючись тримати лікоть вільно, не занадто близько і не занадто далеко від корпусу, диригент, тактуючи, не підносить його надміру високо, щоб не заважати зосередженню уваги виконавців на кисті руки.

Роль кисті у тактуванні й взагалі в диригуванні, особливо коли треба домогтися найбільшої виразності виконання, надзвичайно велика і важлива. Завжди кисть повинна бути вільна і не напружена, гнучка. Але ці вільність і гнучкість мають бути природним рефлексом рухів усієї руки, а не робленими, штучними.

Під час тактування найбільш рухлива кисть руки, трохи менше рухається передпліччя (ліктьова частина), а найменше — плечова частина руки. Саме до плечової частини головно стосується те, що було сказано про природний рефлекс рухів усієї руки.

Диригент уживає в тактуванні вертикальних і горизонтальних жестів. І ці і ті не повинні бути ні дуже малі, ні дуже великі. Усі вертикальні жести сягають від обличчя диригента до пояса, горизонтальні — відбуваються на висоті грудей і своєю довжиною дорівнюють вертикальним жестам. Коли диригент тактує самою лише правою рукою, його вертикальні жести припадають на середину корпусу, тобто по лінії $a-b$ (рис. 1). Руку диригент веде на віддалі приблизно 25—35 см попереду корпусу.

На рис. 1 наочно показано напрям і величину вертикальних ($a-b$) та горизонтальних ($\sigma-z$) жестів. Точка a є вихідною і водночас кінцевою точкою всіх можливих схем у тактуванні, уживаних у диригентській практиці.

Крім поділу, який вказує на напрям диригентських жестів, їх ділять ще зважаючи на силу. Очевидно, що найсильніший — це жест униз (вертикаль $a-b$ на рис. 1), бо, виконуючи його, не доводиться переборювати тяжіння землі. Відносно сильними є жести, які диригент виконує вбік від себе з деяким спрямуванням униз, а слабкі — всі жести до себе і вгору. При сильному жесті м'язи напружуються, скорочуються, при слабкому — розслаблюються. Напруження м'язів не повинно призводити до їх скованості.

Поділ жестів на сильні й слабкі має в тактуванні дуже

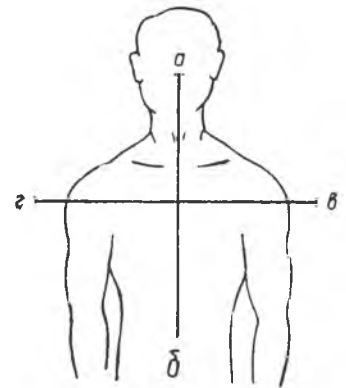


Рис. 1

¹ Вихідна, або відправна, постанова чи позиція завжди необхідна там, де маємо справу з такою роботою, з такими діями, які вимагають певних технічних навичок і вправ. Це спостерігаємо, наприклад, у роботі біля верстата, бачимо це в спорті і, нарешті, в музично-виконавському мистецтві.

велике значення, бо, як це пізніше побачимо, сильні жести застосовують до наголошених, сильних долей, а слабкі — до ненаголошених, слабких долей такту. Слабкі жести служать також підготовкою до сильних. Крім того, легкість, «затаковість» слабких жестів дуже добре підходить до тих місць у музичному творі, в яких хористи (в оркестрі оркестранти-духовики) повинні наповнювати легені повітрям, тобто вдихати; навпаки, сила, енергія сильних жестів добре надається для видихання, під час якого хористи співають.

У диригуванні оркестром і в диригуванні таких творів, як інструментальний концерт, ораторія або опера, та інших вокально-інструментальних композицій, де симфонічний оркестр відіграє роль рівноправного партнера, як і там, де він обмежується самим лише акомпанементом, диригент здебільшого користується паличкою. Вміло, віртуозно нею володіючи, можна добитися великої ритмічної точності виконання, куди більшої, ніж коли користуватися рукою без палички. Особливо потрібна паличка там, де йдеться про застосування так званої дрібної техніки тактування, а вона найбільше необхідна якраз у диригуванні оркестром.

Дуже тонка, з твердого дерева диригентська паличка повинна немовби продовжувати руку диригента, тому її слід тримати так, щоб вона справді продовжувала напрям ліктьової частини руки та кисті. Тримати паличку під кутом не слід, бо оркестранти часом не знають, на що орієнтуватись: на кінець палички чи на кисть диригента. А втім, і таке тримання палички, тобто під кутом, за деяких умов можливе.

З усього того, що було сказано про диригентську паличку, логічно випливає, що в диригуванні хором краще користуватися самою рукою. Це цілком зрозуміло, якщо взяти до уваги, що нічим не зв'язана рука диригента може далеко вільніше передати різні відтінки, барви й тембри, ніж коли вона тримає якийсь предмет, хоч би це був навіть олівець чи камертон. Велику роль тут відіграють і сама техніка хорового музикування, розстановка хору, спів напам'ять, без нот і т. ін., що загалом дуже відрізняються від оркестрового музикування. З другого боку, і в диригуванні оркестром тепер часто обходяться без палички, послуговуючись самою лиш рукою, особливо у співних, мелодійних епізодах.

Дивлячись уважно на тактові рухи, на жести диригента під час тактування, бачимо насамперед, що ці жести відбуваються правильно, рівномірно. Не можна також не помітити, що один жест руки з-перед обличчя вниз завжди чергується з одним-двома або кількома жестами, виконуваними в різні боки, причому останній з них неодмінно повертається до вихідної точки перед обличчям. Уважні спостереження переконують нас, що в рухах, жестах диригента є певна правильність, що його рука накреслює в повітрі якісь замкнені в собі групи тактових рухів, жестів, які весь час повторюються, або, інакше кажучи, в його жестах спостерігається певна циклічність.

Отже, можна сказати, що диригент користується в своїй роботі певними циклами жестів, певними схемами тактування. Ці загальноновживані схеми вироблялись і розвивались протягом усієї довголітньої історії колективного музикування і диригентського мистецтва. Вони вирости з живої диригентської практики, мають свою логіку.

Кожний рід такту має, як уже говорилося, свій спосіб диригування, свою схему тактування. Отже, схемою тактування зветься така група, такий цикл тактових рухів, жестів руки диригента, який утворює певне, замкнене в собі ціле і має свою вихідну точку, що збігається з кінцевою точкою цієї групи жестів.

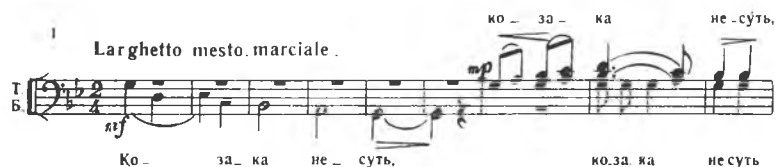
У диригентській практиці вживається дуже багато різних схем, часто доволі складних, але всі вони є лише менше чи більше віддаленими варіантами так званих основних схем тактування — дво-, три- і чотиридольної.

Подібно до того, як, говорячи про вихідну поставу диригента і властивості диригентського жесту, ми маємо на увазі цю поставу і жести в так званому середньому музичному прояві, так і з найважливішими проблемами науки тактування, наприклад, з основними схемами тактування, їх найпростішими варіантами, показом вступу, різними видами замаху, показом характеру звука і т. ін., ми ознайомлюємо нашого читача, користуючись прикладами з хорової літератури, написаними в помірному темпі (1).

«Козака несуть»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича



Поданий тут уривок — у розмірі $\frac{2}{4}$, тобто в простому четвертному. У цьому розмірі, який рахують на два, є дві вимірні ритмічні вартості, дві чверті, з яких перша — сильна, наголошена, друга — слабка, ненаголошена. Обидві чверті повинні бути відмічені відповідними жестами, а саме: перша — сильним, друга — слабким.

Перша чверть у наступному такті відіграє в ньому таку саму роль, як аналогічна чверть у першому такті, тому її відмічають таким самим сильним жестом, що і першу чверть у першому такті. Те саме стосується і другої чверті в другому такті, що її відмічають таким же слабким жестом, як аналогічну чверть у першому такті. Виходить, що тут треба застосувати таку схему тактування, яка складалася б з двох жестів (одного сильного й одного слабого), причому вона повинна закінчуватися так, щоб можна було так само відтактувати чверті в наступних тактах. Такою є дводольна схема тактування. Отже, починаючи перший жест з точки *a* (рис. 2), ведуть



Рис. 2

руку енергійним помахом прямо вниз, у напрямі точки *б*. Звідти, продовжуючи перший жест, повертають руку пів-

круглою, кривою лінією трохи праворуч, а потім угору і закінчують його перед правою стороною грудей. Другий жест роблять під гострим кутом у напрямі, протилежному до попереднього, тобто ведуть руку кривою лінією спочатку трохи вниз, потім ліворуч, а в кінці прямо вгору, до вихідної точки *a*. Цей другий жест, на відміну від першого, слід виконувати легко. На грані кожного з жестів не повинно бути ніякої зупинки.

Застосовуючи схему рис. 2* до вищеподаного прикладу, відображають першим, сильним жестом, показаним на рисунку праворуч кривою *a* — 1, першу, сильну чверть, а другим, слабким жестом перед правою стороною грудей вгору (крива 1—2) — другу, слабку чверть першого такту. Цим способом тактують наступний і всі інші такти прикладу.

Коли тактувати рівномірно, можна помітити, що у розмірі $\frac{2}{4}$ на половинну припадають два жести, а на дві восьмі — один жест.

За допомогою дводольної схеми тактують і всі інші прості дводольні розміри ($\frac{2}{2}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{16}$) (2).

«Ой з-за гори кам'яної»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича



Даний уривок — у розмірі $\frac{3}{4}$, тобто в простому тридольному четвертному. У ньому є три вимірні ритмічні

* Ця і кожна наступна схема представлені в книзі двома рисунками: перший, ліворуч, показує лише напрям окремих жестів, другий, праворуч, показує схему так, як її належить виконувати. Напрям жестів і всі рисунки схеми подано так, як їх бачить диригент, що стежить за жестами своєї правої руки. Товстішими лініями позначено сильні, енергійні, тоншими — слабкі, легкі жести.

вартості, три чверті: найсильніша — на першій, слабша — на другій і найслабша — на третій долях. Щоправда, деякі вимірні ритмічні вартості, тобто чверті, в даному прикладі замінені двома восьмими, проте в рахуванні беруть до уваги лиш чверті, рахуючи спокійно на три. Ці чверті відмічають відповідними жестами, а саме: першу (тут дві восьмі) — найсильнішим жестом, другу — слабшим, а третю (знову дві восьмі) — найслабшим.

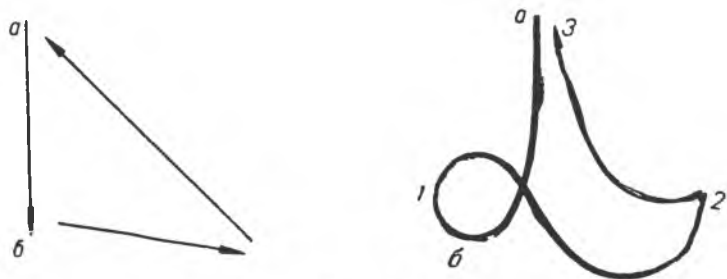


Рис. 3

Наступний такт, як і всі інші в цій пісні, відмічають такими ж самими жестами, як і перший. Тридольна схема тактування, яку тут застосовують, складається з трьох жестів: одного, сильного, — вниз, другого, слабшого чи відносно сильного, — праворуч і третього, найслабшого, — вгору. Перший жест починають, як і у дводольній схемі, з точки *a* енергійно вниз, у напрямі точки *b*. Ще не досягнувши її, повертають руку трохи ліворуч і тут накреслюють нею в повітрі петлю, подібну до петлі у великій літері *D*. Ця петля закінчує перший жест і є водночас початком другого. Другий жест роблять праворуч, накреслюючи рукою довгу криву з деяким спрямуванням униз, і закінчують його трохи вище, перед правою стороною грудей. Третій, найслабший жест роблять під гострим кутом спочатку в протилежному напрямі до попереднього, тобто кривою лінією ліворуч, і закінчують схему жестом угору у вихідній точці *a* (рис. 3).

Застосовуючи тридольну схему (рис. 3) до прикладу 2, відображають першим, найсильнішим жестом (крива *a* — 1) першу чверть (тут дві восьмі), другим (крива 1 — 2) — другу чверть, а третім (крива 2 — 3) — останню чверть (тут дві восьмі). Так само тактують і наступні такти пісні. При цьому робимо нове цікаве спостереження,

а саме, що на одну половинну, продовжену крапкою (альти в третьому і четвертому тактах), припадають три жести. Нагадуємо, що на грані окремих жестів не повинно бути жодної зупинки.

Тридольних схем уживають у тактуванні і всіх інших простих непарних розмірів ($\frac{3}{2}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$) (3).

«При долині, при охоті»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича



Уривок цей — у розмірі $\frac{4}{4}$, тобто складному парному, четвертному, який рахують на чотири. У такому розмірі є чотири вимірні ритмічні вартості, чотири чверті: найсильніша — на першій, слабша чи відносно сильна — на третій і щораз слабші — на другій і четвертій долях.

Як і в попередніх прикладах, підберімо таку схему, що мала б відповідну кількість жестів, які, в свою чергу, своїм характером відповідали б наголосам у даному розмірі. Такою є чотиридольна схема тактування (рис. 4).

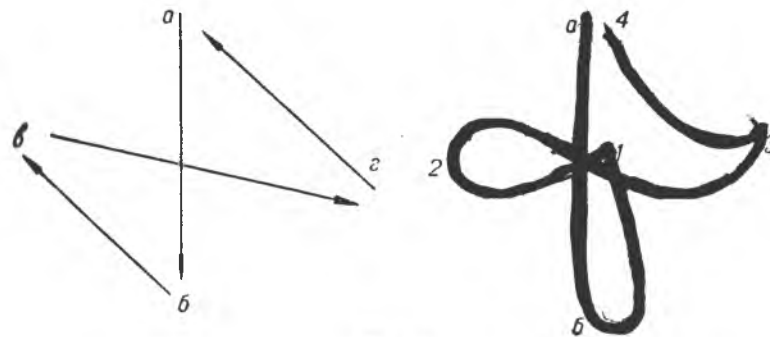


Рис. 4

Вона складається з чотирьох жестів: сильного — вниз, слабкого — ліворуч, відносно сильного — праворуч і найслабшого — вгору (до вихідної точки). Перший жест виконують, як і в попередніх схемах, згори від точки *a* енергійно вниз до точки *b*. Та тут цей перший жест ще не закінчується. Відбившись немов м'яч від точки *b*, рука повертається назад, тобто вгору, але не до вихідної точки *a*, а тільки до уявної точки перед грудьми диригента, в якій перехрещуються взагалі всі вертикальні й горизонтальні жести. Лише тут закінчується перший жест. Другий жест починають там же, в перехресті. Звідти ведуть руку кривою лінією ліворуч і закінчують жест трохи вище, перед лівою стороною грудей. Починаючи третій жест, руку ведуть у протилежному напрямі, тобто праворуч, накреслюючи перед тим у повітрі велику петлю. Цей великий енергійний жест, який ведуть кривою, спочатку спрямованою трохи вниз, закінчують трохи вище, перед правою стороною грудей.

Четвертий, найслабший жест роблять так, як у попередній, тридольній схемі, а саме: ведуть руку під гострим кутом спочатку в протилежному до попереднього жесту напрямі, тобто кривою ліворуч, а потім угору, де його й закінчують, досягнувши вихідної точки *a* (рис. 4).

Отже, в 3-му нотному прикладі першим, найсильнішим жестом згори вниз (крива *a* — 1, рис. 4) відображають першу чверть, другим, слабким, ліворуч (крива 1—2) — другу, третім жестом праворуч (крива 2—3) — відносно сильну третю чверть і четвертим жестом угору до вихідної точки (крива 3—4) — останню, четверту, найслабшу чверть.

Чотиридольну схему застосовують у тактуванні всіх інших складних розмірів ($\frac{4}{2}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{4}{16}$).

Жести у схемах мають бути однакові як своєю величиною, так і тривалістю. Лише як виняток деякі сильні жести можуть бути трохи більші від інших, слабших, які, в свою чергу, можуть бути менші, але тривати всі вони мусять однаково. Тому, виконуючи ці схеми, треба рахувати рівномірно, наприклад «раз-два» або «раз-два-три» і т. д., — адже схема тактування є ніщо інше, як зовнішній прояв наочного рахування.

Виконують схеми так, щоб рука рухалася рівномірно і безупинно, тобто щоб між окремими жестами, як це

вже говорилося, не було ніякої зупинки. Ця безупинність жестів у тактуванні відображає безупинність, плавність музики.

ПОКАЗ ВСТУПУ

Перше ніж перейти до обговорення п'яти- і шестидольної схеми, слід спинитися на дуже важливій проблемі, якою є так званий показ вступу.

Щоб хор чи оркестр почав свій спів, свою гру одночасно, щоб, як звичайно говорять, він вступив, треба його до цього підготувати, а потім подати рукою відповідний знак. Голосне рахування чи стукання батutoю (диригентською паличкою), або, що гірше, — ногою — на естраді й навіть на репетиціях недопустиме. Воно свідчить тільки про цілковиту безпорадність диригента, про його професійну невідповідність.

Усе, що диригент хоче досягнути, він мусить уміти робити лише за допомогою відповідних жестів.

Показ вступу слід робити так ясно й переконливо, щоб у хористів чи оркестрантів не було ніякого сумніву в тому, треба їм вступити чи ні. Правильний показ вступу ділиться на два етапи: перший, підготовчий, — це зосередження уваги виконавців на руці диригента, другий — це самий показ вступу або, як ми його умовно називатимемо, замах¹.

Диригент, ставши перед хором чи оркестром, вступає з ним у зоровий контакт. Упевнившись, що колектив цілком готовий до співу, диригент підіймає руку і зосереджує на ній увагу виконавців. Після короткої напруженої уваги він робить рукою відповідний жест, що, як ми тільки-но зазначили, зветься замахом. Щоб було ясно, як його виконувати, дамо декілька прикладів.

Приймим, що музичний твір, який тактують за дводольною схемою або коротко, на два, починається з першої долі такту.

¹ Дехто називає цей жест афтактом, але це не цілком правильно. У німецькій мові афтакт («Aufтакт» — по-нашому «затакт») — це одна, дві або кілька ритмічних вартостей, кілька ноток, звичайно легких, ненаголошених, які часто знаходяться на самому початку музичного твору перед першим повним тактом і які природно тяжіють до його першої, сильної долі.

На цю першу долю припадає, як завжди, сильний жест, тобто згори вниз. У даному випадку замахом служитиме другий жест, а саме той, що виконується з-перед правої сторони грудей вгору, до вихідної точки. Після нього хористи чи оркестранти починають співати чи грати.

Якщо музичний твір, який тактують за тридольною схемою, або на три, теж починається з першої долі такту, замахом служитиме третій жест цієї схеми тактування. При чотиридольній схемі замахом до першої долі буде четвертий жест. Взагалі замахом служить завжди той жест, що припадає на долю такту, яка передує долі вступу.

Крім показу самого вступу, замах має ще одне дуже важливе завдання: він служить показом одночасного вдиху хористів¹. Від організованого, впевнено взятого початкового вдиху залежить якість вступу, а часом і якість усього дальшого виконання музичного твору.

Слід звернути увагу на ще один дуже важливий момент, а саме на те, що в диригентському мистецтві все відбувається за принципом активної дії з боку диригента і дещо пізнішої реакції з боку хору чи оркестру. У трі на будь-якому інструменті — фортепіано, скрипці тощо — даний інструмент реагує, відзивається моментально, водночас з відповідною дією артиста, — досить тільки вдарили пальцем по клавіші фортепіано чи провести смичком по струні скрипки. Реакція хору чи оркестру настає завжди трохи пізніше від показу диригента, бо хор чи оркестр — це «інструмент» не мертвий, а живий і не може моментально реагувати на жести диригента. Отже, все те, що диригент хоче досягнути, він мусить робити завжди трохи раніше, принаймні на один жест, щоб протягом цього часу хористи чи оркестранти могли усвідомити наміри диригента і після того відповідно зреагувати. Виходить, що в диригуванні попередній жест завжди виражає зміст наступного. Тому замах як жест, що підготовляє й безпосередньо передує вступові хору чи оркестру, мусить відображати силу звучання, темп, характер подачі звука і т. ін. не лише тієї долі, в якій вступає хор чи оркестр, але й передавати настрій і взагалі все те, що становить зміст коли не цілого музичного твору, то при-

¹ Під час виконання музичного твору вдих слід робити завжди за рахунок попередньої долі, дещо скорочуючи її наприкінці.

наймні початкового його епізоду. Своїм розміром, тривалістю і всім своїм характером він має дорівнювати окремим жестам, якими тактують початкові такти даного твору. Виходить, що між цими жестами і замахом існує тісний зв'язок, бо вони є прямим відбитком того, що виражає собою замах. Коли звернутись до образного порівняння, можна сказати, що замах відіграє в колективному музикуванні таку роль, як піднесення сокири під час рубання.

Роблячи замах, диригент водночас із піднесенням руки вгору вдихає повітря, грудна клітка його злегка розширюється. Дивлячись притому на виконавців, диригент трохи підводить голову. Таке наочне дихання керівника викликає одночасне дихання в хорі. Під час жести, за яким хористи починають співати, а оркестранти грати, а це буває найчастіше жест згори вниз, диригент легко схиляє голову, ніби вклоняється. Все це надає його замахові більшої переконливості й виразності.

Між замахом і першим жестом слід у вихідній точці а на мить спинити руку, щоб у той час хористи могли за-тримати взате дихання для одностайного і впевненого вступу. Цю коротеньку зупинку диригент робить за рахунок замаху, дещо пришвидшуючи його при самому кінці.

Показ хористам чи оркестрантам вступу з його окремими етапами вимагає від колективу, а головню від диригента, великої уваги й зосередження. Не можна недооцінювати значення правильно, старанно і вміло виконаного замаху. І навпаки, найменша в ньому неточність зараз же відбивається негативно на вступі хору чи оркестру.

На підставі всього того, що було сказано про показ вступу, а головню про замах, можна визначити, як треба робити замах, виконуючи наведені приклади. Усі вони починаються з першої долі такту і відрізняються лише розміром.

У пісні «Козака несуть» (приклад 1), написаній у розмірі $\frac{2}{4}$, другий жест основної дводольної схеми тактування служить замахом. При цьому треба пильнувати, щоб він тривалістю своєю дорівнював дальшим жестам. Для досягнення цього рахують у думці вимірні вартості, тобто чверті («раз-два, раз-два» і т. д.), тримаючи кисть руки непорушно в місці, де закінчується перший і починається другий жест, тобто в точці 1 (рис. 2). Усвідомивши

темп, виконують на два замах, тобто другий жест дводольної схеми.

У пісні «Ой з-за гори кам'яної» (приклад 2), яка у розмірі $\frac{3}{4}$, замахом служитиме останній, третій жест тридольної схеми. Щоб зробити його в темпі, допомагають собі рахуванням у думці окремих вимірних вартостей розміру $\frac{3}{4}$ («раз-два-три»), тримаючи при тому кисть руки непорушно в місці, де закінчується другий і починається третій жест, тобто в точці 2 (рис. 3). На три виконують замах.

У пісні «При долині, при охоті» (приклад 3), яка у розмірі $\frac{4}{4}$, замах роблять за допомогою четвертого жеста чотиридольної схеми. Як і в попередніх прикладах, його треба виконувати в темпі, допомагаючи собі попереднім рахуванням у думці окремих вимірних ритмічних вартостей розміру $\frac{4}{4}$ («раз-два-три-чотири»).

П'ЯТИ- І ШЕСТИДОЛЬНА СХЕМИ

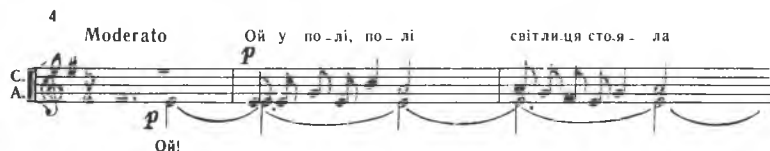
Тепер ознайомимося з деякими найменш складними варіантами чотиридольної схеми, а саме з п'яти- і шестидольною схемами тактування.

П'ятидольна схема постає тоді, коли після другого або третього жесту чотиридольної схеми роблять додатковий горизонтальний жест. Звернімося до відповідного нотного прикладу (4):

«Ой у полі, у полі»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича



Цей приклад — у розмірі $\frac{5}{4}$, складному мішаному четвертному — рахують на п'ять. У ньому п'ять вимірних ритмічних вартостей, п'ять чвертей, причому, крім найсильнішого наголосу на першій долі, є тут слабший чи відносно сильний наголос на третій долі, тобто поділ

2+3. До цього прикладу застосовують п'ятидольну схему тактування, яка утворюється так: після третього жесту чотиридольної схеми роблять ще один горизонтальний жест праворуч і повертають до вихідної точки *a*, накреслюючи останній, п'ятий жест (рис. 5). При цьому треба пильнувати, щоб третій, відносно сильний жест, а саме

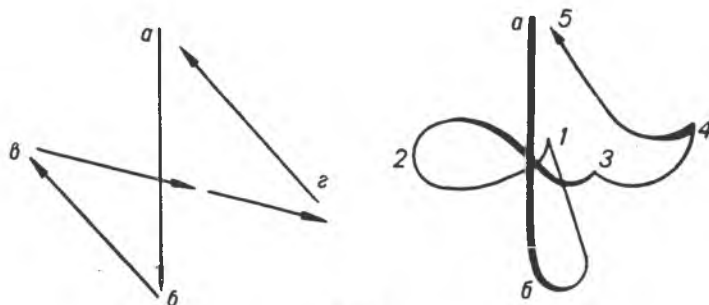


Рис. 5

зліва направо, не був занадто великий, щоб іще було місце для четвертого жесту в тому самому напрямі.

Застосовуючи цю схему (рис. 5) до прикладу 4, тактують перші дві восьмі, які припадають на першу долю, сильним жестом згори вниз (крива *a* — 1), другі дві восьмі, з другої долі, — жестом ліворуч (крива 1—2), чверть на третій долі — відносно сильним жестом праворуч (крива 2—3), а половинну, що заповнює четверту й п'яту долі, — додатковим жестом праворуч (крива 3—4) та останнім, п'ятим жестом справа вгору, до вихідної точки (крива 4—5).

Голоси (альти) вступають тут не на першій, як у всіх попередніх випадках, а на четвертій долі такту. Про те, як робити в даному випадку замах, буде мова пізніше (5).

«Ой горе тій чайці»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича



Тут теж маємо розмір $\frac{5}{4}$, але з поділом 3+2, тобто з наголосами на першій і четвертій долях. Тому цей приклад тактують за п'ятидольною схемою, яка утворюється на основі чотиридольної схеми таким чином: після другого, слабого жесту ліворуч роблять третій, додатковий жест у тому ж самому напрямі, тобто далі ліворуч, пиль-

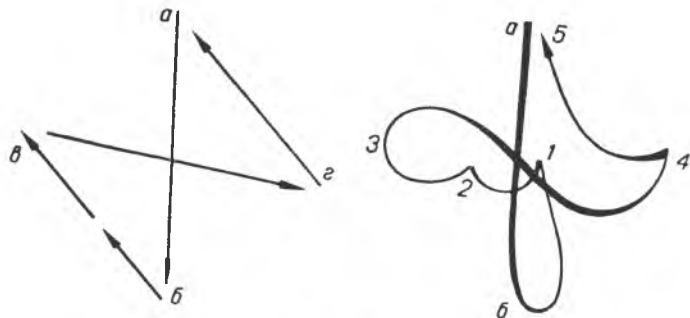


Рис. 6

нуючи притому, щоб другий жест не був занадто великий. Четвертий і п'ятий жести вже зовсім нічим не відрізняються від третього й четвертого жестів чотиридольної схеми.

Як і завжди, тут дотримують загальноприйнятого правила, що всі жести повинні бути по змозі однакові, в усякому разі однакові щодо своєї тривалості.

Застосовуючи цю схему (рис. 6), тактують перші дві восьмі, які припадають на першу долю, сильним жестом згори вниз (крива $a-1$), другі дві восьмі, з другої долі, — жестом ліворуч (крива $1-2$), дві шістнадцяті й одну восьму з третьої долі — додатковим жестом ліворуч (крива $2-3$), наступну чверть — відносно сильним жестом праворуч (крива $3-4$) і останню, п'яту чверть — справа вгору, до вихідної точки (крива $4-5$). Замах роблять з останнього, п'ятого жесту схеми, тому що пісня «Ой, горе тій чайці» починається з першої долі. Щоб він був у темпі виконуваного твору, рахують у думці «раз-два-три-чотири-п'ять» і на п'ять роблять замах.

Тепер перейдімо до шестидольної схеми тактування (6).

«Та й не жалько мені»

Українська народна пісня

Обробка П. Демущького



Розмір, як бачимо, $\frac{6}{4}$, тобто складний четвертний двоскладовий, з сильним наголосом на першій долі і відносно сильним — на четвертій. Як і раніше, на один такт повинна припадати одна схема, а на одну вимірну ритмічну вартість такту, тобто в даному випадку на одну чверть — один жест. Тактують цей приклад за шестидольною схемою. Вона, як і п'ятидольна, є варіантом чотиридольної схеми і відрізняється від неї лише тим, що тут роблять додатковий горизонтальний жест як після другого, так і після третього жесту чотиридольної схеми. Отже, виходить схема з шести жестів, тобто шестидольна схема тактування (рис. 7).

Перші дві восьмі з прикладу 6, які припадають на першу долю, тактують сильним жестом згори вниз (крива

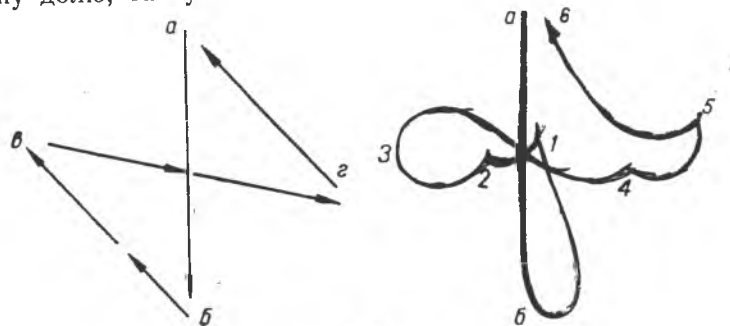


Рис. 7

$a-1$, рис. 7), чверть на другій долі — жестом ліворуч (крива $1-2$), чверть на третій долі — додатковим жестом далі ліворуч (крива $2-3$), дві восьмі на четвертій долі — відносно сильним жестом праворуч (крива $3-4$), чверть на п'ятій долі — додатковим жестом знову праворуч (крива $4-5$) і останню, шосту чверть — шостим, легким жестом справа вгору, до вихідної точки (крива $5-6$).

Пісня починається на першій долі такту, тому замахом служить шостий жест з-перед правої сторони грудей вгору до вихідної точки (крива 5—6). Як і завжди, він має бути виконаний у темпі.

Деякі диригенти тактують на шість таким способом: беручи за основу теж чотиридольну схему, додають один

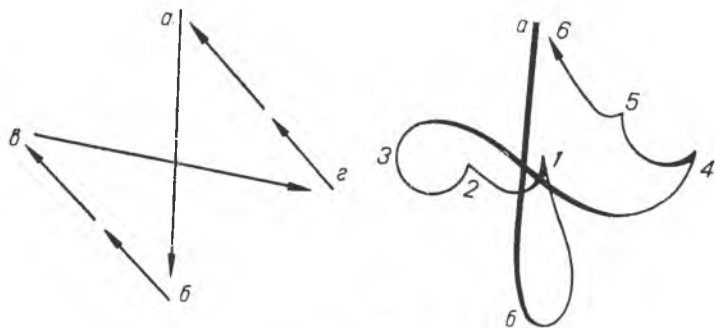


Рис. 8

горизонтальний жест ліворуч; жест відносно сильний зліва направо виконують як звичайно до кінця, а останній жест вгору ділять на два менші. Така відміна шестидольної схеми (рис. 8) можлива, але трохи незручна, бо не дає змоги як слід розмахнутися до першого, найсильнішого жесту згори вниз.

Ознайомившись з найважливішими схемами тактування і практичним їх застосуванням, бачимо, що ці схеми не є наслідком абстрактного теоретизування, а породжені живою практикою і правильно відображають метричну структуру даних тактів.

На підставі всього того, що було сказано про практичне застосування основних схем тактування, як і перших двох варіантів чотиридольної схеми, а саме схеми п'яти-і шестидольної, можна визначити такі загальнообов'язкові правила:

1. Усі тактові жести повинні бути по змозі однакового розміру. Лише перший жест, що відповідає першій, найсильнішій долі такту, може бути дещо більший.

2. Усі тактові жести, однакові своєю тривалістю, повинні виконуватись рівномірно один за одним, без жодної зайвої зупинки.

3. Наголошеним долям такту повинні відповідати важкі, сильні жести, ненаголошеним — легкі.

4. На одну вимірну ритмічну вартість даного розміру в помірному темпі повинен припадати один жест.

5. На один такт повинна припадати в тактуванні одна схема. Не можна допускати, щоб на один такт припадали дві схеми (коли б, наприклад, тактувати розмір $\frac{4}{4}$ за дводольною схемою, тоді на один такт $\frac{4}{4}$ припадали б дві дводольні схеми) або щоб одна схема припадала на два такти (коли б розмір $\frac{2}{4}$ тактувати за чотиридольною схемою, тоді одна чотиридольна схема припадала б на два такти $\frac{2}{4}$).

РІЗНІ ВИДИ ЗАМАХУ

Досі ми мали справу з прикладами, де хор вступає на першій долі такту. Але музичні твори можуть починатися і в затакті або на якійсь іншій, часто навіть і неповній долі такту. Саме про такі випадки йтиме мова далі. При цьому відразу необхідно зазначити, що все сказане про замахи у творах, які починаються на першій долі такту, залишається в силі і в усіх інших випадках. Постараємося показати це на декількох прикладах (7).

«Чи я не хороша»

Українська народна пісня

Обробка М. Колесси



У цьому прикладі сопрано вступають у затакті, на третій долі такту в розмірі $\frac{3}{4}$, який тактують за тридольною схемою (рис. 9). З попередніх прикладів відомо, що замахом завжди буває жест, який припадає на ту долю такту, яка передує долі вступу. Відповідно до цього замахом у даному випадку буде другий жест тридольної схеми, зліва направо, бо тут друга доля передує третій, на якій вступають сопрано.

Щоб дати замах, диригент тримає непорушно кисть руки у місці, де закінчується перший і починається другий жест тридольної схеми. Після того робить замах, позначений на рис. 9 переривистою лінією 1—2. Лінія 2—3 наочно показує третій жест, під час якого вступають хорові голоси.

Щоб замах був переконливий, диригент одночасно з цим жестом мусить зробити вдих, трохи підняти голову

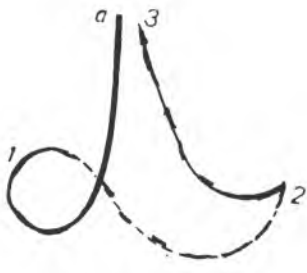


Рис. 9

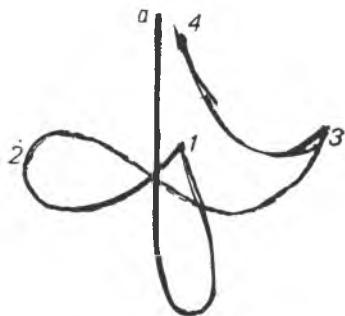


Рис. 10

і взагалі виконати все те, про що йшла мова, коли ми говорили про показ вступу (8).

«Пробудилась Русь»

Слова Д. Млаки

Музика І. Воробкевича



Тут тенори й баси вступають у затакті, на четвертій долі такту в розмірі $\frac{4}{4}$, представлений двома восьмими. Цей розмір тактують за чотиридольною схемою. Замахом служитиме третій жест чотиридольної схеми, тобто такий, що відповідає третій долі, яка передує четвертій долі вступу (рис. 10).

легкості й переконливості, тобто тих властивостей, якими повинен відзначатися замах як жест вдиху (рис. 13).

Переривиста лінія *a* — 1 рис. 13 показує перший жест чотиридольної схеми, дещо скорочений унизу і продовжений вгору. Цей жест служить тут замахом до другої долі, на якій вступають баси. У другому такті (приклад 11) перший жест виконується вже цілком звичайно.

Замахові, хоч би в який бік його виконували, завжди слід надавати легкості, потрібної кожному жестові вдиху. Покажемо це ще на одному прикладі (12).

«Не хочу я женитися»

Українська народна пісня

Обробка М. Лисенка



Тут тенори вступають на другій долі такту в розмірі $\frac{3}{4}$, який диригують на три. Замахом буде перший, сильний жест згори вниз. Щоб надати йому необхідної легкості, диригент виконує при переході від першого до другого жесту трохи більшу петлю, ніж звичайно. Водночас із замахом він робить вдих і піднімає легко голову, дивлячись на хористів.

Переривиста лінія *a* — 1 (рис. 14) показує замах. На рисунку видно, наскільки петля при замаху більша від петлі в тому випадку, коли перший жест не служить замахом. Лінією 1—2 відображено жест, під час якого вступають тенори.

Тепер можна повернутись ще до замаху в прикладі 4 «Ой у полі, полі» (обробка П. Козицького). Цей приклад тактують на п'ять, а саме за схемою рис. 5 (поділ 2+3). Альти вступають на четвертій долі такту. Жестом, який передує четвертому жестові п'ятидольної схеми, є третій жест. Він і служитиме тут замахом.

Хоч альти у цій пісні вступають аж на четвертій долі

розміру $\frac{5}{4}$, перший такт вважається повним, бо композитор виписав усі паузи перед вступом альтів і тим самим «заповнив» цілий такт. Тому першу і другу долі цього такту диригент відмічає дуже маленькими, неактивними жестами п'ятидольної схеми, а третій жест, що служить тут замахом, виконує як кожний замах. Такого способу відмічання пауз треба дотримувати головню в дири-

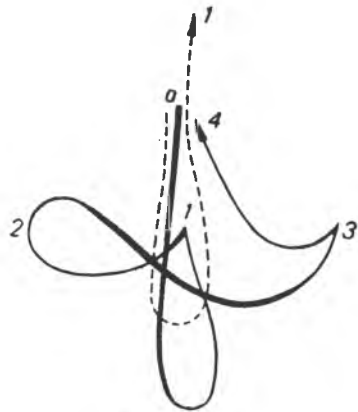


Рис. 13

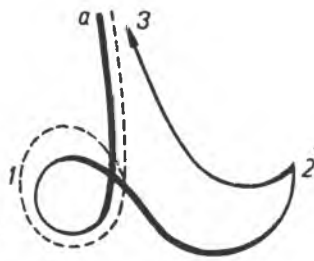


Рис. 14

гуванні оркестром, де кожна пауза, а тим більше група пауз на початку музичного твору чи десь у середині його має бути відмічена хоч би і дуже маленькими жестами.

Тепер перейдімо до питання, як робити замах, коли музичний твір починається з неповної долі такту. Найчастіше це буває в затакті (13).

«Позволь мені, мати»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

13 Allegretto

Пісня прикладу 13 написана у розмірі $\frac{2}{4}$, який тактують на два. У затакті — восьма, тобто друга половина

другої вимірної ритмічної вартості, другої чверті розміру $\frac{2}{4}$. Виникає питання: як тут зробити замах? Його ніби слід було б утворити з першого жесту дводольної схеми, але тоді замах складався б з цілого першого жесту і половини другого, бо голоси вступають у другій половині другої долі. Краще було б поділити другий жест дводольної схеми на два, наполовину менші. Тоді перший з них служив би замахом до другого, що, в свою чергу, відповідав би восьмій, з якою вступає хор. У повільнішій подачі помірного темпу ми так і зробили б, але у темпі Allegretto немає можливості дробити будь-який жест на два менші. Тому тут служитиме замахом цілий другий жест дводольної схеми, але виконаний не в темпі, а вдвоє швидше, ніж звичайно, — протягом часу, призначеного для однієї, точніше третьої восьмої розміру $\frac{2}{4}$. У заощадженому таким чином часі диригент затримує кисть руки не порушено вгору, у вихідній точці, щоб зберегти рівномірність руху і заповнити цілу другу долю такту $\frac{2}{4}$. Під впливом швидкого жесту голоси вступають з початковою восьмою. Далі, після вступу хору, тактують на два. Річ ясна, що водночас із таким швидким замахом диригент мусить зробити вдих і піднести так само швидко голову.

Перед замахом слід дуже добре усвідомити темп, в якому виконуватиметься твір. А щоб краще підготувати замах, можна безпосередньо перед ним зробити маленький рух у протилежному напрямі, тобто в даному випадку вниз. Але цей прийом, який успішно практикують у подібних випадках деякі диригенти, не обов'язковий. Зрештою, все залежить від навиків і вміння самого диригента і керованого ним колективу (14).

«Сон»

Слова П. Грабовського

Музика К. Стеценка

14 Moderato

Цей приклад — у розмірі $\frac{3}{4}$, який тактують на три. І тут у затакті остання восьма, яка утворює другу половину третьої вимірної ритмічної вартості, третьої чверті розміру $\frac{3}{4}$. Замах роблять за допомогою жесту третьої долі так само, як у попередньому випадку, з тою лише різницею, що, може, не так швидко і гостро, як там, з огляду на динаміку (*pp*) і дещо повільніший темп (15).

«Літо»

Слова О. Пушкіна

Музика Б. Лятошинського

15

Andante sostenuto

На не-ба сон-но-му скле-пін-ні ніч-но-ї

У прикладі 15 голоси (баси) вступають у затакті розміру $\frac{4}{4}$ (який тактують на чотири), але неповною третьою долею, тому замахом служитиме третій жест чотиридольної схеми. Перед замахом кисть руки тримають якусь мить непорушно в точці 2 (рис. 4). Лише після цього виконують замах (третій жест) так само, як у попередніх випадках (16).

«П'ють люди горілочку»

Українська народна пісня

Обробка М. Колесси

16

Andante mesto

П'ють люди го-рі-лоч-ку, сі-рі гу-си во-ду. Гей!

Приклад 16 починається вступом альтів на неповний першій долі розміру $\frac{2}{4}$, який тактують на два. Замахом служитиме перший жест дводольної схеми, тобто згори вниз. Виконують його, як у прикладі 11: ведучи руку вниз, не опускають її надто глибоко, а після відбиття внизу підносять руку дещо вище, ніж звичайно. Замах роблять швидко, а вгорі на мить затримують кисть руки непорушно, щоб у цей час могли вступити альти. Водно-

час із замахом роблять вдих і кивок головою. Саме в таких випадках, тобто коли голоси вступають на неповний першій долі такту і замах треба робити вниз, можна з успіхом ужити цього маленького підготовчого руху кисті в протилежному напрямі до замаху, тобто вгору. Тільки після нього виконують самий замах, тобто швидкий жест униз.

Дана пісня може бути водночас прикладом музичного твору з перемінним розміром, про що мова йтиме пізніше: другий такт її тактують на чотири, а третій — на три.

Переривиста лінія *a — 1* (рис. 15) показує перший жест дводольної схеми, вжитий тут як замах. На рисунку добре видно різницю між першим жестом, який служить замахом, і звичайним першим жестом дводольної схеми (17).



Рис. 15

Це уривок з хорового твору «Сон» К. Стеценка. Замахом тут служитиме перший жест чотиридольної схеми

17 (Moderato)

Поблідло лич-ко, згас-ли о-чі. на-ді-я вмер-ла

Поблідло личко, згасли о-чі, на-ді-я

з невеликим підготовчим жестом угору. Роблять замах так само, як у прикладі 11, з тою лише різницею, що в кінці жесту, виконуваного швидко, руку на якусь мить затримують непорушно. Після вступу сопрано виконують другий жест чотиридольної схеми вже цілком звичайно.

ПРОБЛЕМА «ТОЧКИ» В ДИРИГЕНТСЬКОМУ ЖЕСТІ І ПОКАЗ ХАРАКТЕРУ ПОДАЧІ ЗВУКА

Перед тим як перейти до обговорення тактування в повільних темпах, важливо усвідомити, в якому саме місці першого жесту після замаху хор повинен почати співати, а оркестр грати, і взагалі, де в кожному жесті початок

долі і де її кінець. Це питання так званої точки в диригентському жесті буває предметом частих дискусій, ба навіть суперечок між диригентами, з одного боку, та хористами, а головне оркестрантами, — з другого. Деякі диригенти вимагають від керованих ними колективів, щоб вони починали співати чи грати безпосередньо після замаху, на початку першого жесту, а потім, продовжуючи співати, і на початку кожного чергового жесту. Інші дозволяють вступати хористам чи оркестрантам лише в кінці першого і всіх чергових тактових жестів. Коли дивитись на такого диригента збоку, складається враження, ніби він увесь час випереджує свій колектив на один жест.

Ми не рекомендуємо ні першого, ні другого способу. Звучання кожної нової долі повинне починатися там, де рука, виконуючи черговий жест і накреслюючи притому в повітрі криву лінію, сягає найнижчої точки цієї кривої. Це місце в диригентському жесті ми надалі називатимемо *точкою*. Вона показує не лише початок наступної долі, але рівночасно і кінець попередньої. Частину даного жесту за точкою називатимемо *відбиттям*.

Проблема точки тісно пов'язана з показом характеру подачі звука.

Відомо, що в музиці існує декілька способів подачі звука. Найважливіші з них, найбільш типові — це *legato*, який вимагає зв'язного, плавного виконання, *staccato*, що вимагає уривчастого виконання, і середній між ними спосіб — *non legato*.

Відповідно до трьох основних способів подачі звука існують для відображення їх три типи диригентського жесту, або штриху, а саме: штрих *legato*, штрих *non legato* і штрих *staccato*. У штриху *legato* рука рухається плавно; крива лінія, яку вона накреслює, не дуже вигнута. Тому в штриху *legato* точка найменш виразна. Більш виразна вона у виконанні штриху *non legato*. Коли виконують *staccato*, жести диригента чіткі й гострі і точка в них дуже виразна, бо кисть руки має тенденцію вдари-ти вниз і відскакувати після точки в протилежному напрямі, тобто вгору. Тому чим більш наближаються жести диригента до штриху *staccato*, тим гостріший кут відбиття кисті після точки і тим помітніша ця точка. Чим ближче жести до штриху *legato*, тим більше затираються грані, викликані точкою, тим менший кут її відбиття і тим менше видно її саму. У *staccato* жести перед уда-

ром у точці трохи пришвидшуються; у цьому штриху бере участь тільки кисть. У *non legato* жести рівномірніші; тут, крім кисті, бере участь і ліктьова частина руки. У *legato* жести цілком рівномірні й плавні; у рухах кисті й ліктьової частини руки допомагає і плечова її частина. Характерно для штриху *legato* те, що в ньому особливе значення мають, тому й домінують, переважають горизонтальні жести, тоді як у *non legato* і *staccato* — це голов-но вертикальні жести, незалежно від того, на яку долю вони припадають — сильну, відносно сильну чи слабку. Важливо, щоб у точці не було ніякої затримки руху.

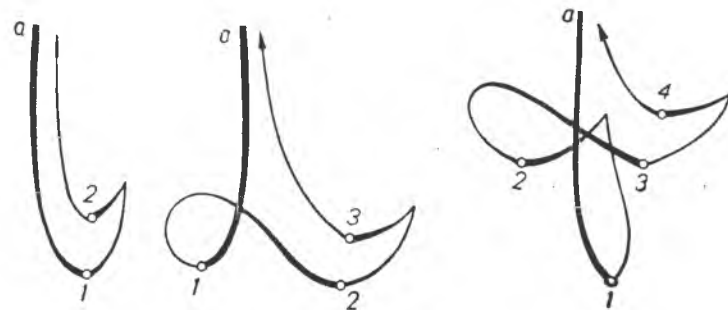


Рис. 16

На рисунках 16, 17, 18 показано основні схеми тактування при різних способах подачі звука.

Рис. 16 показує основні схеми тактування при подачі звука *legato*. Кільця з цифрами — це точки, в яких закінчується попередня і починається наступна доля. Наприклад, точка з цифрою 1 у дводольній схемі показує місце, де починається перша доля. Ця доля триває аж до точки з цифрою 2; тут починається друга доля, яка триває до точки, позначеної цифрою 1, і т. д. Те саме стосується і три- та чотиридольної схем.

Звертаємо увагу на цікаве явище, а саме, що жест долі не збігається з жестом схеми.

Штрих *legato* застосовують у пісні «Козака несуть» в обробці М. Леонтовича (приклад 1), «Ой з-за гори кам'яної» в його ж обробці (приклад 2), «Ой у полі, полі» в обробці П. Козицького (приклад 4) і в багатьох інших.

На рис. 17 бачимо основні схеми тактування при подачі звука *non legato*. Місця, де знаходяться точки, тут уже легше визначити.

Штрих non legato застосовується в чоловічому хорі «Пробудилась Русь» І. Воробкевича (приклад 8), до деякої міри у пісні «Позволь мені, мати» в обробці М. Леонтовича (приклад 13) та ін.

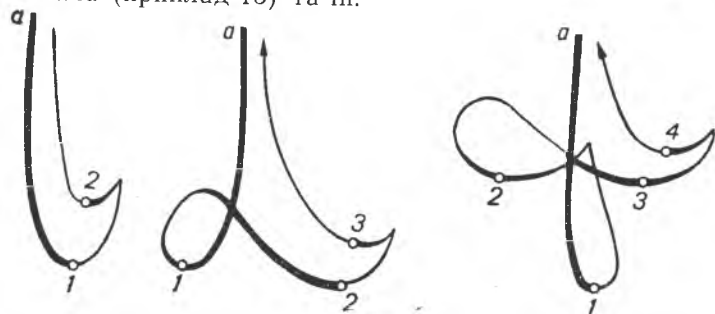


Рис. 17

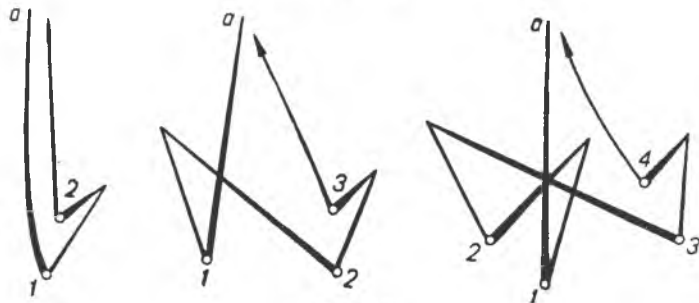


Рис. 18

На рис. 18 бачимо схеми тактування при подачі звука staccato.

Збільшення товщини ліній на рис. 16, 17 і 18 вказує на деяке прискорення жесту перед ударом у точці.

Нагадуємо, що всі жести штриха staccato слід виконувати кистю руки. Дуже добрий приклад застосування цього штриха — пісня «Гра в зайчика» в обробці М. Леонтовича (18).



Розмір пісні $\frac{3}{8}$, простий тридольний восьмушковий. Тактують її на три за допомогою самої кисті руки малими уривчастими рухами, характерними для штриха staccato.

Таким же штрихом тактують відому народну пісню «Щедрик» в обробці М. Леонтовича.

Слід, до речі, сказати, що коли йдеться про штрихи legato, non legato чи staccato, то це не означає, що даним штрихом користуються впродовж усього твору від початку до кінця. Є багато випадків, коли вживають різних штрихів не лише в одному творі, а й у межах одного періоду, речення чи навіть однієї музичної фрази. Візьмімо хоча б «Сон» К. Стеценка для мішаного хору (приклад 14). А таких прикладів у музичній літературі багато.

Треба мати на увазі, що типові способи подачі звука, про які йде мова (legato, non legato, staccato), мають багато різних відтінків, тому у відображенні їх жестами, у формі різних штрихів існує багато відмін і нюансів. Жест диригента, рухи його руки від однієї точки до іншої, завжди передають зміст, характер і настрій не лише даної долі, а й наступної.

Для виразності диригентського жесту, для точності вступу точка, що вказує під час диригування на кінець попередньої і початок наступної долі, є конче потрібною. Доказом того, що диригент не раз навіть цілком несвідомо шукає цієї точки, бо відчуває її потребу, є не прямі, а криві лінії диригентських жестів, у найглибшому місці яких і знаходиться точка. Схема з жестами по прямим — мертва, вона нічого не говорить, лише сухо зазначає окремі долі такту; крім того, на грані кожного з таких жестів постає недопустима затримка руху. Такі «сухі» жести можна з успіхом застосовувати тільки в дуже швидких темпах, відповідно зменшивши, скоротивши їх об'єм і схеми в цілому. Прикладом може послужити народна пісня в обробці М. Леонтовича «Гра в зайчика» або Скерцо з Четвертої симфонії П. Чайковського (темпо Allegro, розмір $\frac{2}{4}$, pizzicato ostinato струнної групи) тощо. Навпаки, жести у формі плавних кривих ліній живі, виразні, точні. Вони найкраще надаються для відображення безперервності, плинності музики і, що найважливіше, змісту і настроїв музичного твору.

ТАКТУВАННЯ В ПОВІЛЬНИХ ТЕМПАХ

Усі приклади з хорової літератури, подані тут як допоміжний ілюстративний матеріал для практичного застосування основних схем тактування і найпростіших їх варіантів, написано в помірному темпі. Тепер перейдімо до тактування в повільних темпах, щоб при цій нагоді ознайомитись із складнішими варіантами основних схем та з іншими важливими проблемами техніки тактування.

Основні схеми тактування залишаються дійсними і для повільних темпів; тільки треба ці схеми відповідно при-

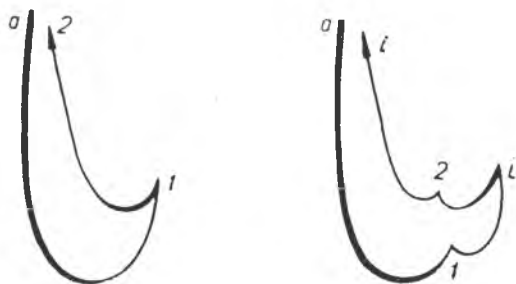


Рис. 19

стосувати до них. Наприклад, на чверть або дві восьмі в четвертному такті в середньому темпі припадає один жест, а на таку ж чверть або дві восьмі в повільному темпі повинні припасти два наполовину менші жести. Такий прийом зветься дробленням жестів.

Дроблення дає диригентові новий засіб для кращого керування хором чи оркестром, точнішого над ними контролю. Покажемо це на прикладі (19).

«На городі та все білі маки»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

19 Lento

Цю пісню тактують в основному на два. Зважаючи ж на повільний темп, диригент ділить свої жести на два, наполовину менші, які відповідають восьмим розміру $\frac{2}{4}$.

На рис. 19 ліворуч бачимо дводольну схему тактування в її основному вигляді; праворуч цю ж схему подано так, як вона виглядає, коли окремі жести її дроблені.

При дробленні жестів другий малий жест зберігає в основному напрям першого, причому дуже важлива роль відводиться тут рухам кисті руки. Кожний перший з малих жестів, що постали внаслідок дроблення, належить виконувати з більшим притиском, ніж другий, але обидва вони повинні тривати однаково довго. Застосовуючи цей варіант дводольної схеми, слід для точності рахувати «раз- і, два- і». Так звані точки знаходяться, як завжди, в найнижчому місці кожної з кривих ліній.

До пісні, яку наведено в прикладі 19, застосовують, очевидно, штрих legato. Замахом служить останній малий жест, зображений на рисунку лінією 2 — і. Отже, на першу восьму першого такту припадає жест а — 1 (див. ведучий голос, тобто сопрано), на другу — жест 1 — і; третю восьму, замінену тут двома шістнадцятками, які розпочинають другу долю такту, тактують за допомогою жесту і — 2, а на четверту, останню восьму припадає жест 2 — і. Так само диригують у повільних темпах за три- і чотиридольними схемами.

Беручи тут за основу тридольну схему, кожний жест її дроблять на два, наполовину менші, які відповідають восьмим розміру $\frac{3}{4}$ (20).

«Вишні-черешні розвиваються»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

20 Andante sostenuto

¹ Маючи справу з розміром $\frac{2}{4}$ в повільному темпі, деякі симфонічні диригенти користуються не дводольною схемою з дробленими жєстами, а, хоч це не зовсім правильно, звичайною чотиридольною схемою.

Рис. 20 наочно показує різницю між тридольною схемою в основному її вигляді (схема ліворуч) і цією ж схемою з дробленими жестами (схема праворуч). Для точності рахують «раз-і, два-і, три-і». Штрих — legato. Замахом служить жест, зображений кривою 3 — і. Малі жести тридольної схеми, які постали внаслідок дроблення, застосовують до окремих восьмих розміру $\frac{3}{4}$, як у попередньому випадку.



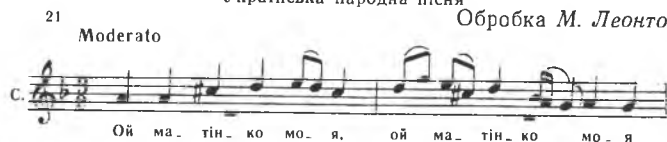
Рис. 20

У половинному розмірі, де вимірною ритмічною вартістю є половинна нота, у повільному темпі ті ж самі жести застосовують до чвертей (21).

«Ой матінко моя»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича



Тут жести тридольної схеми теж поділено на два менші, причому на кожний малий жест припадає одна чверть або дві восьмі (22).

«На добраніч усім на ніч»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича



Подана в прикладі 22 пісня написана в розмірі $\frac{4}{4}$. З огляду на повільний темп, кожний жест чотиридольної схеми, як і в попередніх випадках, дроблять на два, наполовину менші, які відповідають восьмим такту $\frac{4}{4}$.

На рис. 21 ліворуч подано чотиридольну схему в основному її вигляді, праворуч — ту саму схему з дробленими жестами. Рахують: «раз-і, два-і, три-і, чотири-і». Замахом служить останній жест, показаний на рисунку кривою 4 — і. Взагалі в таких випадках захват завжди утворюється з попереднього малого жесту. Це практикується не лише тоді, коли музичний твір починається першою долею такту, а й тоді, коли він починається з якої-небудь іншої долі, повної чи неповної.

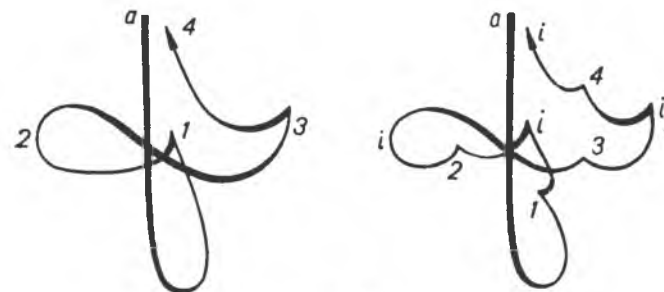


Рис. 21

Слід запам'ятати, що у схемах з дробленими жестами треба деякі жести виділяти більше, інші — менше. Найбільш енергійним, виразним повинен завжди бути перший жест. Виразнішими від інших мають бути і всі ті жести, які починають основну долю. Наприклад, у чотиридольній схемі з дробленими жестами, крім першого, найсильнішого жесту, слід виділити третій (на рис. 21 — крива і—2), п'ятий (крива і—3) та сьомий (крива і—4).

На одну вимірну ритмічну вартість, наприклад, чверть у четвертному такті, при дробленні жестів припадають два жести. Бачимо це в прикладі 19 у другому такті (сопрано, альти), в прикладі 20 — у другому і всіх дальших тактах (у всіх голосах) та в прикладі 22 — у третьому такті. Проте в кожному з цих випадків діють інакше (рис. 22).

У пісні «На горі та все білі маки» (приклад 19) сопрано й альти виражені чвертями, але тенори і басы

витримують рух восьмими, тому тут весь час тактують дробленими жестами.

У 20 прикладі (пісня «Вишні-черешні розвиваються») з другого такту всі голоси мають на другій долі чверть. Виходячи з метро-ритмічної побудови даних тактів, другого жесту не дроблять, хоч темп повільний. Притому слід остерігатися будь-якого скорочування цього другого

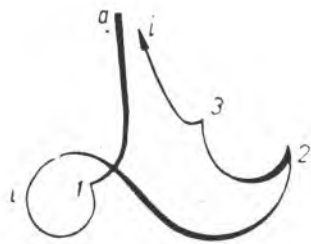


Рис. 22

жесту, він повинен бути точно вдвое довшим від малих жестів, що постали внаслідок дроблення, і тривати теж вдвое довше від кожного з них. Тому в даному випадку тридольна схема матиме такий вигляд, як на рис. 22.

Цікавий з цього погляду випадок бачимо у пісні «На добраніч, усім на ніч» (приклад 21): у третьому такті її в партіях сопрано й альтів першу і другу долі подано чвертю з крапкою та восьмою, а третю і четверту — чвертю з крапкою та восьмушковою паузою. Зважаючи на метро-ритмічну структуру даного такту, першого жесту не дроблять; другий дроблять, щоб дати голосам точний жест для восьмої; третій жест не дроблять; зате четвертий знову дроблять, щоб хористи знали, де саме вони мають почати витримувати паузу в кінці такту. Наприкінці передостаннього малого жесту, що відповідає передостанній восьмій (крапці), роблять перед паузою жест закінчення, тобто відповідним способом знімають чверть з крапкою наприкінці цитованого тритакту. Про те, як це робити, буде мова в розділі, присвяченому показові зняття звучання.

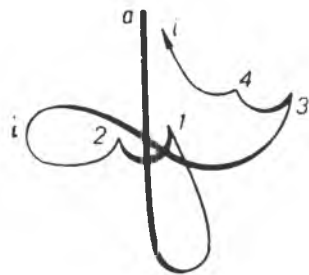


Рис. 23

Увесь третій такт тактують так, як показано на рис. 23.

Деякий інтерес з точки зорутактування являє собою уривок із цитованої вже пісні в обробці Леонтовича «Ой з-за гори кам'яної» (23).



Тактують цю пісню за тридольною схемою без дроблення жестів (темп помірний). У четвертому такті поданого тут уривка в партії тенорів є акцентовані восьмі. Такі ж самі восьмі бачимо в партіях сопрано й альтів у наступному такті. Щоб виконати їх так, як хотів композитор, слід відмітити ці восьмі окремими жестами. Тому, тактуючи третій такт, виконують перший жест тридольної схеми звичайно, а другий і третій дроблять; так само дроблять у наступному такті перший і другий жести, а третій виконують звичайно. Зрозуміло, що акцентовані восьмі тактують штрихом *marcato*. А взагалі питання про те, якими жестами слід тактувати — звичайними чи дробленими, вирішується завжди самим диригентом; усе залежить від обраного ним темпового відтинку.

Твір, виконуваний за допомогою дроблених жестів, але взятий у трохи жвавішому темпі, тактують без дроблення. Само собою зрозуміло, що метрична структура літературного тексту відіграє тут чималу роль. Слід остерігатися дроблення там, де без нього можна обійтися: воно бентежить хористів чи оркестрантів і часто буває причиною зайвих непорозумінь.

Не дроблять у повільних темпах і тих жестів, що відповідають двом нотам, меншим за вимірну ритмічну вартість і поєднанням лігою. Звичайно на такі дві вартості припадає один склад слова (24).

«Ой а у полі терен»

Українська народна пісня

24

Andantino

Обробка М. Леонтовича



Перші дві восьмі у першому такті прикладу 24 тактують першим жестом дводольної схеми, дві дальші восьмі — другим, дробленим жестом, тобто двома малими рухами. Так само тактують другий такт пісні, маючи на увазі ритмічний рисунок басів. У третьому такті усі восьмі поєднані лігами, тому його тактують просто на два. У четвертому такті дроблять перший жест дводольної схеми (чотири шістнадцятки в усіх голосах), зате дві останні восьмі, поєднані лігою, відмічають одним, а саме другим жестом дводольної схеми.

Таке відмічання однієї і тієї ж самої ритмічної вартості один раз великим, другий раз двома, вдвоє меншими жестами, має особливе значення в хоровому диригуванні, де в доборі відповідного прийому тактування доводиться виходити з літературного тексту, способу подачі звука і т. ін. Інколи у затакті ритмічну вартість, меншу за вимірну, для точності відмічають окремим малим жестом, хоч твір у цілому тактують без дроблення жестів. Ось приклад такого прийому (25):

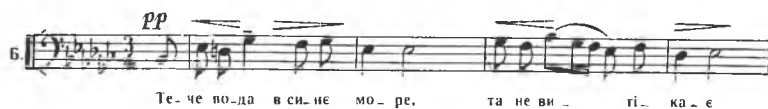
«Тече вода в синє море»

Слова Т. Шевченка

Музика Б. Лятошинського

25

Andante sostenuto



Замах тут роблять першим малим рухом, який постав унаслідок дроблення останнього жесту тридольної схеми. Баси вступають з другим рухом, отже, цей вступ буде певний і чіткий. Далі тактують на три.

Так само роблять замах і в наступному прикладі, взятому з хорового твору «Непереглядною юрбою» Д. Січинського на слова І. Франка (26).



Першим малим рухом, який постав унаслідок дроблення останнього, третього жесту тридольної схеми, роблять замах. Під час другого, останнього руху вступають голоси з восьмою. Далі тактують просто на шість.

Заміна звичайних жестів вдвоє меншими, і навпаки, в одному і тому самому музичному творі має велике значення як у раптових, так і поступових змінах темпу. Але про це буде мова пізніше.

СЕМИ-, ДЕВ'ЯТИ- і ДВНАДЦЯТИДОЛЬНА СХЕМИ

Тепер, після ознайомлення з принципом дроблення жестів, можна перейти до семидольної схеми. Тут беруть за основу чотиридольну схему, в якій три жести дроблять на два, наполовину менші, а один залишають недробленим. Таким чином отримують сім жестів. Щоб своєю тривалістю цей недроблений жест дорівнював усім іншим жестам, він мусить бути виконаний вдвоє швидше за інші, бо він вдвоє більший за них.

Якщо в даному семидольному розмірі поділ 3+4, тоді перший жест чотиридольної схеми залишають недробленим, а всі інші дроблять (рис. 24). Ось приклад такого поділу (27):

«Поміж трьома дорогами»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

27

Andante

Соло *mf*

Хор

Т. По-між трьо-ма до-ро-га-ми. ра-но-ра-

Б.

Другий такт прикладу 27 тактують на чотири, дальший — знову на сім і т. д. Коли ж, навпаки, поділ 4+3, тоді четвертий, останній жест залишають недробленим, а всі інші дроблять (рис. 25, пр. 28).

«Ой коню мій, коню»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

28

Andante

Т. Ой ко-ню мій, ко-ню, та й зо-ло-та-я гри-ва

Б. Ой мій ко-ню! Гей!

Замах в обох випадках роблять за допомогою останнього жесту (6—7). У попередньому випадку (рис. 24)

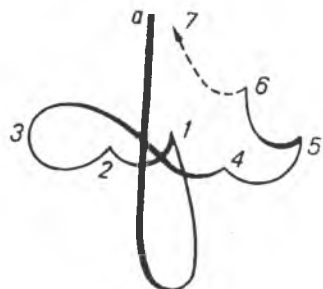


Рис. 24

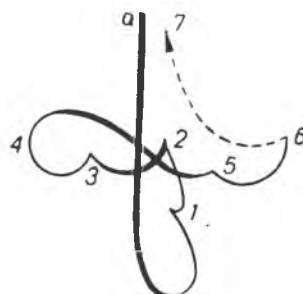


Рис. 25

він був малий, бо постав унаслідок дроблення останнього жесту чотиридольної схеми. Тут він удвоє більший від усіх інших жестів семидольної схеми, але тривати повинен не довше за них, тому треба його виконати вдвоє швидше. Добре в обох випадках рахувати на сім.

При поділі 3+4, крім першого, найсильнішого жесту, виділяють четвертий і шостий, при поділі 4+3 — третій і п'ятий жести.

До речі, слід зазначити, що в доборі схем тактування мішаних розмірів вирішальну роль відіграє декілька чинників: насамперед метро-ритмічний склад даного мішаного розміру, далі темп, у якому виконується твір, мелодійна й гармонійна побудова його і, нарешті, літературний текст, розділові знаки тощо. Керуючись цими чинниками, диригент має змогу легко підібрати відповідну схему тактування.

Звернімо увагу, що в попередніх випадках дрібні жести припадали на ноти, менші за вимірні ритмічні вартості, а тут, у семидольній схемі, такими ж дрібними жєстами тактують вимірні ритмічні вартості. Те саме спостерігаємо у дев'яти- і дванадцятидольній схемах. Цей, новий для читача, прийом полягає в дробленні окремих жестів три- і чотиридольної схем на три малі жести (29).

«Наїхали гостоньки»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

29

Moderato

С. На-ї-ха-ли гос-тонь-ки

А. На-ї-ха-ли, на-ї-ха-ли гос-тоньки

Т. На-ї-ха-ли

Б.

Ця пісня записана композитором без визначення розміру. Але, уважніше придивившись до неї, переконуємося, що вона в розмірі $\frac{9}{4}$; треба лише дві початкові восьмі відділити тактовою рисою від наступних чвертей і вважати їх затактом.

Розмір $\frac{9}{4}$ складний, трискладовий, тому в основу дев'ятидольної схеми беруть тридольну схему тактування. Кожний з жестів ділять на три менші і таким чином отримують дев'ятидольну схему.

Відповідно до розміщення наголосів, у розмірі $\frac{9}{4}$ виділяють перший, четвертий і сьомий жести, причому перший жест виконують як завжди з найбільшою енергією.

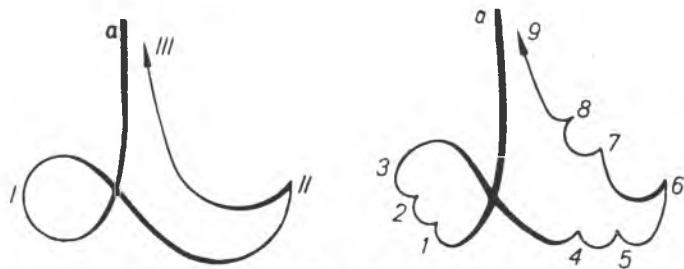


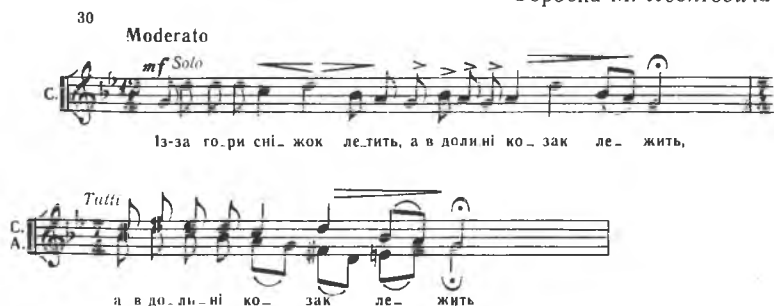
Рис. 26

На рис. 26 ліворуч бачимо тридольну схему тактування в основному її вигляді, праворуч — дев'ятидольну схему. Замах до двох восьмих у затакті, які утворюють дев'яту долю розміру $\frac{9}{4}$, дають жестом, зображеним на рисунку кривою 7—8. На один дрібний жест припадає одна вимірна ритмічна вартість такту (чверть або дві восьмі). (30).

«Із-за гори сніжок летить»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича



І ця пісня записана композитором без визначення розміру, та після уважного розгляду переконуємося, що перший такт її — у розмірі $\frac{12}{4}$, а другий — $\frac{7}{4}$.

Нас цікавить спосіб тактування першого такту в розмірі $\frac{12}{4}$. Це, як уже відомо, розмір складний чотирискладовий, тому за основу дванадцятидольної схеми тактування беруть чотиридольну схему. Кожний жест її ділять на три менші і таким чином отримують схему з дванадцятьма малими жестами. Відповідно до розміщення наголосів розміру $\frac{12}{4}$ виділяють перший, четвертий, сьомий і десятий жести. На фермату в кінці першого і другого тактів поки що не треба зважати.

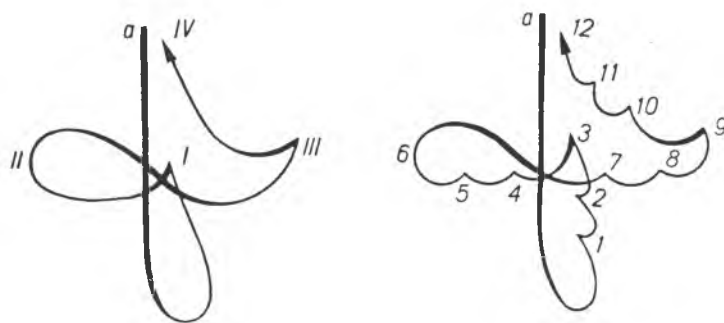


Рис. 27

Рис. 27 наочно показує різницю між чотиридольною схемою тактування (ліворуч) та її варіантом — дванадцятидольною схемою (праворуч). Замах дають за допомогою дванадцятнадцятого жеста, показаного на рисунку кривою 11—12. І тут на один малий жест припадає одна чверть або дві восьмі. Другий такт у розмірі $\frac{7}{4}$ має поділ 4+3, тому його тактують за семидольною схемою, показаною на рис. 25.

У вокальній, зокрема хоровій, музиці розмір $\frac{12}{4}$ вживається дуже рідко. Частіше він зустрічається в інструментальній, головно оркестровій музиці.

Таким чином, ми ознайомилися з прийомом дроблення жестів на два чи три менші, який застосовують у повільних темпах. Тепер займімося проблемою замаху в творах, що починаються ще меншими у відношенні до вимірної ритмічними вартостями. У четвертному розмірі, наприклад, такою вартістю є шістнадцятка (31).

«Гуляли»

Музика О. Нижанківського

31 Vivace

Цей твір написаний у розмірі $\frac{2}{4}$ і в доволі швидкому темпі. Тактують його за дводольною схемою.

У затакті — шістнадцятка в усіх голосах. Виникає питання: як тут зробити замах? Коли б твір починався з восьмої, замах зробили б так, як у прикладі 13 («Дозволь мені, мати»), тобто виконали б швидко цілий другий, четвертний жест у часі, призначеному для передостанньої восьмої, і протягом заощадженого таким чином часу підждали б якусь мить, щоб дати можливість голосам вступити з даною восьмою. Та тут у затакті — шістнадцятка. Тому, використовуючи прийом дроблення, виконують швидко останній малий рух, що постав внаслідок поділу другого жесту дводольної схеми на два менші (крива 2 — і на рис. 19), і вгорі, у вихідній точці, затримують на мить кисть руки непорушно; ось тоді й вступають голоси з шістнадцяткою.

Взагалі треба пам'ятати, що чим коротша ритмічна вартість, якою хор починає співати, а оркестр грати, тим коротший і енергійніший мусить бути замах. Своєчасний вдих диригента і відповідний кивок голови тут теж дуже потрібні.

Музичний твір може починатися такою дрібною ритмічною вартістю не лише в затакті, а й на якійсь іншій долі такту (див. приклад № 32).

У цьому творі голоси вступають в останній шістнадцятці другої долі такту в розмірі $\frac{3}{4}$, який тактують на три. Це теж затакт, але більший від попереднього. Згідно з вказівками, даними в 31-му прикладі, та беручи до уваги, що початкова шістнадцятка — остання на другій долі такту, замах дають за допомогою другого малого руху (крива 2 — і на рис. 20), що постав унаслідок дроблення другого жесту тридольної схеми на два менші рухи.

В кінці цього малого, швидкого жесту спиняють на мить кисть руки вгорі в точці і, і в цей момент вступає хор з початковою шістнадцяткою. Після вступу виконують вже звичайний третій жест тридольної схеми і далі тактують спокійно на три.

«Непереглядною юрбою»

Слова Ів. Франка

Музика Д. Січинського

32 Andante mesto

У другій половині третього такту цього ж прикладу ритмічний рисунок такий самий, як на початку прикладу. Після короткої шістнадцяткової паузи роблять свого роду новий замах, щоб голоси могли точно всі разом вступити з новою шістнадцяткою. Річ у тому, що досі застосовувалось тактування за тридольною схемою в основному її вигляді. Щоб виконати такий самий малий, швидкий рух, як на початку, треба жест другої долі поділити на два, наполовину менші, з яких перший виконують у темпі, а другий вдвое швидше. Наприкінці цього другого, малого жесту, свого роду внутрішнього замаху, знов спиняють на мить кисть руки непорушно вгорі (у точці і), і в цей момент хористи вступають з шістнадцяткою. Такий замах всередині музичного твору надалі називатимемо внутрішнім замахом, щоб відрізнити його від звичайного замаху на початку музичного твору. Докладніше про показ вступу всередині музичного твору буде сказано трохи далі.

ТАКТУВАННЯ ТАК ЗВАНИХ ПУНКТИРНИХ РИТМІВ

Повертаючись до дальшого обговорення тактування в повільних темпах, треба розв'язати ще питання точного показу відповідними жестами так званих пунктирних ритмів.

Нота з крапкою завжди йде в парі з втрое коротшою від неї нотою, і в повільних темпах слід цю коротку ноту показати хористам відповідним жестом. Роблять це в основному за тим самим принципом, за яким дають внутрішній замах голосам перед шістнадцяткою в третьому такті чоловічого хору «Непереглядною юрбою» Д. Січинського. Звернімось до відповідного прикладу (33):

«Сонце ся сховало»

Українська народна пісня

Обробка С. Людкевича

33

Дуже повільно

Сон_ це ся_ scho_ ва_ ло за ви_ со_ кі го_ ри

Сон_ це scho_ ва_ ло_сь за ви_ со_ кі го_ ри

Сон_ це_ ся_ scho_ ва_ ло

Сон_ це_ scho_ ва_ ло_сь

Ця пісня написана в розмірі $\frac{4}{4}$ і в дуже повільному темпі. Тому, беручи за основу чотиридольну схему, ділять кожний жест на два, наполовину менші, як на рисунку 21. У першому такті бачимо пунктирний ритм, а саме восьму з крапкою і шістнадцятку на першій долі в сопрано і на третій долі в тенорах. Такий самий ритмічний рисунок і в другій долі наступного, другого такту в усіх голосах одночасно. Правильне, точне виконання такого ритмічного зіставлення завдає хористам чимало труднощів. Крім того, довшу ритмічну вартість, тобто восьму з крапкою належить виконувати з деяким натиском, а коротшу, шістнадцятку, — легко, хоч досить чітко. Щоб це так справді і вийшло, перший малий рух першої долі виконують спокійно, другий швидше, і, нарешті, перш ніж перейти до наступного жесту, спиняють на мить кисть руки, щоб у цьому часі сопрано могли взяти шістнадцятку. Такий самий спосіб тактування застосовують на третій долі першого такту до партії тенорів і на другій долі другого такту — до всіх голосів.

У даній пісні, як і в інших творах у дуже повільному темпі, можна з успіхом застосувати ще один цікавий прийом, а саме поділ другого, малого жесту даної долі на два ще менші, шістнадцяткові рухи. Перший з них належить виконати трохи виразніше, подібно до малого поштовху, бо він служить у цьому випадку ніби замахом до шістнадцятки. Як це приблизно виглядає, показано на рис. 28.

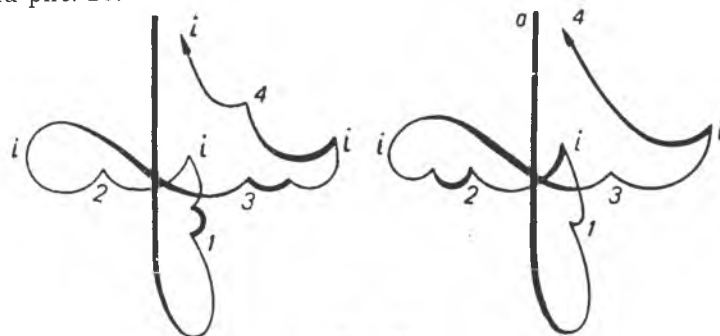


Рис. 28

Ліворуч на рисунку зображено спосіб тактування першого, праворуч — другого такту пісні.

Крива 1 — і на рисунку ліворуч поділена на два, ще менші жести, з яких перший, позначений товстішою лінією, служить замахом до другого, такого ж малого жесту, в якому вступають сопрано з шістнадцяткою. Так само виглядає і крива 3 — і з третього жесту, пристосована для показу шістнадцятки в тенорах.

Праворуч на рис. 28 зображено ту саму чотиридольну схему, пристосовану до другого такту пісні. Тут відповідно поділений другий жест, зокрема крива 2 — і: перша, товстіша риска — це малий шістнадцятковий жест, що служить замахом до другого, такого самого жесту, в якому усі голоси беруть шістнадцятку.

Оскільки окремі малі рухи, які постали внаслідок поділу жесту схеми на два, наполовину менші, повинні часом свого тривання дорівнювати в четвертному такті восьмим, то ті маленькі жести, що постали внаслідок дроблення восьмушкових жестів на два, наполовину менші, повинні, в свою чергу, дорівнювати шістнадцяткам. Отже, у першому такті, наприклад, належить рахувати:

«пер-ша-і, дру-га, тре-тя-і, четвер-та», а в другому—«пер-ша, дру-га-і, тре-тя, четвер-та». Маленькі шістнадцяткові жести виконують самою лише кистю руки.

Нагадуємо, що цей спосіб тактування вживається тільки в дуже повільному темпі; в помірному, тим більше в швидкому темпі такий прийом зовсім не підходить, а то й неможливий для здійснення.

Залишається ще спинитися на способі тактування ритмічних зіставлень, де на початку є дрібна ритмічна варіація, а більша з крапкою йде за нею. Це так званий зворотний пунктирний ритм, який носить також назву ломбардського ритму (від італійської провінції Ломбардія). Такі ритмічні зіставлення трапляються нечасто; їх знаходимо головню в народних піснях і взагалі в народній музиці Угорщини, Словаччини та нашого Закарпаття. Поданий нижче приклад являє собою типовий зразок такої західноукраїнської (лемківської) народної пісні (34).

«Гора, боже, гора»

Українська народна пісня

Обробка Ф. Колесси

34 Andante sostenuto

С. Го-ра. бо-же, го-ра. Хто м'я з не-ї во-ла?

А. Го-ра. бо-же, го-ра. Хто м'я з не-ї во-ла?


Т. Го-ра. бо-же, го-ра. Хто м'я з не-ї во-ла?

Б. Го-ра. бо-же, го-ра. Хто м'я з не-ї во-ла?

Пісня написана в розмірі $\frac{4}{4}$ в повільному темпі. Тому, беручи за основу чотиридольну схему, дроблять жести на два, наполовину менші, щоб таким чином відмітити кожну восьму.

У даному випадку маємо цікаве ритмічне зіставлення, про яке вже згадували, а саме, шістнадцятка і восьма з крапкою на першій долі першого і на другій та третій долях другого такту. Це зіставлення можна було б занотувати ще інакше, а саме чотирма шістнадцятками, з яких

друга, третя і четверта поєднані лігами ()

або ). У співі беруть лише першу і другу

шістнадцятки, акцентуючи притому і одну і другу, а третю і четверту перетримують. У тактуванні перший малий рух, що постав унаслідок дроблення першого жесту чо-

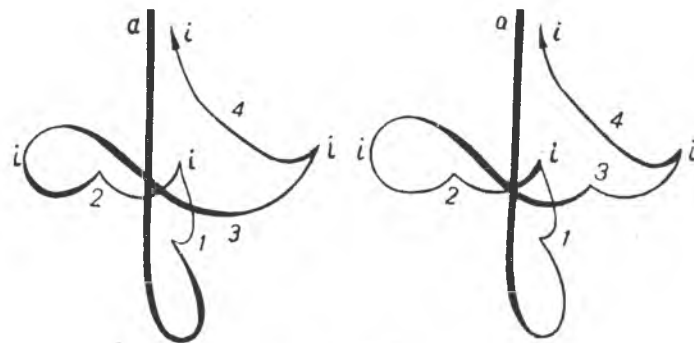


Рис. 29

тиридольної схеми, припадає якраз на дві акцентовані шістнадцятки, а другий — на перетримувани. Тому перший малий жест виконують дуже енергійно, з натиском, а другий, що відповідає перетриманим шістнадцяткам, — плавно і легко. Так само тактують другу і третю долі в наступному такті. Добре при цьому рахувати «раз-і, два-і, три-і, чотири-і».

Рис. 29 ліворуч показує спосіб тактування першого, рисунок праворуч — тактування другого такту нотного прикладу. Товстими лініями позначено рухи, на які припадають перші дві шістнадцятки даного ритмічного зіставлення (на рисунку ліворуч — крива *a* — 1, праворуч — криві *i* — 2 та *i* — 3). Як тактувати ритмічне зіставлення в другій долі першого такту, відомо з попереднього розділу.

ТАКТУВАННЯ В ШВИДКИХ ТЕМПАХ

Насамперед слід зазначити, що коли в повільних темпах жести диригента великі або довгі, то в швидких, навпаки, вони малі, короткі. Проте в деяких музичних творах дано настільки швидкий темп, що відмітити окреми-

ми, хоч би й малими жестами окремі вимірні ритмічні вартості не лише дуже важко, а просто неможливо та й цілком непотрібно. Диригувати такими дрібними жестами не тільки смішно, а й стомливо для самого диригента. Крім того, і це найважливіше, таке диригування втрачає свою прозорість і гостроту, необхідні хористам чи оркестрантам, які бажають і повинні знайти в жестах диригента опору і мати змогу добре в них орієнтуватися.

Отже, тоді як у повільних чи дедалі повільніших темпах у жестах диригента спостерігається тенденція до щоразу більшого дроблення жестів, то в швидких темпах, навпаки, окремі жести зливаються, об'єднуються з основними сильними жестами, причому домінуючого значення набуває перший, найсильніший жест.

Перейдімо до відповідних прикладів, узятих з хорової літератури (35):

«Ой дзвони дзвонять»

Українська народна пісня

Обробка Я. Степового

35 Allegro

Ой дзво-ни дзво-нять, хор-ти вов-ка го-нять по бо-ло-гах,
Ой!

о-че-ре-тах, де лю-ди не хо-дять

Дзво-ни

Ця пісня — у розмірі $\frac{2}{4}$ і в дуже швидкому темпі. Тактувати на два в такому темпі не лише незручно, а й неможливо. Тут треба дуже виразно відмічати початок кожного нового такту, першу долю, на що вказують відповідні акценти. Тому тактують кожний такт єдиним жестом, який виконують так: починаючи жест від вихідної точки *a*, ведуть кисть руки енергійним помахом униз до точки *b*, звідки вона, відбившись, враз повертає до

вихідної точки *a*. Цей жест, що постав з дводольної схеми з затертими гранями між окремими жестами, виконують у часі, призначеному для першої, сильної долі такту. В часі другої долі кисть руки зупиняється непорушно у вихідній точці *a* і лише з початком наступного такту повторює такий самий жест. Якби цю пісню виконували у дещо повільнішому темпі, що теж можливо, тоді, очевидно, тактували б її за дводольною схемою.

Рис. 30 наочно показує, як виглядає цей жест чи схема тактування, за якою тактують у швидкому темпі цілий такт.

Звернімо увагу на розміщення цифр 1 і 2: обидві вони стоять угорі, біля точки *a*. Отже, цей жест виконують так швидко й енергійно, щоб у часі, призначеному для першої долі, кисть руки повернулася до вихідної точки *a* і могла там непорушно затриматися протягом часу, призначеного для другої долі. Схему тактування даного твору у більш плавному ритмі показано на рис. 30 переривистою лінією. Її слід виконувати в часі, призначеному для цілого такту, тобто плавно, ніби штрихом legato, без ніякої зупинки біля вихідної точки *a* (36).

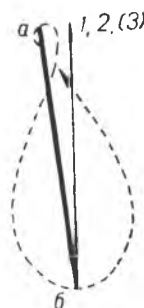


Рис. 30

«Ой пила, пила»

Українська народна пісня

Обробка П. Козицького

36 Giocoso

Ой пи-ла, пи-ла, чи-пець згу-би-ла, прийшла до-

-до-му ше й му жа би-ла

Ця пісня (приклад 36) — у розмірі $\frac{3}{4}$ і теж у досить швидкому темпі. До того ж сам характер її — веселий, жартівливий — вимагає жвавого, легкого виконання. Тому тут не тактують за тридольною схемою, а роблять жест згори від вихідної точки *a* вниз до точки *b* і зараз же ведуть руку назад угору, до вихідної точки. Цей жест «на раз» у даному випадку постав з тридольної схеми, в якій у швидкому темпі затерлися грані між окремими жестами.

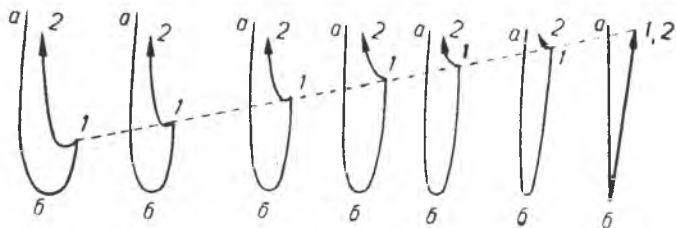


Рис. 31

Розмір пісні простий тридольний, тобто має три вимірні вартості, тому кисть руки, повернувшись у часі першої долі до вихідної точки, затримується там непорушно ще на час, призначений для другої і третьої долей такту. За допомогою такого жесту чи схеми тактують, до речі сказати, всі так звані скерцо в симфоніях, написані звичайно в розмірі $\frac{3}{4}$ і доволі швидкому темпі.

Така схема тактування «на раз», як її звичайно називають, постає тоді, коли, тактуючи на два, три і т. д., поступово пришвидшують жести.

З рис. 31 видно, яких змін зазнає дводольна схема тактування у процесі пришвидшення темпу. Два жести цієї схеми поступово зливаються, об'єднуються в єдиний жест чи схему, за якою тактують цілий такт простого парного розміру в швидких темпах. Переривиста висхідна лінія, яка сполучає всі схеми на рис. 31, показує, як поступово, в міру пришвидшення темпу затираються грані між двома жестами і перший жест зливається з другим. Звернімо увагу на те, що так звана точка, в якій починається перша доля кожного такту, знаходиться на самому низу схеми, біля точки *b*.

На рис. 32 бачимо процес об'єднання трьох жестів тридольної схеми тактування в один жест у міру пришвидшення темпу. У міру нівелювання, затирання граней між окремими жестами тридольної схеми цифри 1 і 2 поволі

наближаються до вихідної точки *a* і в кінці опиняються біля цифри 3.

На рис. 31 і 32 зафіксовано, як виглядають схеми при переході від повільного до щоразу швидшого темпу. Зрозуміло, що між ними є ще перехідні форми.

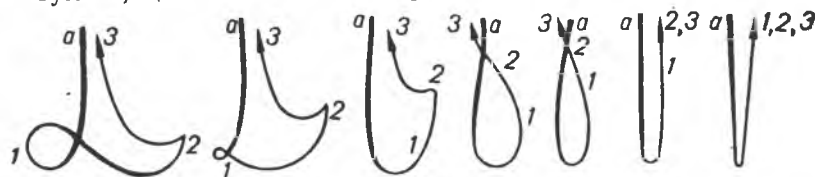


Рис. 32

Ці схеми відіграють дуже важливу роль у тактуванні, а саме в поступових переходах від повільних до швидких темпів (*accelerando*, *stringendo*) і у зворотному напрямі, від швидких темпів до повільніших (*ritardando*, *allargando*), про що буде мова пізніше.

Деякі з перехідних схем, поданих на рис. 32, вживаються цілком самостійно. Наприклад, третя і четверта схеми добре надаються для тактування вальса і подібних до нього творів.

На рис. 30 четверта схема з рис. 32 показана переривистою лінією. В енергійному і жвавому польському народному танці мазурі (у розмірі $\frac{3}{4}$) акцент міститься не на першій, а на третій долі такту. Тому жест «на раз», яким тактують мазур, треба відповідно пристосувати до цього оригінального ритму (37).

У цьому прикладі подано кілька тактів з відомого хору рицарів із другого, так званого польського акту опери М. Глінки «Іван Сусанін».

На рис. 33 бачимо варіант схеми тактування «на раз» (який, до речі, постав з дводольної схеми тактування), пристосованої до 37 прикладу. Крива *a* — 1, 2 показує об'єднані в один великий жест два перші жести тридольної схеми, крива 1, 2—3 — третій жест, яким диригують акцентовану третю чверть. Річ ясна, що перший жест, який відповідає двом чвертям, повинен тривати вдвоє довше за другий. Малий жест належить робити самою кистю руки.

Тактуючи за цією схемою, рахують на три. Замах дають за допомогою першого великого жесту (крива *a* — 1, 2).

Meno mosso

Треба ще ознайомитись із подачею замаху, коли в швидких темпах цілий такт тактують за допомогою одного жесту, або «на раз». Якби приклади 35 і 36 були в повільнішому темпі, їх тактували б за дводольною і тридольною схемами і, річ ясна, замахом у першому випадку служив би другий жест дводольної схеми, в друго-

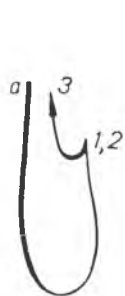


Рис. 33

му — третій жест тридольної схеми. Але тут маємо лише єдиний жест, за допомогою якого тактують усі вимірні ритмічні вартості даного розміру, тому замахом служить саме такий жест, якого вживають у тактуванні цілих тактів даного музичного твору в швидких темпах. При цьому, ведучи кисть руки вниз, не опускають її надто глибоко, до точки *б*, а після відбиття вниз підносять руку трохи вище, понад точку *а*, щоб хористам чи оркестрантам, які дивляться на диригента, було легко зробити водночас з ним вдих перед вступом.



Рис. 34

На рис. 34 звичайними лініями показано жест тактування «на раз», а переривистими — той самий жест, коли він служить замахом.

У хоровій літературі часто зустрічаються твори в швидкому темпі, що починаються не на першій, а на якійсь іншій долі такту. Такий приклад перед нами (38):

«Закувала та сива зозуля»

Музика П. Ніщинського

Хор «Закувала та сива зозуля» написаний у розмірі $\frac{3}{8}$ і в досить швидкому темпі. Його тактують «на раз». Після короткого інструментального вступу голоси вступають на другій долі такту.

Виникає питання: як показати вступ хорові, як зробити замах? Якщо застосувати для замаху жест попереднього такту, відчуватиметься, що він зовсім зайвий, бо хор вступає аж на другій долі дальшого такту, а саме, безпосередньо після жесту «на раз»; таким чином, замість одного замаху вийшло б два. Тому, беручи до уваги, що жест «на раз» виконується в часі першої долі, тобто перед другою і третьою долями, саме він служитиме замахом для вступаючих на другій долі такту голосів.

Роблячи замах за принципом, викладеним вище і показаним на рис. 34, диригент водночас вдихає і підносить голову, дивлячись притому на хористів.

У дуже швидких темпах окремі вимірні ритмічні вартості так швидко чергуються одні з одними, що говорити тут про якісь більше чи менше наголошені долі, за винятком першої, яка завжди наголошена, не доводиться. Натомість у тих самих швидких темпах розрізняють деякі такти сильні, наголошені, що чергуються з одним, двома чи трьома слабкими, ненаголошеними тактами. Наприклад, у пісні «Ой дзвони дзвонять» (приклад 35) один наголошений такт чергується з одним ненаголошеним, а в

пісні «Ой пила, пила» (приклад 36) — з трьома ненаголошеними. Така сама метрична побудова пісні «Закувала та сива зозуля»; тут лише перший такт, в якому вступає хор, належить вважати затактом до наступного, наголошеного такту.

Часто буває, що метричний поділ на сильні, наголошені і слабкі, ненаголошені такти в одному і тому самому творі міняється, — як наприклад, у цьому ж хоровому творі «Закувала та сива зозуля». У великих симфонічних творах, особливо в швидких частинах скерцозного характеру, композитори інколи відмічають цей поділ на сильні й слабкі такти відповідними позначеннями. Якщо один сильний, наголошений такт чергується з одним слабким, ненаголошеним, такий поділ визначається словами *ritmo di due battute* (ритм на два удари); *ritmo di tre battute* (ритм на три удари) означає чергування одного сильного такту з двома слабкими, а *ritmo di quattro battute* (ритм на чотири удари) — чергування одного сильного такту з трьома слабкими. У першому випадку можна було б тактувати групу двох тактів на два, в другому — групу трьох тактів на три, а в третьому групу чотирьох тактів — на чотири, проте таким способом не слід надживати. Диригент мусить добре усвідомлювати метричний поділ тактів; тоді фразування буде у нього правильне, а тактування особливо переконливе і виразне.

«На раз» можна тактувати не лише прості дво- і тридольні розміри. У дуже швидких темпах «на раз» тактують і складні розміри, такі, наприклад, як $\frac{4}{4}$ або $\frac{5}{4}$. Подаємо відповідний приклад (39):

39 Allegro vivo $\text{♩} = 6\text{c}$

p *cresc. poco a poco*

Т. I. Ти по-милуй нас, не роз-гнівай-ся, як при-знає-мось, то все

Т. II.

p *cresc. poco a poco*

mf

Це хор дівчат із першої дії опери «Князь Ігор» О. Бородіна. Він повинен виконуватись у дуже швидкому темпі, тому кожний такт хору тактують за допомогою одного жесту, тобто «на раз». Жест першого такту, що його виконують як у попередньому нотному прикладі, служиме водночас замахом для сопрано, які вступають наприкінці цього такту. Дуже важливі тут вдих і кивок головою диригента, що допомагають хористам вступити впевнено й одночасно.

У швидких темпах розміри прості дводольні (наприклад $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$) тактують «на раз»; розміри складні (наприклад, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$), що складаються з двох простих дводольних, тактують на два, тобто за дводольною схемою. Розміри прості тридольні (наприклад, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$) тактують у швидких темпах «на раз». Розміри складні двоскладові (наприклад, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$), що складаються з двох простих розмірів, тактують у швидких темпах теж на два, тобто теж за дводольною схемою. Розміри складні, трискладові (наприклад, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$) у швидких темпах тактують на три, а чотирискладові (наприклад, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$) — на чотири.

Ось відповідні приклади з хорової літератури (40):

«З окружків»

Слова Ю. Федьковича

Музика О. Нижанківського

40 Allegro

Т. Зо-ло-ті зо-рі в обла-ко мо-рі, як бі-лі вів-ці в го-лу-бих го-рах

Б.

Хоровий твір, початок якого подано в прикладі 40, написаний у розмірі $\frac{6}{8}$ і в досить швидкому темпі. Виходячи з того, що тут розмір складний двоскладовий, тактують його згідно з усім тим, що було сказано про тактування у швидких темпах складних тактів, за дводольною схемою. При цьому на перші три восьмі припадає перший, на другі три восьмі — другий жест дводольної схеми.

Даний твір починається з другої групи трьох восьмих, тому замахом служитиме перший жест дводольної схеми (41).

41 *Energico vivace*

Приклад 41 подає початок одного з епізодів хорового твору М. Лисенка «Іван Гус», написаного для чоловічого хору з фортепіано. Розмір $\frac{9}{8}$, темп швидкий, енергійний. Виходячи з того, що це розмір складний трискладовий, тактують даний уривок на три. Замахом служить третій жест тридольної схеми тактування.

Тут слід звернути увагу на те, що в складних дво-, три- і чотирискладових розмірах композитори при визначенні темпу відповідними назвами орієнтуються не так на швидкість чергування окремих вимірних ритмічних вартостей, як на зміст, настрій або характер даного музичного твору чи епізоду. В таких випадках рахують не окремі вимірні ритмічні вартості, які доволі швидко чергуються одні з одними, а цілі групи по три вимірні ритмічні вартості в кожній. Притому кожна таку групу тактують одним жестом, як у швидких темпах, тобто розміри складні двоскладові — на два, трискладові — на три, а чотирискладові — на чотири. Наприклад, М. Лисенко в тому самому хоровому творі «Іван Гус», написаному переважно в розмірі $\frac{9}{8}$, тобто складному трискладовому, визначає темп фортепіанного вступу як *grave* (важко), а епізод, де вступає хор, — як *andante, poco sostenuto* (ходою, трохи стримано). Трохи далі в цьому ж творі він визначає цитований у прикладі 41 епізод темпом, діаметрально протилежним до попередніх, як *energico vivace*, хоч чергування окремих восьмих відбувається тут лише у трохи швидшому темпі. Це свідчить, що при визначенні темпу даного епізоду композитор виходив з його змісту і настрою.

У початковому епізоді кантати «Б'ють пороги», напи-

саному в розмірі $\frac{6}{8}$, тобто складному двоскладовому, М. Лисенко визначає темп як *allegro energico*, бажаючи, очевидно, цим сказати, що тут слід рахувати цілими групами з трьома вимірними ритмічними вартостями в кожній і тактувати відповідно до двох таких груп у кожному такті, тобто на два. Але диригент, орієнтуючись головню на величний, урочистий характер цього епізоду, повинен взяти не надто швидкий темп, а приблизно помірний, який можна визначити як *andante, mosso maestoso* (42).

42 *Andante poco sostenuto*

У прикладі 42 наведено початок хорової партії вищезазначеного твору М. Лисенка. Беручи до уваги, що автор при визначенні темпу як *andante, poco sostenuto* хотів влучною назвою передати головню характер цього епізоду, а не швидке чергування окремих восьмих, тактують його за тридольною схемою широкими, плавними жестами, як це роблять у тактуванні таких розмірів у швидких темпах, причому на кожний жест схеми припадають три восьмі. Замахом служить третій жест тридольної схеми. Роблять його так само, як в усіх випадках, коли музичний твір починається з останньої ритмічної вартості в такті, вдвоє меншої за вимірну (приклад 13, а особливо 14). Тільки жест цей повинен бути дещо більший чи довший, бо тут він відповідає не двом, а трьом вимірним ритмічним вартостям.

Цікавий приклад затакту бачимо в наведеному нижче прикладі (43):

43 *Vivo, risoluto*

Це теж уривок з хорового твору М. Лисенка «Іван Гус». Тактують його на три. Швидкість чергування окремих вимірних вартостей, тобто у даному випадку восьмих, однозвучна з енергійним, бадьорим характером музики. Хор вступає в кінці першої групи з трьох восьмих, на які припадає в тактуванні перший жест. Бажаючи виконати правильний замах, роблять енергійний перший жест униз, пришвидшують його трохи в кінці, а перед другим жестом зупиняють на якийсь час кисть руки, щоб у цей момент могли вступити хористи. Замах роблять за тим самим принципом, за яким робили його в прикладі 12 і як його подано на рис. 14.

Розміри складні чотирискладові (наприклад, $12/4$, $12/8$) тактують у подібних випадках, як ми вже говорили, за чотиридольною схемою (44).

«Лічу в неволі дні і ночі»

Слова Т. Шевченка

Музика Д. Січинського

44 *Larghetto maestoso*

Автор визначив тут темп *larghetto maestoso*, що належить до повільних. Очевидно, композитор мав на увазі не чергування окремих вимірних ритмічних вартостей, тобто восьмих, які чергуються досить швидко, а повільне чергування окремих груп, з яких цей розмір складається, і головню характер самої музики. Тому диригент застосовує чотиридольну схему тактування, роблячи притому широкі, плавні жести. Замах тут такий самий, як у прикладі 42.

Але в деяких творах, написаних у трохи повільнішому русі швидких темпів, зустрічаються такі ритмічні угруповання, в яких дві вимірні ритмічні вартості з трьох у кожній групі (маємо на увазі складні дво-, три- і чотирискладові розміри), наприклад дві восьмі у восьмушко-

вому розмірі, поєднані в одну чверть. Такі ритмічні угруповання вимагають відповідного відображення в жестах (45).

«Ой на ставу, на ставочку»

Українська народна пісня

Обробка К. Стеценка

45 *Allegretto scherzando*

Шестидольна схема (приклад 45) була б у такому темпі дуже незручна для диригента і неясна для хористів. Крім того, все вийшло б дуже важко і не в характері самого твору. Дводольна схема була б у цьому випадку надто поверхова і неточна, бо восьмі в кінці кожної з груп настільки виразні, що і їх треба зазначати окремими жестами. Тому, беручи тут за основу дводольну схему тактування, ділять кожний її жест на два неоднакові: один жест, довший, відповідатиме двом першим восьмих, з'єднаним в одну чверть; другий, вдвое коротший, відповідатиме одній восьмій. Цей варіант дводольної схеми виглядатиме так:

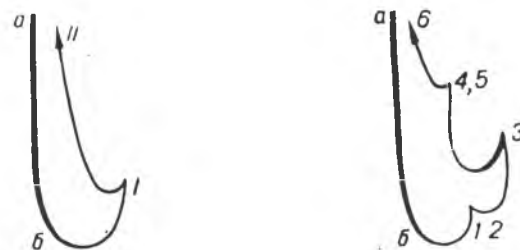


Рис. 35

Ліворуч (рис. 35) бачимо дводольну схему тактування в основному її вигляді, праворуч — її варіант, застосований до ритмічного рисунка в прикладі 45 і в подібних до нього. Звернімо увагу, що перший, довший жест (крива

a — 1, 2) повинен тривати точно вдвоє довше від другого, коротшого (крива 1, 2—3). Замах у таких випадках роблять з другого, малого жесту (крива 4, 5—6) (46).

«За сонцем хмаронька пливе»

Слова Т. Шевченка

Музика М. Лисенка

46
Allegro non troppo
p *leggiere*

Цей твір (приклад 46) тактують так само, як попередній (приклад 45). Ми його подаємо для того, щоб з'ясувати, як у даному випадку робити замах.

Хористи повинні вступити на шостій восьмій розміру $\frac{6}{8}$, яку тактують за допомогою останнього малого жесту, показаного на рис. 35 праворуч кривою 4, 5—6. Замахом служитиме, очевидно, попередній жест, зображений кривою 3—4, 5 того самого рисунка. Точно так само даємо замах і диригуємо хоровий твір «Осінь» Б. Лятошинського на слова О. Пушкіна.

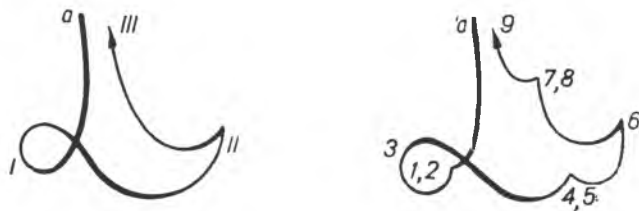


Рис. 36

На рис. 36 бачимо ліворуч тридольну схему в основному її вигляді, праворуч — варіант цієї схеми, за яким тактують розміри складні трискладові (наприклад, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$) у дещо повільнішому русі швидких темпів.

На рис. 37 ліворуч наочно показано чотиридольну схему тактування в основному її вигляді, праворуч — варі-

ант чотиридольної схеми, пристосованої до розмірів складних чотирискладових (наприклад, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$) у дещо повільнішому русі швидких темпів.

Добираючи відповідних жестів у тактуванні розмірів складних дво-, три-, чотирискладових, треба завжди, як вже говорилося, виходити з самої музики, тобто з метроритмічної структури даного музичного твору. Цитований

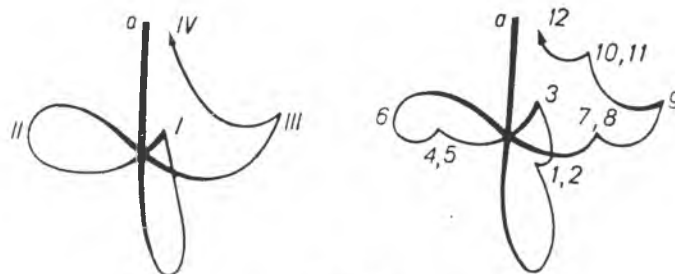


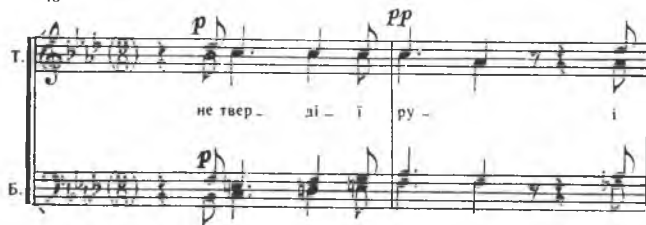
Рис. 37

вище в декількох нотних прикладах хоровий твір «Іван Гус» М. Лисенка дає добру нагоду для практичного застосування цього важливого положення (47).

47
(Moderato)
sempre p

Перша група трьох восьмих у даному уривку (приклад 47) виражена чвертю з крапкою, тому її тактують цілим, недробленим першим жестом тридольної схеми. У другій і третій групах восьмих такий самий ритмічний рисунок, як у попередніх двох прикладах, тому кожен з цих груп відмічають двома нерівними жєстами: один, довший, відповідатиме чверті, другий, вдвоє коротший, призначений для восьмої. Так само тактують і наступний такт.

Трохи далі зустрічаємо таке місце (48):



Тут перший жест тридольної схеми (приклад 48) ділиться на два жести: один, більший, відповідатиме четвертній паузі на початку такту, другий, вдвое менший, призначений для восьмої. Друга група трьох восьмих виражена чвертю з крапкою, тому другого жесту не дроблять. Третя група виражена знову чвертю і восьмою, тому третій жест відповідно ділиться на один, більший, і другий, вдвое менший.

У наступному такті перший жест виконують звичайно, бо три восьмі з першої групи з'єднані в одну чверть з крапкою. Другий жест знову ділиться на більший, призначений для чверті, і вдвое менший, яким відмічають восьмушкову паузу, і т. д. Такий прийом відіграє дуже важливу роль у поступових змінах темпу, тобто в поступовому переході від повільних до швидких темпів, а ще частіше, навпаки, — в переході від швидких до повільних.

Ознайомимося ще з одним варіантом дводольної схеми (рис. 38).

Це шестидольна схема, яка постає з дводольної таким чином, що кожний жест ділиться на три менші. Перший і четвертий жести мають бути дещо більші, виразніші, бо вони відповідають наголоше-

ним (перший і четвертий) долям складних двоскладових тактів.

Перша схема на рис. 39 — це дводольна схема, за якою тактують розміри складні двоскладові в швидких темпах. Дальші дві схеми являють собою два варіанти цієї ж дводольної схеми, яких уживають при поступовому сповільненні темпу (*ritardando*, *allargando*). Четверта схема тактування — звичайна шестидольна, за якою тактують

даний складний двоскладовий розмір, дійшовши до помірному темпу.

Таких самих змін зазнають при поступовому сповільненні темпу тридольна схема у розмірах складних три-складових та чотиридольна схема тактування в розмірах складних чотирискладових.

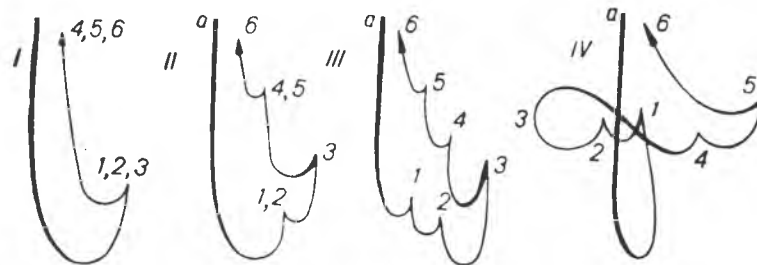


Рис. 39

Доказом того, який великий вплив на формування схеми може і повинна мати метро-ритмічна структура музичного твору, може бути приклад № 49.

У початкових тактах цього уривка (приклад 49) група чоловічих голосів відіграє роль немовби інструментального вступу, а потім супроводу для альтів, які вступають в кінці четвертого такту. Тут теж користуються дводольною схемою тактування, але відповідно пристосованою до цікавого ритмічного рисунка в партії чоловічих голосів. Окремі вимірні ритмічні вартості даного розміру, тобто восьмі, групуються трохи інакше, ніж у попередніх випадках: перша восьма з кожної з двох груп по три восьмі не зливається з другою; натомість друга восьма зливається з третьою в одну чверть, внаслідок чого постає свого роду синкопований ритм. Таке ритмічне зіставлення вимагає, очевидно, і відповідного відображення в жестах, тому дводольна схема набирає дещо відмінної від попередньої форми.

Крива *a* — *1* на рис. 40 відображає жест першої восьмої, крива *1* — *2, 3* — жест двох наступних восьмих першої групи, виражених чвертю. Крива *2, 3* — *4* показує жест восьмої на початку другої групи, крива *4* — *5, 6* — жест наступних восьмих другої групи, теж виражених чвертю. Нагадуємо, що малі, або короткі, жести повинні бути

«Листья»

Слова Ф. Тютчева

Музыка М. Коваля

49 Allegro moderato

вдвое коротші від довгих. Замахом служитиме останній жест схеми (крива 4—5, 6).

Тактуючи за цією схемою, добре рахувати на шість.

Тепер звернімось до тактування складних мішаних розмірів у швидких темпах. Ми вже цитували один хор, написаний у дуже швидкому темпі (приклад 39), де цілий такт у розмірі $\frac{5}{4}$ тактують за допомогою одного жесту «на раз». Та такі випадки в хоровій і взагалі в музичній літературі досить рідкі. Частіше зустрічаються мішані розміри там,

де, незважаючи на швидкий темп, все ж таки виразно відчувається поділ на дві або більше груп, з яких складаються дані мішані розміри. Початок кожної такої групи слід, очевидно, показати відповідним жестом. А що

ці групи неоднакові, бо мішані розміри складаються з неоднакових розмірів, то і жести не можуть бути однакові.

Наводимо відповідні приклади (50):

«Бив мене муж»

Українська народна пісня

Обробка М. Колесси

50 Allegretto

Характер цієї пісні веселий, жартівливий, отже, її слід виконувати досить швидко. У двох початкових тактах, які написані в розмірі $\frac{5}{8}$,— поділ 3 + 2. Тому треба дібрати таку схему, яка складалася б з двох жестів: одного, більшого, що відповідав би трьом восьмим з першої групи, і другого, меншого, яким можна було б відобразити четверту й п'яту восьмі. Найкраще підходить тут, очевидно, дводольна схема тактування, але її належить відповідно пристосувати до даного прикладу.

На рис. 41 подано варіант дводольної схеми, пристосо-

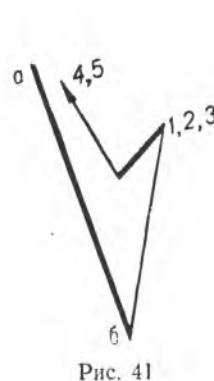


Рис. 41

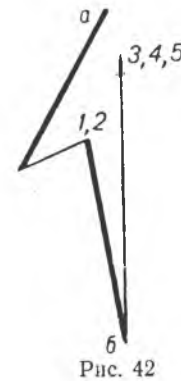


Рис. 42

ваний до прикладу 50. Ламана лінія $a - b - 1, 2, 3$ показує жест, яким відображають перші три восьмі, трохи менша ламана лінія $1, 2, 3-4, 5$ (a) — жест двох восьмих (чверті) з другої половини такту. Відповідно до характеру пісні окремі жести повинні бути чіткі й гострі, з виразно означеною точкою в місці, де лінії заломлюються так само, як при штриху *staccato*. Після першого, довшого жесту, що припадає на першу восьму, зупиняють кисть руки на час, призначений для другої і третьої восьмих, а після другого, коротшого жесту, який припадає на четверту восьму, зупиняють кисть руки на час п'ятої восьмої. Диригуючи за цією схемою, добре рахувати на п'ять.

Дальші такти, написані в розмірі $\frac{6}{8}$, тактують за дводольною схемою з однаковими довгими жестами, подібними до жеста $a - b - 1, 2, 3$ на рис. 41.

Дуже цікавий приклад дає третя, швидка частина «Кантати о Родине» композитора А. Арутюняна, в якій переважає розмір $\frac{5}{8}$ (51).

51 Швидко, рішуче

Солн - це вста - ло

над стра - но - ю гру - до - вой ь мир - ной

Тут теж поділ $3 + 2$, темп швидкий, характер музики енергійний, тому цей епізод тактують так само, як пісню «Бив мене муж» з попереднього прикладу. Розмір $\frac{4}{8}$ тактують на два однаковими короткими жестами, подібними до жесту $1, 2, 3-4, 5$ з рис. 41.

При поділі $2 + 3$ виконують спочатку короткий, а потім довгий жести, отже, цей варіант дводольної схеми тактування матиме приблизно такий вигляд, як зображено на рис. 42.

У творах з м'якшим, більш плавним ритмом вживають у диригуванні п'ятидольних розмірів у швидкому темпі комбінованої схеми. Ця схема складається з двох жестів «на раз», а саме: при поділі $2 + 3$ — з одного, меншого, для групи двох вимірних ритмічних вартостей і трохи більшого — для групи трьох вимірних ритмічних вартостей, виконуваних м'якою кривою, без виразно зазначеної точки, як при штриху *legato*. При поділі $3 + 2$ виконують насамперед більший, потім менший жести.

Подаємо приклад, узятий з симфонічної літератури (замість оркестрової партитури наводимо тут фортепіанний витяг, що його звичайно називають клавіраусцугом, або клавіром), а саме з II частини Шостої симфонії П. Чайковського, так званої Патетичної (52):

52 Allegro con grazia ($\text{♩} = 144$)

над стра - но - ю гру - до - вой ь мир - ной

Тут розмір $\frac{5}{4}$, поділ $2 + 3$, темп швидкий, ритм плавний, характер ясний, граціозний. Схема, за якою тактують цього роду музику, матиме приблизно такий вигляд, як на рис. 43.

Малий жест (рис. 43, крива $a-1-2$) має бути виконаний в часі, призначеному для групи перших двох вимірних ритмічних вартостей, більший (крива $2-3-4-5$) — в часі, призначеному для групи трьох вимірних вартостей.

При поділі $3 + 2$ ця схема виглядатиме так, як на рис. 44.

Як першу, так і другу схему належить виконувати м'якими, плавними рухами, при зовсім ослаблених м'язах руки. Коли ж виконувати пісню «Бив мене муж» (приклад 50) все-таки в дещо повільнішому темпі і тактувати на п'ять, то при цьому не слід уживати п'ятидольної схеми так, як вона подана на рис. 6, бо в швидкому темпі її було б важко виконувати. Тут доцільніше застосувати приблизно такий варіант п'ятидольної схеми, як на рис. 45.

Цей варіант являє собою комбінацію тридольної і дво-дольної схем тактування. Їого виконують переважно кистю руки, роблячи перший та четвертий жести з більшим притиском і енергійніше за інші, бо ці жести припадають на наголошені долі такту. Цікаво, що точка кожної долі в цій схемі міститься там, де закінчується жест даної долі: наприклад, перша восьма починає звучати в точці 1 і перестає

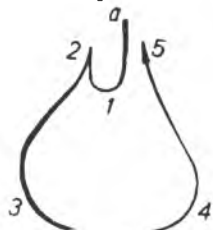


Рис. 43

звучати в точці 2, де починає звучати друга восьма, і т. д. Це можна пояснити тим, що жести в даному варіанті не утворюють кривих ліній як звичайно, а цілком прямі, з точками, пересуненими на кінець кожного жесту.

Хоча цей варіант п'ятидольної схеми трохи схематичний, та він добре відповідає жартівливому й енергійному характерові пісні.

Таку саму схему при поділі 2 + 3 подано на рис. 46.

Тут перший і третій жести виконують з більшим притиском і енергійніше від інших, бо ці жести відповідають наголошеним долям такту.

Як уже говорилося, в доборі відповідної схеми для п'ятидольного розміру в швидких темпах велике значення має, побіч інших факторів, внутрішній склад такту. Він може бути такий:

$$\begin{aligned} &2 + 2 + 1 \text{ або } 2 + 3; \\ &2 + 1 + 2 \text{ або } 3 + 2 \text{ або } 2 + 3; \\ &1 + 2 + 2 \text{ або } 3 + 2. \end{aligned}$$

Залишається ще ознайомитись з тактуванням у швидких темпах мішаних розмірів $\frac{7}{4}$ і $\frac{7}{8}$. Дуже добрим для цього прикладом може бути остання, сьома частина ора-

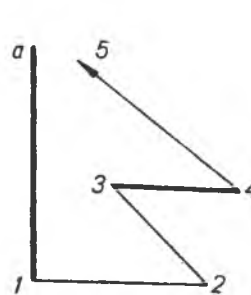


Рис. 45

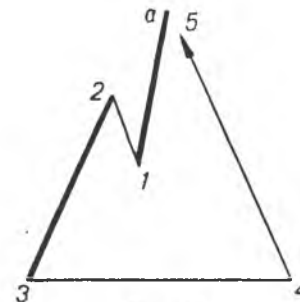


Рис. 46

торії «Песня о лесах» Д. Шостаковича, написана переважно в розмірі $\frac{7}{4}$ і в досить швидкому темпі (53).



Тут виразно видно поділ 4 + 3 або 2 + 2 + 2 + 1, тобто три такти в розмірі $\frac{2}{4}$ і одна чверть наприкінці. Коли виходить з того, що в швидкому темпі розмір $\frac{2}{4}$ тактують «на раз», то в цьому прикладі треба дібрати таку схему, яка мала б три звичайні жести (для трьох тактів у розмірі $\frac{2}{4}$) і один малий для останньої чверті. Тому можна взяти за основу тридольну схему з одним малим додатковим жестом або чотиридольну схему з трьома звичайними жестами і четвертим, наполовину меншим від інших:

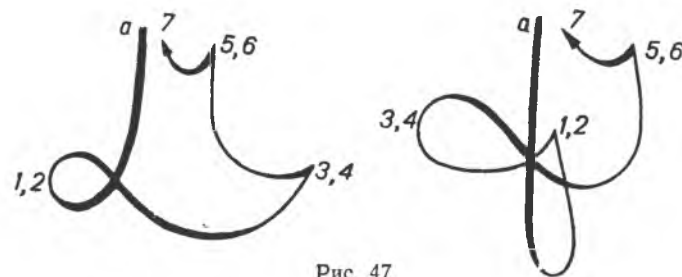


Рис. 47

На рис. 47 ліворуч подано тридольну, праворуч — чотиридольну схеми, пристосовані до прикладу 53. Третій жест чотиридольної схеми слід закінчувати дещо вище, щоб було зручно виконати короткий, четвертий жест.

Треба вміти також користуватися так званими сповільненими, до певної міри «обважнілими» жестами, які можуть дуже придатися саме в тактуванні складних мішаних розмірів у швидких темпах. Можна, наприклад, у дуже швидких темпах тактувати розмір $\frac{7}{4}$ з таким самим поділом $2 + 2 + 3$, беручи за основу тридольну схему, і виконувати два перші жести як звичайно (кожний в часі, призначеному для двох чвертей), а третій жест — дещо повільніше (в часі трьох чвертей).

Сповільнений, «обважнілий» жест застосовують звичайно у тактуванні в дуже швидких темпах мішаних розмірів завжди до тієї групи, в якій три вимірні ритмічні вартості.

У вже цитованій народній пісні в обробці К. Стеценка «Ой на ставі, на ставочку» (приклад 45) є таке місце (54):



Цю пісню, в якій переважає розмір $\frac{6}{8}$, тактують за варіантом дводольної схеми, показаним на рис. 35 праворуч. Він дуже добре відповідає ритмічній структурі.

Перший такт поданого уривка — в розмірі $\frac{7}{8}$, другий — у розмірі $\frac{6}{8}$. Виникає питання: як тактувати цей $\frac{7}{8}$ розмір? Тут поділ $3 + 4$, тому початкову групу з трьох восьмих, виражених чвертю і восьмою, тактують таким самим дробленим жестом, за допомогою якого тактують усі такі групи цієї пісні. Наступні чотири восьмі, виражені двома чвертями, відображають двома жестами. Виходить, що тут слід узяти за основу тридольну схему (див. рис. 48).

Диригуючи за цим варіантом тридольної схеми, пристосованої тут до розміру $\frac{7}{8}$ у швидкому темпі, добре рахувати на сім.

Наступний такт у розмірі $\frac{6}{8}$ тактують, очевидно, за

дводольною схемою, відповідно пристосованою до метроритмічної структури цього такту. Вона має такий вигляд, як зображено на рис. 49.

Усі ці схеми, за якими тактують у швидких темпах семидольний розмір, можна, залежно від характеру подачі

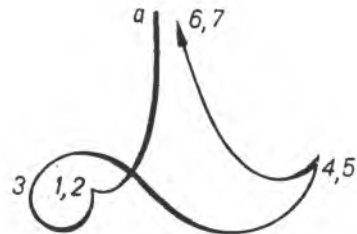


Рис. 48

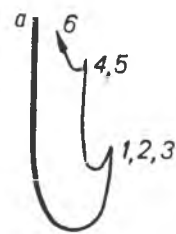


Рис. 49

звука, виконувати різними штрихами — від legato до staccato включно, як це роблять у тактуванні п'ятидольного розміру.

Річ ясна, що і в доборі відповідної схеми для семидольного розміру в швидких темпах вирішальне значення має, побіч інших факторів, внутрішній склад даного розміру. Він може бути такий:

$2+2+2+1$ або $2+2+3$;
 $2+2+1+2$, або $2+3+2$, або $2+2+3$;
 $2+1+2+2$, або $3+2+2$, або $2+3+2$;
 $1+2+2+2$ або $3+2+2$.

ЗАГАЛЬНІ ПРАВИЛА ПРИСТОСУВАННЯ ОСНОВНИХ СХЕМ І ЇХ ВАРІАНТІВ ДО РІЗНИХ РОЗМІРІВ

На підставі всього того, що досі було сказано про способи тактування різних розмірів у темпах повільних, середніх і швидких, можна подати деякі загальні правила чи вказівки щодо практичного пристосування основних схем тактування і найважливіших їх варіантів до окремих розмірів.

За дводольною схемою або, коротко, на два тактують розміри прості дводольні ($\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{16}$), у швидких темпах — складні двоскладові ($\frac{6}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$).

За тридольною схемою або, коротко, на три тактують розміри прості тридольні ($\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$), у швидких темпах — складні трискладові ($\frac{9}{2}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{16}$).

За чотиридольною схемою або, коротко, на чотири тактують розміри складні ($\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{4}{16}$), у швидких темпах — складні чотирискладові ($\frac{12}{2}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$).

За п'ятидольною схемою або, коротко, на п'ять тактують розміри складні мішані ($\frac{5}{2}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$ і $\frac{5}{16}$).

За шестидольною схемою або, коротко, на шість тактують розміри складні двоскладові ($\frac{6}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$).

За семидольною схемою або, коротко, на сім тактують розміри складні мішані ($\frac{7}{2}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{7}{16}$).

ТАКТУВАННЯ ПЕРЕМІННИХ РОЗМІРІВ

У музичній літературі часто доводиться зустрічатися з так званими перемінними розмірами, тобто творами, написаними в різних розмірах, які чергуються одні з одними в певному порядку, а ще частіше цілком довільно. Перемінні розміри знаходимо в пісенній і інструментальній творчості багатьох народів. Вони становлять одну з характерних рис і українських народних пісень і побіч своєрідної мелодики та ритміки чимало спричиняються до незвичайної і оригінальної їх краси.

Тактування перемінних розмірів по суті просте і легке. Треба лише уміти швидко і впевнено змінювати схему залежно від зміни розміру, а це вимагає доброї попередньої підготовки диригента і швидкої орієнтації. Дуже показовим прикладом цього може бути наведена нижче пісня (55):

«Зашуміла ліщинонька»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

55 Moderato

Зашу-мі-ла лі-щин-онька, за-шу-мі-ла лі-щин-онька.

У цьому прикладі чергуються в певній послідовності розміри $\frac{2}{4}$ і $\frac{3}{4}$, тобто прості четвертні. Такти з розміром $\frac{2}{4}$ тактують тут за дводольною схемою, такти з розміром $\frac{3}{4}$ — за тридольною схемою, причому окремі четвертні жести повинні тривати однаково довго як в одному, так і в другому розмірі.

В українській народній пісні «Не стій, вербо» (в обробці М. Леонтовича) розміри $\frac{2}{4}$ і $\frac{3}{4}$ чергуються теж у певній послідовності, а в пісні «Ой горе тій чайці» (теж в обробці Леонтовича) чергування перемінних розмірів досить довільне. Ця пісня має всього шість тактів, з яких два перші — в розмірі $\frac{5}{4}$, три наступні — в розмірі $\frac{3}{4}$, а останній — у розмірі $\frac{2}{4}$. Перші два такти тактують за п'ятидольною схемою, три наступні — за тридольною, а останній — за дводольною. Дуже довільно чергуються розміри і в піснях «Ой сів, поїхав» (у тій же обробці), «Ой у полі криниченька».

Диригент мусить добре вивчити пісню в цілому та чергування різних розмірів одних з одними і відповідно до нього змінювати схеми тактування.

Дещо складнішим є тактування перемінних розмірів, коли із зміною розмірів змінюється і вимірна ритмічна вартість, — наприклад, четвертний розмір чергується з восьмушковим або половинний з четвертним і т. д. Якщо в даному музичному творі чи пісні темп не змінюється, то при зміні розміру слід вибрати собі якусь дрібну ритмічну вартість і пильнувати, щоб вона, а отже і всі інші ритмічні вартості тривали однаково довго в усіх тактах даного твору чи пісні. Деякі композитори вписують це (звичайно в більших творах) ремаркою *l'istesso tempo* (той самий темп) (56).

«Мак»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

56 Allegretto

При до-ли-ні мак, при до-ли-ні мак, при ши-ро-кій мак.

pp

Ко-ре-нис-тий, го-ло-вис-тий! Мо-ло-ді-ї мо-ло-ди-ці

pp

У прикладі 56 два такти в розмірі $\frac{3}{2}$ чергуються з десятима тактами в розмірі $\frac{2}{4}$. Темп пісні помірно швидкий, характер її веселий, жартівливий.

У розмірі $\frac{3}{2}$, яким починається пісня, окремими жеста-ми відображають чверті, тому ділять кожен жест три-дольної схеми на два, наполовину менші. Розмір $\frac{2}{4}$ так-тують за дводольною схемою, причому на кожний жест має припасти одна вимірна ритмічна вартість, тобто чверть. Темп у пісні не змінюється, тому чверті, незалеж-но від того, яку роль вони відіграють в обох цих розмі-рах, повинні тривати однаково довго. Отже, окремі чет-вертні жести, які постали через дроблення звичайних ве-ликих жестів тридольної схеми в розмірі $\frac{3}{2}$, повинні в даному випадку тривати так само довго, як звичайні четвертні жести дводольної схеми в розмірі $\frac{2}{4}$ (57).

У цій пісні доволіно чергуються такти у розмірі $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$

«Гей у світлиці»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

57 **Moderato**

С. А. Т. Б.

Гей, у світ-ли-ці зя-ть тес-тонька від сер-
-день-ка про-сив і мо-лив, щоб ви-ну про-стив:

[illegible]

я $\frac{1}{4}$, причому помірний темп, визначений композитором як *moderato*, залишається весь час без змін. Перший такт у розмірі $\frac{3}{4}$ тактують за звичайною тридольною схемою. Наступні такти в розмірі $\frac{3}{8}$ тактують теж на три, але, орієнтуючись на восьмі з попереднього такту, що, як і інші ритмічні вартості, повинні тривати весь час однаково довго, окремі жести тридольної схеми виконують вдвоє швидше, ніж жести тридольної схеми з попереднього такту в розмірі $\frac{3}{4}$. Дальші два такти в розмірі $\frac{3}{4}$ тактують так само, як перший. Наступний такт у розмірі $\frac{1}{4}$ тактують за чотиридольною схемою, пильнуючи, щоб тривалість окремих жестів була така сама, як у розмірі $\frac{3}{4}$. Потім знову два такти в розмірі $\frac{3}{8}$ з жєстами, наполовину коротшими від жестів попередніх трьох тактів, і т. д. (58).

У прикладі 58 шість тактів, з яких перший у розмірі

«Ой сербине»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

58 Andante

C. «Ой сер_би_ не, сербиноч_ ку! Ой сер_ би_ не.

A.

сер_би_ поч_ ку. сва_ тай ме_ не. дів_чи_ нонь_ ку».

$\frac{6}{4}$, решта в розмірі $\frac{3}{2}$. Повільний темп у пісні не підлягає ніяким змінам.

Перший такт у розмірі $\frac{6}{4}$ тактують за шестидольною схемою, наступні — за тридольною, жестами, вдвоє довшими від тих, яких уживають у першому такті. Там, де половина у ведучому голосі розпадається на дві чверті, жест тридольної схеми ділять на два, наполовину коротші. А тому що ці чверті в розмірі $\frac{3}{2}$ тривають так само довго, як вимірні ритмічні вартості, тобто теж чверті в розмірі $\frac{6}{4}$, то й жести, якими відзначають чверті в одному і другому розмірах, повинні тривати однаково довго.

Дуже цікавий з метро-ритмічного погляду та втілення у відповідних жестах наступний приклад (59):

«Журу я ся, журу»
Українська народна пісня

Обробка С. Людкевича

59 Lento moderato, mesto
Соло

Жу-ру я ся, жу-ру як ве-чір, так ра-но, як ве-чір, так ра-но.
Гей!
Як ве-чір, так рано, гей, гей
Жу-ру я ся, жу-ру ве-чір, ра-но, гей, гей.
Ой жу-ру я ся, гей, гей.

Тут розміри $\frac{2}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$ і $\frac{4}{8}$ чергуються теж дуже довільно. Помірно-повільний темп в основному не міняється в усій пісні.

Початковий такт у розмірі $\frac{2}{8}$ тактують одним плавним четвертним жестом «на раз». Для другого, $\frac{6}{8}$ такту застосовують дводольну схему тактування, причому кожний жест ділять на два: один, більший, — для чверті і один, вдвоє менший, — для восьмої. Четвертний жест повинен

своєю величиною і тривалістю дорівнювати жестові «на раз», яким тактують початковий такт у розмірі $\frac{2}{8}$. Дальші такти у розмірі $\frac{3}{4}$ тактують за звичайною тридольною схемою жестами, які своєю тривалістю повинні так само дорівнювати четвертним жестам з попередніх тактів. Такт у розмірі $\frac{4}{8}$ тактують на два, двома четвертними жестами. Усі четвертні жести мають виконуватись відповідно до характеру подачі звука в цій пісні штрихом legato, тобто м'яко і плавно.

Щоб зазначити, що зі зміною розміру темп не змінюється і що дана ритмічна вартість (з попереднього розміру) і надалі триває так само довго, композитори у відповідному місці ставлять, крім або замість означення l'istesso tempo, такі, наприклад ремарки:

$\text{♩} = \text{♩}$, або $\text{♩} = \text{♩}$, або $\text{♩} = \text{♩}$ і т. д.

Подаємо уривок з цитованої вже третьої частини «Кантати о Родине» А. Арутюняна, а саме той, де після великого епізоду в розмірі $\frac{5}{8}$ у швидкому темпі йде епізод у розмірі $\frac{5}{4}$ у тому ж самому темпі (60):

60 Allegro risoluto

Здравствуй,
Здравствуй, день тру- до- вой. ра- дост- но. солн- це. нам свер- кай!

Про спосіб тактування розміру $\frac{5}{8}$ у цій частині кантати вже говорилося (див. рис. 41). На грані розміру $\frac{5}{8}$

і $\frac{5}{4}$ композитор умістив ремарку , давши цим


зрозуміти, що в обох розмірах восьма повинна тривати однаково довго. Тому розмір $\frac{5}{4}$ тактують за п'ятидольною схемою, як її подано на рис. 6 (поділ 3+2 зазначив сам композитор), пильнуючи, щоб окремі четвертні жести п'ятидольної схеми тривали точно стільки, скільки триває жест 1, 2, 3—4, 5 з рис. 41, що відповідає двом восьмим розміру $\frac{5}{8}$.

Залишається розглянути ще такі випадки, де зміна розміру пов'язана з одночасною зміною темпу. Як приклад подаємо кінець чоловічого і початок жіночого хорів з II дії опери «Князь Ігор» О. Бородіна (61):




Чоловічий хор у дуже швидкому темпі (presto), в розмірі $\frac{6}{8}$ ($\frac{2}{4}$), який тут тактують «на раз». Після нього вступає жіночий хор у помірному темпі (moderato), в розмірі $\frac{2}{2}$ (alla breve), який тактують за дводольною схемою.

Нас цікавить темпове відношення обох цих епізодів.

Авторська ремарка  = 100 означає, що повинна в такті $\frac{2}{2}$ (alla breve) дорівнює своєю тривалістю двом чвертям з крапками або половинній з крапкою в попередньому розмірі $\frac{6}{8}$ ($\frac{2}{4}$). Для відображення цієї зміни у тактуванні кожний жест дводольної схеми, за якою тактують розмір $\frac{2}{2}$, повинен дорівнювати кожному жестові «на раз», яким тактують окремі такти розміру $\frac{6}{8}$. Проте характер нового епізоду матиме вплив і на деяку зміну темпу, позначену композитором ремаркою Moderato alla breve. Цю зміну підготовляють поступовим звільненням темпу в останніх чотирьох тактах попереднього епізоду. Число 100 означає, що на одну хвилину має припасти в цьому темпі сто половинних ударів. Для такого абсолютного визначення темпу служить відповідний прилад, так званий метроном¹.

¹ Метроном складається з дерев'яного пірамідальної форми корпусу зі шкалою ділень від 40 до 208, пружинного годинникового механізму і маятника з пересувним тягарцем. Коливання маятника супроводяться рівномірними постукуваннями.

Число коливань маятника в одиницю часу залежить від місцепо-

Зі змінами розміру, пов'язаними з раптовими темповими змінами, найчастіше доводиться зустрічатись у симфонічній музиці. Композитори визначають ці зміни загальними ремарками, часто не вказуючи точно, яке має бути темпове відношення одного епізоду до іншого. Завдання диригента — знайти правильне темпове відношення між окремими епізодами чи частинами. Щоб з'ясувати це на конкретному прикладі, подаємо кінець повільного вступу (*adagio*) і початок сонатного алегро з першої частини Другої, так званої Лондонської симфонії Й. Гайдна у фортепіанному викладі (62).

62 (*Adagio*)

ff *pp*

Allegro

p

ложення тягарця. Коли, наприклад, поставити його на ділення 40, маятник виконає 40 ударів на хвилину. Чим нижче, на більше число ділень посунути тягарець, тим швидше коливатиметься маятник, тим швидший темп він указуватиме.

У нотах темп за метрономом позначають (на початку твору або в середині його при зміні темпу) літерами М. М. (метроном Мельцеля), нотним знаком (ритмічна одиниця, що відповідає кожному ударові) та цифрою, що визначає число ритмічних одиниць за хвилину.

Наприклад $\text{♩} = 80$ або $\text{♩} = 116$ означає, що кожен удар маятника,

коли тягарець біля цифри 80 або 116, відповідає тривалості в першому випадку половинної, в другому — четвертної ноти.

Повільний вступ у розмірі $\frac{4}{4}$, тактують за чотиридольною схемою з дробленими жєстами, причому на кожний малий рух припадає одна восьма. Наступну, швидку частину в розмірі $\frac{2}{2}$ тактують на два; тут на один жест дводольної схеми припадає одна половинна. Щоб раптовий перехід від повільного до швидкого темпу був внутрішньо виправданий і органічний, восьмушковий рух з повільного вступу включають до швидкої частини у вигляді руху половинними. При цьому жєсти дводольної схеми, за якою тактують розмір $\frac{2}{2}$, повинні своєю тривалістю дорівнювати окремим малим восьмушковим жєстам чотиридольної схеми з попереднього розміру. Це відношення одного темпу до другого можна виразити такою ремаркою: $\text{♩} = \text{♩}$. Вона означає, що половинна наступ-

ного розміру дорівнює своєю тривалістю восьмій з попереднього розміру. Очевидно, що при поступових темпових змінах із зміною розміру таким міркуванням не слід керуватися.

ОДНОЧАСНЕ ТАКТУВАННЯ РІЗНИХ РОЗМІРІВ

У деяких музичних творах дві хорові партії або групи хорових голосів місцями співають одночасно в різних розмірах. Таке явище частіше зустрічається в інструментальній, зокрема оркестровій музиці, рідше — в хоровій.

Одночасно різні розміри можуть з'являтися тоді, коли тактові риси їх цілком збігаються. Інколи тактові риси в окремих хорових голосах чи групах голосів збігаються в деяких місцях твору в певній послідовності або зовсім довільно.

Кожному ясно, що одночасне тактування різних схем однією рукою неможливе. Тактують звичайно одну схему за допомогою однієї руки, а другу — за допомогою другої. Можна, наприклад, тактувати правою рукою на три, а лівою — на два, або навпаки, пильнуючи при цьому, щоб перший, найсильніший жест був зроблений водночас як правою, так і лівою рукою. У таких випадках слід звертати увагу на так звані опорні пункти, тобто на місця, де важкі долі такту, головним чином, збігаються.

Таке складне тактування досить важке і навряд чи допоможе хористам чи оркестрантам, тому ним користуються лише у виняткових випадках. Диригент мусить

передусім старатися пізнати, який хоровий голос чи група голосів має головну мелодію, і тактувати розмір тільки цього голосу чи групи голосів. При розучуванні треба дуже сумлінно і точно проробити партії кожного хорового голосу окремо. Лише після того поволі й обережно з'єднують голоси чи групи їх, тактуючи, як було сказано, тільки розмір ведучого голосу чи групи голосів (див. приклад № 63).

«Чи дома, дома»

Українська народна пісня

Обробка С. Людкевича

63

Allegretto moderato

У пісні «Чи дома, дома» бачимо не лише перемінні розміри, але одночасне використання різних розмірів. Перші два такти (у розмірі $\frac{6}{8}$) тактують за шестидольною схемою, третій (у розмірі $\frac{3}{4}$) — за тридольною. У четвертому такті тенори співають у розмірі $\frac{6}{8}$, а баси продовжують співати у розмірі $\frac{3}{4}$. Тактові риси обох хорових груп цілком збігаються. Це можливе тому, що, незважаючи на велику різницю між розмірами $\frac{6}{8}$ і $\frac{3}{4}$, у кожному з них однакова кількість восьмих. При розучуванні окремими групами розмір $\frac{6}{8}$ тактують на шість, розмір $\frac{3}{4}$ — на три. З'єднавши обидві групи, тактують лише партію ведучої групи, тобто тенорів. П'ятий і шос-

тий такти у розмірі $\frac{3}{4}$ в обох групах тактують, річ ясна, за тридольною схемою (64).

64

(Andante, poco moderato) L'istesso tempo

У прикладі 64 подано один з епізодів хору «Туман хвилями лягає» з опери «Утоплена» М. Лисенка. Тут до чоловічих голосів, які співають у розмірі $\frac{3}{4}$, згодом приєднуються жіночі у розмірі $\frac{2}{4}$, причому темп залишається той самий, який автор визначає ремаркою *l'istesso tempo*. Тактові риси в деяких місцях збігаються, а саме: кожний другий такт у розмірі $\frac{3}{4}$ і кожний третій такт у розмірі $\frac{2}{4}$. При розучуванні окремими групами розмір $\frac{3}{4}$ тактують на три, а розмір $\frac{2}{4}$ — на два. З'єднавши потім обидві групи, подають лише вступ жіночим голосам; тактують весь цей епізод на три, бо група чоловічих голосів залишається тут і надалі провідною групою. А втім, деякі диригенти зі вступом жіночих голосів переходять на дводольну схему тактування.

Звернімо увагу, що в тих місцях, де тактові риси і перші долі розмірів $\frac{3}{4}$ і $\frac{2}{4}$ цілком збігаються, постають певного роду опорні пункти, на які в тактуванні припадають спільні для обох цих розмірів жести. Їх належить виконувати чітко і виразно, щоб хористи, які співають одночасно в різних розмірах, могли орієнтуватися на ці жести і, співаючи, знаходити в них опору. Подібний випадок зустрічаємо в кантаті «Жовтневі новели» Г. Жуковського, в новелі п'ятій. В одному з її епізодів соліст (тенор) і струнна група мають визначений розмір $\frac{3}{4}$, а жіночі голоси і дерев'яні інструменти (флейти, потім фаги) — розмір $\frac{2}{4}$. Тут теж тактові риси збігаються: кожний другий такт у розмірі $\frac{3}{4}$ і кожний третій у розмірі $\frac{2}{4}$.

Тактуємо за тридольною схемою. Вирішальною є тут більша вагомість групи, яка звучить в розмірі $\frac{3}{4}$, її широкий «штрих» legato в порівнянні з легким, скерцозним характером групи сопрано і духових дерев'яних.

Нарешті, подаємо один приклад, де чергування тактів у різних розмірах, як і одночасне нашарування різних розмірів в окремих хорових голосах, відбувається цілком довільно, без будь-якої системи чи послідовності (65).

65 (Lento moderato. mesto)

С. Ме. не. мо - ло - до - го, з бі. лих ніг зва. ли. ла, ме - не.

А. Ме. не. мо - ло - до - го, з бі. лих

Т. Ме. не. мо -

...ли - ла, ме - не. мо -

мо - ло - до - го, з бі. лих ніг зва. ли. ла, гей, гей!

...ніг зва. ли. ла, ме. не. мо - ло - до - го, з бі. лих ніг зва. ли. ла

...ло. до. го. з бі. лих ніг зва.

...ло - до - го, з би

Тут бачимо один з епізодів цитованої вже української народної пісні «Журу я ся, журу» в обробці С. Людкевича.

У цій обробці розміри $\frac{2}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$ і т. д. не лише вільно чергуються, а й так само вільно нашаровуються один на один. Ведуча партія в даному епізоді все ж таки партія сопрано. Тому після розучування кожної партії окре-

мо тактують, з'єднавши всі партії разом, розмір партії сопрано.

У перших трьох тактах епізоду тактові риси всіх хорових партій збігаються. Так само спільна всім хоровим голосам тактова риска на початку четвертого такту. Зате в четвертому і п'ятому тактах розмір партії сопрано інший, ніж решти голосів. Внаслідок цього тактова риска між четвертим і п'ятим тактами сопрано не збігається з тактовою рисою альтів, тенорів і басів. Найближчий опорний пункт, де тактові риси, як і перші долі в усіх партіях, цілком збігаються одні з одними, — це початок шостого такту. Диригент мусить звернути на це увагу хористів, а перший спільний усім хоровим партіям жест, яким він зазначає першу долю шостого, а потім і сьомого тактів, робити дуже чітко.

ТАКТУВАННЯ ТВОРІВ БЕЗ ВИЗНАЧЕНОГО РОЗМІРУ

Інколи зустрічаються музичні твори, здебільшого хоро-ві, без визначеного розміру. Найчастіше це обробки народних пісень і твори більш речитативного характеру. Виходячи з наголосів у тексті і розчленування ритмічних вартостей, диригент повинен у таких випадках все-таки поділити такий музичний твір на окремі уривки — такти, хоч би вони були й дуже різноманітні, і вписати цей поділ до партитури та поголосників; тоді йому буде далеко легше керувати хором, а хористам співати.

Такий поділ можна зробити, наприклад, в українській народній пісні «Із-за гори сніжок летить» в обробці М. Леонтовича. Вона складається в основному з двох частин-епізодів, з яких кожний закінчується ферматою на ноті *соль*. Якщо вважати перший епізод за один такт, а другий — за другий такт пісні, тоді в першому такті виразно побачимо, як це вже згадувалося при іншій нагоді, розмір $\frac{12}{4}$, а в другому — розмір $\frac{7}{4}$. У першому епізоді можна зробити поділ на такі розміри: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ або $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{4}$ і відповідно до поділу добирати схеми тактування. У другому — $\frac{7}{4}$ епізоді теж можна зробити такий поділ, а саме: $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ або $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$.

Подібне маємо і в пісні «Наїхали гостоньки» теж в обробці М. Леонтовича. Тут, як і в попередній пісні, композитор не дає визначення розміру. Коли відділимо дві

початкові восьмі і визнаємо їх за затакт, виразно побачимо в цій пісні розмір $\frac{9}{4}$. Виходячи з наголосів у тексті, можна, наприклад, у першому її такті зробити такий поділ: 3+2+2+2.

У народній пісні «Попід яром, яром» (обробка Леонтовича) композитор теж не визначив розміру. Як і пісня «Із-за гори сніжок летить», вона складається з двох епізодів (66).

«Попід яром, яром»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

66 Moderato

Тут можна зробити такий поділ: $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$ або $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$. Другий епізод, поділений автором тактовою рисою на два великі такти, виразно виявляє в першому з них поділ $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, а в другому — $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ або $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, тобто щось подібне до розміру $\frac{7}{4}$. Відповідно до поділу застосовують і схеми тактування.

Якщо в даному творі такого поділу не можна зробити, тактують однаковими жестами, переважно згори вниз, кожний склад тексту, причому довші ноти витримують довше, коротші — коротше. Диригент повинен при цьому,

удаючи лише спів, висловлювати устами виразно, але нечутно текст виконуваного твору, щоб хористи, дивлячись на його уста, могли краще орієнтуватися.

ПОКАЗ ЗНЯТТЯ ЗВУЧАННЯ В КІНЦІ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Показ зняття звучання в кінці музичного твору не менш важливий від показу вступу на початку твору. Хористи повинні закінчити свій спів, а оркестранти свою гру так само організовано й одночасно, як вони її почали. Тому диригент повинен присвячувати виразному показові зняття звучання багато уваги.

Знімати звучання можна різними способами, залежно від індивідуального уподобання і навичок диригента. Найчастіше це роблять за допомогою жесту у вигляді кривої або, у спокійних темпах, у вигляді малої петлі, яку виконують у сильній динаміці кистю і ліктьовою частиною руки, в слабкій — самою кистю. При самому кінці музичного твору форма цієї кривої чи петлі, її напрям і т. ін. можуть бути зовсім довільні.

Слід пам'ятати, що чим довша нота, яку знімають, тим краще треба підготувати її зняття. Підготовляють його завжди жестом попередньої долі, який роблять трохи довшим, більш виразним, а жест тієї долі, на яку припадає зняття, поступово пришвидшують і в кінці його роблять згадану вище криву або петлю. Крім того зняття звучання повинне відповідати настроєві музики: залежно від характеру подачі звука, від динаміки, темпу тощо воно може бути виконане штрихом legato, non legato або staccato.

Само собою зрозуміло, що як кожний диригентський жест, так і жест, за допомогою якого знімають звучання, точніше крива чи петля, якою жест закінчується, має свою точку, що знаходиться в найглибшому місці цієї кривої чи петлі, і своє відбиття. Чим сильнішою динамікою закінчується звучання, тим більший цей жест, тим виразніша точка. Наприклад, у сильній динаміці він майже нічим не відрізняється від штриха non legato.

Після відбиття в точці, в якій закінчується звучання, якусь мить затримують кисть руки непорушно.

Найпростіше, найлегше знімати звучання на сильній чи відносно сильній долі такту (67).

67 (Повільно)

У прикладі 67 подано самий кінець вже цитованої народної пісні «Ой у полі, полі» в обробці П. Козицького. Розмір $\frac{5}{4}$ (2+3) тактують за п'ятидольною схемою. І альти, і тенори перестають співати на першій восьмій останнього такту, тобто на сильній долі. Підготовляють зняття звучання жестом п'ятої долі з передостаннього такту, який виконують трохи виразніше за інші. Першим жестом першої долі, який закінчують кривою або петлею, виконаною за всіма поданими вище вказівками, знімають звучання обох хорових голосів.

Нагадуємо, що в кінці музичного твору форма, тобто напрям кривої, може бути зовсім довільна.



Рис. 50

На рис. 50 показано декілька варіантів зняття звучання в такому випадку, який подає приклад 67, тобто в кінці музичного твору, на першій долі такту. З огляду на те, що пісня закінчується восьмою і в слабкій динаміці, жест першої долі, як і та крива, якою він закінчується й якою знімають звучання восьмої, повинен бути малий і м'який.

Подаємо ще один приклад (68):

68 (Allegro)

Це кінець твору «Утоптала стежечку» для мішаного хору á capella Ф. Колесси на слова Т. Шевченка. Хор закінчується так само, як пісня «Ой у полі, полі» (приклад 67), лише в швидкому темпі і в сильній динаміці. Тому жест, яким тут знімають звучання хору, повинен бути трохи більший, а крива повинна мати виразно визначену точку, як у звичайному штриху (69).

69 (Allegro)

У прикладі 69 наведено кінець чоловічого хору á capella В. Матюка «Ревуха». Розмір $\frac{4}{4}$ тактують на чотири. Голоси перестають співати в кінці третьої, тобто відносно сильної долі такту, тому зняття підготовляють другим жестом чотиридольної схеми, який виконують дещо виразніше. Знімають звучання хору третім жестом з кривою на кінці.

На рис. 51 подано спосіб відображення в жестах останнього такту прикладу 69 з кривою в кінці третього жесту, якою знімають звучання хору. Якщо в попередніх випадках (приклад 67 і 68) для зняття вживали короткого жесту, бо ці пісні закінчуються меншою за вимірну ритмічною вартістю, тобто восьмою, то тут виконують цілий третій жест (крива 2—3), бо даний хоровий твір закінчується третьою вимірною ритмічною вартістю, тобто

третьою чвертю. Криву, якою знімають цю чверть, виконують рішуче, енергійно, тому що хор повинен закінчити спів у динаміці *forte*.

Зняття звучання відповідним жестом пов'язане, як вже було сказано, з деяким пришвидшенням руху руки та ударом у точці кривої, за допомогою якої знімають зву-

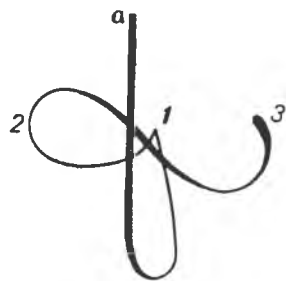


Рис. 51

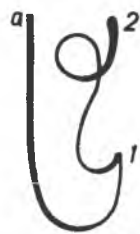


Рис. 52

чання. На легкій долі такту це не легко виконати. Особливі труднощі для молодих диригентів становить зняття звучання в самому кінці слабкої долі (70).



Приклад 70 являє собою кінець української народної пісні «Ой гай, мати, гай» в обробці М. Леонтовича. Пісня закінчується на другій долі такту (розмір $\frac{2}{4}$). Дійшовши до останнього такту, підготовляють зняття звучання першим жестом дводольної схеми, який роблять дещо виразніше за інші. Наприкінці другого жесту, виконаного з деяким пришвидшенням, роблять криву або петлю і нею знімають звучання хору. Це виглядає приблизно так, як зображено на рис. 52.

Подаємо ще декілька прикладів із закінченням на слабкій долі (71):



Українська народна пісня «Ішов козак дорогою» в обробці М. Леонтовича (приклад 71) написана у розмірі $\frac{3}{4}$. Вона закінчується на третій, тобто найслабшій долі такту.

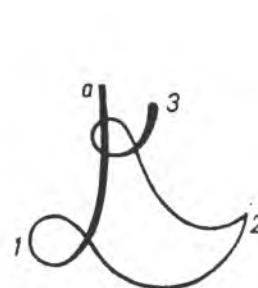


Рис. 53

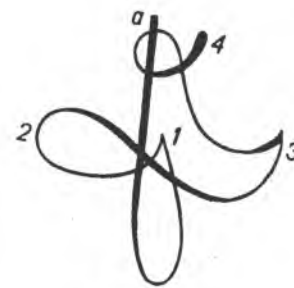
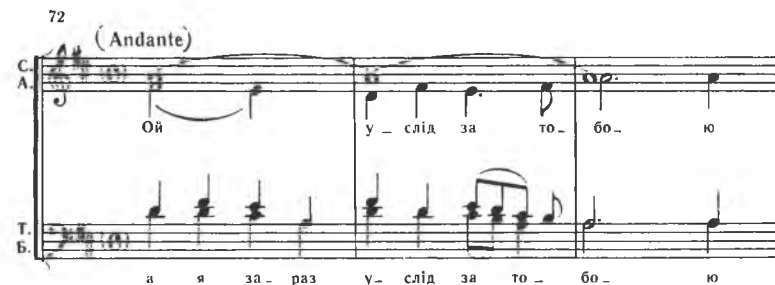


Рис. 54

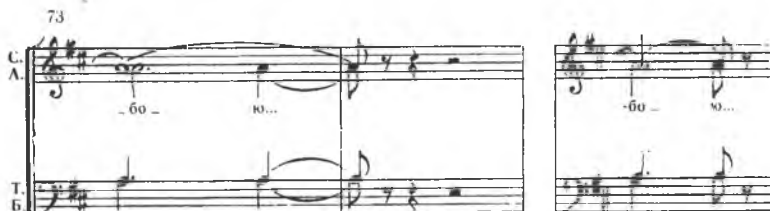
Підготовляють закінчення звучання другим жестом тридольної схеми, а в кінці третього жесту роблять петлю для зняття звучання хору (крива 2—3 рис. 53) (72).



У прикладі 72 подано кінець української народної пісні «Тихо-тихо Дунай воду несе» в обробці Я. Степового. Хористи повинні перестати співати наприкінці четвертої,

найслабшої долі такту (розмір $\frac{4}{4}$). Підготовляють закінчення третім жестом, а в кінці четвертого, який виконують з деяким пришвидшенням, роблять криву або петлю, якою й знімають звучання хору. Це виглядає приблизно так, як зображено на рис. 54.

Деякі диригенти, відчуваючи незручність зняття звучання в кінці даної долі, пересувають закінчення на початок наступної долі, продовжуючи її, або на початок тієї долі, якою закінчується даний музичний твір, відповідно скорочуючи її. В їх виконанні цитований кінець пісні «Тихо Дунай воду несе» має такий вигляд (73):



У прикладі 73 ліворуч подано останній такт пісні з закінченням, пересуненим на початок наступної, сильної долі такту. Звучання знімають цілком так само, як у прикладі 67.

У прикладі праворуч закінчення дещо скорочено і хор перестає співати з самого початку останньої, найслабшої долі такту. Тому, підготувавши закінчення за допомогою третього жесту, виконують криву чи петлю, якою знімають звучання хору, приблизно в половині четвертого жесту чотиридольної схеми. Виглядає це, як зображено на рис. 55.



Рис. 55.

Якщо показ закінчення звучання на слабкій долі такту взагалі важкий і незручний, то на початку слабкої долі його все ж таки трохи легше виконати, ніж у самому її кінці. Так можна було б закінчити пісні у прикладах 70 та 71.

У хорових творах із супроводом фортепіано чи оркестру цей прийом пересування закінчення звучання з слаб-

кої долі такту на наступну сильну належить застосовувати дуже обережно. Річ у тому, що часто після закінчення звучання хору в партії фортепіано чи оркестру на наступній долі з'являється зовсім інша гармонія. Отже, якщо звучання хору продовжити до наступної долі, між хоровою й інструментальною партіями внаслідок цього може постати недопустима какофонія. У таких випадках звучання хору слід знімати перед появою нової гармонії в супроводі, а це означає, що згаданого вище продовження звучання до наступної сильної долі тут уживати не можна (74).



Це заключний каданс хорової партії в українській народній пісні «А вже весна, а вже красна» в обробці М. Лисенка для мішаного хору з фортепіанним супроводом. Каданс, як бачимо, закінчується на тоніці. На першій долі наступного такту з'являється у фортепіанній партії гармонія субдомінанти.

До речі, аналогічне можна зустріти не лише в кінці музичного твору, але й в середині його, та про це буде мова трохи згодом.

Коли б закінчити тут хорову партію на сильній долі наступного такту, тонічна гармонія хорової партії дисонувала б з субдомінантовою гармонією фортепіанної партії, чого, очевидно, не можна допустити. Зате з успіхом

можна застосувати скорочення звучання і зняти його вже на початку третьої долі такту, як у прикладі 73 праворуч. У жестах це зняття мало б такий вигляд, як відображено на рис. 56.

Обидва способи зняття звучання, застосовані в прикладі 73, практикуються переважно в швидкому темпі й сильній динаміці. У повільному темпі й слабкій динаміці можна витримати останню ритмічну вартість до самого кінця, тому вживають такого способу зняття, як на рис. 52, 53 і 54.

Коли звучання закінчується, наприклад, у половині даної долі, що буває найчастіше в повільних темпах, де звичайні жести дроблять на два, наполовину менші, то і це повинно відобразитися в жестах. Тому закінчення звучання в пісні «На добраніч усім на ніч» (приклад 22) уявляється приблизно так, як на рис. 55, де петля, якою знімають звучання хору, міститься у половині четвертого жесту схеми.

Нагадуємо, що форма, а точніше закінчення кривої або петлі, якою знімають звучання хору чи оркестру в кінці музичного твору, може бути цілком довільне.

ПОКАЗ ВСТУПУ І ЗНЯТТЯ ЗВУЧАННЯ В СЕРЕДИНІ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Дуже часто трапляється, особливо в творах поліфонічного характеру, що не всі хорові голоси співають одночасно, разом. Деякі з них співають у той час, коли інші витримують паузу; згодом ті голоси, які співали, уступають тим, що витримували паузу; часом співають усі голоси разом, а тоді знов лише деякі. Не раз усі голоси водночас витримують паузу, як водночас починають і співати далі. Наприклад, у таких поліфонічних творах, як fuga, починає співати один хоровий голос, згодом до нього приєднується другий, потім третій голос і т. д., так що в кінці співає вже цілий хор. Те саме, але ще частіше спостерігається в оркестрі. Отже, тим голосам чи інструментам, які витримували паузу, диригент мусить показати відповідним жестом, коли саме вони мають знову почати співати чи грати, тобто знову вступити. Так

само відповідним жестом він знімає ті голоси чи інструменти, які в даному місці починають витримувати паузу.

Якщо зняття звучання всередині музичного твору, за винятком тих місць, де починає витримувати паузу весь хор чи оркестр, не має великої ваги, а часто просто неможливе, то показ відповідним жестом вступу дуже потрібний і обов'язковий. Це свого роду замах, який відрізняється від звичайного замаху на початку музичного твору хіба лише тим, що виконують його, ведучи водночас інші хорові голоси чи інструменти, тобто в середині музичного твору. Тому такий замах називають *внутрішнім*.

У відповідну хвилину, ведучи одночасно хорові голоси, які співають, диригент звертається легко в бік того хорового голосу, який має почати співати і виконує виразно жест попередньої долі. Цей жест і є саме тим внутрішнім замахом, про який іде мова. При цьому дотримують усіх правил звичайного замаху, включаючи вдих і легкий кивок голови, звернений у бік вступаючого голосу чи інструмента.

Показуючи вступ окремим хоровим голосам в середині музичного твору, часто користуються і лівою рукою. Бажано, щоб рука, яка робить внутрішній замах, була в дану хвилину трохи вище від другої руки.

Внутрішній замах має бути зроблений своєчасно. Передчасний або запізнілий замах може збити хористів чи оркестрантів і спричинитися до прикрої помилки.

Диригент мусить бути добре обізнаний з розміщенням окремих голосів у хорі чи інструментів в оркестрі. Крім того, він повинен досконало опанувати партитуру виконуваного музичного твору, щоб знати, якому хоровому голосу чи інструментові подати у відповідну хвилину внутрішній замах (75).

75
(Moderato)

пасту, пасту аїс, аїс

Тан- чок

ви- во- дить

Ту- ман

ви- во- дить

Диригент дає окремим хорovým голосам знаки вступу чи замаху, наче нагадуючи, коли саме вони мають почати співати.

76 (Adagio funebre)

Г. Я́к умру, то по- хвай_ те ме, не на мо_

Б. Я́к умру, то по- хвай_ те ме_

The image shows a musical score for a piece titled 'Adagio funebre'. It is numbered 76. The score is written for two voices, G (Г.) and B (Б.), in a key of D major (two sharps) and 4/4 time. The tempo and mood are indicated as 'Adagio funebre'. The lyrics are in Russian. The G part starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The B part starts with a bass clef and a key signature of two sharps. The lyrics are: 'Я́к умру, то по- хвай_ те ме, не на мо_' for G and 'Я́к умру, то по- хвай_ те ме_' for B. The music is written in a simple, melodic style with some ornamentation.

С. А. Т. Б.

Як умру, то поховай-те мене, по-хо-
-ги-лі, по-хо-вай-те мене, як умру, то
-не на мо-ги-лі, як ум-ру, то по-хо-

77 (Moderato)

Ой ходи́ть Семен, ко, блу- ка- е

С. А. *p*

Ой ходи́ть Семен - ко, блу- ка -

Т. Б. *p*

Ой хо- ди́ть Се - мен - ко.

Ой ходи́ть Семен - ко

Після сопрано, які починають співати на початку такту, вступають у третій долі тенори. Ведучи партію сопрано, диригент звертається в бік тенорів і показує їм вступ за допомогою другого жесту чотиридольної схеми. Виконуючи четвертий жест, він звертається в бік альтів. Так само робить внутрішній замах у кінці наступного такту, звертаючись у бік басів, які вступають на початку третього такту уривка.

Часто трапляється, що хорові голоси, які витримували паузу, вступають не повною вимірною ритмічною вартістю, як це було у наведених прикладах, але меншою, другою за чергою ритмічною вартістю даної долі, наприклад, у четвертному розмірі — восьмою або шістнадцяткою. Знак вступу хоровому голосові дають тоді, коли розпочинається та доля, на другій частині якої має вступити даний голос, тобто так само, як це роблять на початку музичного твору (78).

«Ой лугами-берегами»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

78 Moderato

Пісня (приклад 78) — у розмірі $\frac{3}{4}$ і в помірному темпі, тому тактують її на три. Альтам і тенорам, що вступають на другій половині другої долі, дають внутрішній замах. Він утворюється тут із цілого другого жесту тридольної схеми. Отже, виконуючи перший жест, диригент ще веде сопрано і лише при другому жесті звертається виразним кивком голови в бік альтів: вони повинні почати співати в кінці цього другого жесту. Тенорам, які звичайно стоять у хорі не по той бік, що альти, диригент дає одночасно замах другою (лівою) рукою. Так само він показує вступ басовій групі у третьому такті.

Цілком так само диригують і тоді, коли якийсь голос вступає після паузи на якійсь іншій, неповній долі такту. У таких випадках внутрішній замах роблять за допомогою тактового жесту, який відповідає тій долі, що на її другій половині вступає даний голос. Якщо, наприклад, хоровий голос вступає на другій половині третьої долі, внутрішній замах роблять за допомогою цілого третього жесту і т. д.

У повільних темпах, де жести дроблять на два, наполовину менші, в разі потреби вживають цих останніх як внутрішніх замахів для хорових голосів, що вступають після паузи. Прикладом цього може бути українська народна пісня «На городі білі маки» в обробці М. Леонтовича (приклад 19), написана в розмірі $\frac{2}{4}$ і в повільному темпі. Тактують її за дводольною схемою, причому кожний жест дроблять на два, наполовину менші, які відповідають восьмим. У третьому такті дають внутрішній за-

мах партії альтів, які вступають після паузи в кінці цього такту. Роблять замах за допомогою першого, малого жесту, що постав внаслідок дроблення другого жесту дводольної схеми.

Так само дають внутрішній замах у наступному такті партії тенорів, з тією лише різницею, що тут уживають першого малого жесту з двох, на які розпався перший жест дводольної схеми, бо тенори вступають на другій половині першої долі. На початку другої долі п'ятого такту вступають баси. Внутрішнім замахом для них служить другий малий жест із двох, на які розпався перший жест дводольної схеми.

Звертаючись у бік партії, якій показують вступ, слід уживати всіх допоміжних прийомів, що роблять внутрішній замах яснішим і переконливішим, а саме: вдиху в один час з хористами, відповідного кивка голови і т. ін.

У швидких темпах, де тактують цілий такт за допомогою одного жесту, тобто «на раз», дають внутрішній замах за допомогою цього ж жесту, що відповідає цілому попередньому тактові. Так диригують, коли даний хоро-вий голос вступає після паузи на початку такту. Якщо голос вступає на якійсь іншій частині такту, внутрішній замах роблять за допомогою жесту, що припадає на такт, в якому вступає після паузи хоровий голос. Дуже яскравим прикладом цього може бути хор «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського (79).

79 Allegro giusto

Темп тут дуже швидкий, тому кожний такт ($\frac{3}{8}$) тактують «на раз». У першому такті даного уривка вступають усі хорові голоси після восьмушкової паузи на другій долі такту. Тому внутрішній замах, який їм дає диригент, нічим не відрізняється від замаху, що його роблять на самому початку цього твору (приклад 38).

У сьомому такті уривка (тут подано лише хорову партію, без інструментального супроводу) партії тенорів, які вступають після восьмушкової паузи на другій долі такту, диригент дає внутрішній замах. Дійшовши до цього такту, він виконує звичайний жест «на раз», спільний для басів і тенорів, і, звертаючись водночас у бік тенорів, показує їм вступ легким, але виразним кивком голови. Це один із численних випадків у диригентській практиці, коли жест можна замінити кивком голови.

Цілком так само роблять і там, де мають справу з розмірами складними дво-, три- і чотирискладовими (наприклад, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$), які у швидких темпах і швидких відтінках помірного темпу тактують на два, три і чотири. Наприклад, з самого початку хорової партії в монументальному творі «Іван Гус» М. Лисенка (приклад 42) на шостій долі другого такту вступають перші басы. (Розмір $\frac{9}{8}$ тут тактують за допомогою тридольної схеми). Їм треба, очевидно, дати внутрішній замах. Для цього вживають другого жесту, в кінці якого басы повинні вступити.

У тому самому творі знаходимо таке місце (див. приклад № 80).

80 (Andante, poco sostenuto)

У першому такті уривка (приклад 80) треба дати внутрішній замах солістові. Вступ цього голосу припадає на шосту долю такту, тому замахом служить другий жест тридольної схеми, в кінці якого повинен соліст вступити. У кінці другого такту після паузи вступають тенори і перші басы, яким слід подати внутрішній замах. Дають його за допомогою третього жесту, в кінці якого повинні дані голоси вступити.

Щоб дати внутрішній замах, особливо в швидких темпах, коли окремі хорові голоси вступають швидко один

за одним, диригентові часто доводиться користуватися не лише тактуючою, тобто правою, а й лівою рукою (81).

«Ар фа ми, ар фа ми»

Слова П. Тичини

Музика Я. Степового

81 Allegro grazioso

Якщо прийняти, що сопрано і тенори стоять ліворуч, а альти й басы праворуч від диригента, то вступ партії сопрано з самого початку твору належить показати лівою рукою, альтам у наступному такті — правою, а тенорам у третьому такті — знов лівою рукою.

Буває й так: диригент веде хор правою рукою, але підносить ліву руку, звертаючи увагу хорового голосу, який витримував паузу, що невдовзі він має знову вступити. У повільному темпі він робить це на один такт, у швидкому — на декілька тактів перед вступом даного голосу. Очевидно, що внутрішній замах він мусить дати теж перед вступом. Цього прийому диригент вживає часто, особливо у великих творах, написаних для хору і симфонічного оркестру (ораторії, кантати, деякі симфонії тощо), або навіть у хорових творах із супроводом фортепіано, здебільшого там, де після довшого інструментального епізоду має вступити даний хоровий голос цілий хор. Тоді інструментальну партію він тактує правою рукою, а високо піднесеною лівою рукою заздалегідь звертає увагу хористів, що їм невдовзі вступати. Безпосередньо перед вступом диригент дає внутрішній замах.

Особливо старанно треба показувати вступ голосам, які виконують сольні партії, — вони на це чекають.

Слід ще зупинитись на знятті звучання в середині музичного твору. Ми вже говорили, що воно обов'язкове, коли пауза з'являється одночасно в усіх голосах хору чи інструментах оркестру. Знімати звучання окремих хорових голосів чи інструментів у середині музичного твору

не завжди потрібно, а в швидких темпах важко чи навіть неможливо. Якщо в кінці музичного твору форма кривої або петлі, за допомогою якої знімають звучання, може бути довільна, то в середині твору її треба закінчувати так, щоб було зручно зробити наступний жест. Тому цю криву чи петлю треба робити, немовби продовжуючи жест, що припадає на долю перед паузою, або, інакше кажучи, в протилежному до наступного жесту напрямі. Постараємося показати це на відповідному прикладі (82):

82
(Larghetto.Mesto.Marciale)

бі-лі ру-ченьки ло-муть. «Ой ло-ми, ло-ми
_ченьки ломить, ло-мить. «Ой ломи, ло-ми
Гей!

Це кінець другого і початок третього куплетів пісні «Козака несуть» в обробці М. Леонтовича. Темп помірний, розмір $2/4$, отже пісню тактують за дводольною схемою. В останньому такті другого куплета слід наприкінці першої долі, перед четвертною паузою, зняти звучання усього хору. Дійшовши до цього такту, виконують з дея-



Рис. 57

ким пришвидшенням перший жест дводольної схеми і роблять в кінці його малу петлю (куплет закінчується в динаміці ріано). Цей жест дещо пришвидшують для того, щоб петля була виконана в часі, призначеному для першої долі. Кінчають петлю в напрямі праворуч, щоб потім другим жестом схеми зазначити четвертну паузу на другій долі такту.

На рис. 57 показано дводольну схему. Наприкінці першого жесту (крива $a - I$) бачимо петлю, якою знімають чверть. Переривиста крива $1-2$ зображає другий жест, яким відмічають четвертну паузу. Цей жест служить водночас внутрішнім замахом до першої долі наступного такту (83).

83
(Allegretto)

сер-це зо-млі-ва-є «Покинь, по-кинь, мо-я ми-ла!

У прикладі 83 подано уривок з народної пісні «При долині, при охоті» в обробці М. Леонтовича. У другому такті уривка слід зняти звучання хору в кінці третьої долі перед четвертною паузою. Для цього роблять третій жест чотиридольної схеми (розмір $4/4$), трохи пришвидшують його і закінчують малою петлею праворуч. При цьому треба пильнувати, щоб петля була виконана в часі, призначеному для третьої чверті. Останнім жестом схеми (на паузі) роблять замах до першої долі наступного такту.

Рис. 58 показує спосіб відображення в жестах другого такту уривка, поданого в прикладі 83, з малою петлею наприкінці третього жесту, якою знімають звучання хору перед четвертною паузою. Переривиста лінія 3—4 — це четвертий жест схеми, за допомогою якого відмічають паузу на четвертій долі такту і який служить тут замахом до першої долі наступного такту (84).

84
(Andante sostenuto)

Ні по-го-во-ри-ти. Те-че вода в си-не

Уривок, поданий у прикладі 84, взято з мішаного хору «Тече вода в синє море» Б. Лятошинського на слова Т. Шевченка. У кінці першої долі третього такту даного

уристка треба зняти хор. Роблять це в кінці першого жесту тридольної схеми за допомогою малої кривої або петлі, яку закінчують ліворуч, щоб потім зручно було зробити другий жест цієї схеми зліва направо, що, в свою чергу, відповідає четвертній паузі на другій долі такту.

На рис. 59 бачимо спосіб тактування третього такту уривка, поданого в прикладі 84. Петля, якою знімають

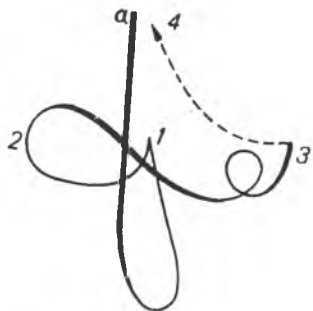


Рис. 58

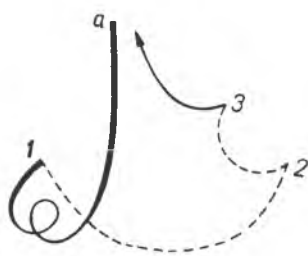


Рис. 59

звучання хору на першій чверті, знаходиться в кінці жесту, зображеного на рисунку кривою *a — 1*. Переривиста крива *1—2* зображає жест, який відповідає четвертній паузі на другій долі такту. Мала крива *2—3* — це замах для басів наприкінці такту.

В епізодах, де користуються штрихом *non legato* або *staccato*, немає навіть потреби знімати звучання хору перед паузою якоюсь петлею чи кривою, бо для одночасного закінчення звучання, особливо в динаміці *forte*, цілком досить жесту, виконаного таким штрихом. Річ у тому, що штрихи *non legato* і *staccato* містять у собі всі елементи, потрібні для того, щоб зняти звучання (85).

85 (Allegro agitato)

Це уривок з мішаного хору «Із-за гаю сонце сходить» Б. Лятошинського на слова Т. Шевченка. Тут застосовують чотиридольну схему тактування.

У кінці другої долі другого такту уривка слід зняти хор. Роблять це за допомогою другого жесту схеми, виконаного, очевидно, як і попередні, штрихом *non legato*. Третім жестом дають внутрішній замах басам у четвертій долі.

Рис. 60 показує спосіб відображення в жестах другого такту з прикладу 85. Переривиста крива *2—3* відображає внутрішній замах басам наприкінці такту.

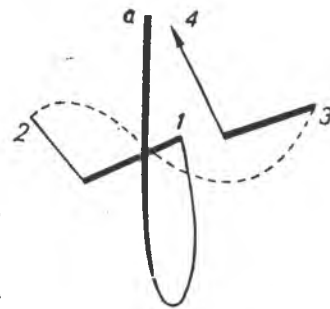


Рис. 60

Іноді один і той самий жест може водночас показувати зняття звучання перед паузою одній групі і вступ після паузи — другій групі голосів.

Наводимо ще один уривок із цитованого вище хорового твору «Тече вода в синє море» Б. Лятошинського (86):

86 Poco più mosso (Andante sostenuto)

На початку третього такту перед паузою кінчають співати альти, тенори й басы, а в другій половині цієї ж першої долі вступають після восьмушкової паузи сопрано. Звучання групи альтів, тенорів і басів знімають енергійним першим жестом тридольної схеми з виразно означеною точкою. Водночас цей жест є внутрішнім замахом для сопрано, що вступають у кінці першої долі.

Нагадуємо, що знімати окремі голоси в середині музичного твору необов'язково, а у швидких темпах досить

У середині музичного твору з інструментальним супроводом, як і в кінці його, такий прийом застосовують обережно. Адже в інструментальній партії після закінчення хорового епізоду може з'явитись нова гармонія. У таких випадках продовжувати звучання хору до наступної долі, очевидно, ніяк не можна (87).

С. А. (f) для но-вих шас-ли-вих літ.

Т. Б. (f) для но-вих шас-ли-вих літ.

П. (f) для но-вих шас-ли-вих літ.

Коли незручно знімати звучання в кінці якоїсь слабкої долі, знімають її так, щоб вона закінчувалася на початку даної долі. Це деколи допускається. А взагалі диригент повинен так володіти технікою тактування, щоб уміти знімати звучання хору як на сильній, так і на слабкій долі такту, як на початку, так і в кінці її, і т. д.

88 *Allegro giusto*

1. *p* *cresc.* *ff*

ку- ванто ты да- ешь да- ешь да- ешь да- ешь

2. *p* *cresc.* *ff*

ку- ванто ты да- ешь да- ешь да- ешь да- ешь

В останньому такті уривка хор закінчує перед паузою на першій восьмій (в динаміці *ff*), на яку припадає склад «є». Цю восьму треба, очевидно, зняти. Деякі диригенти виконують її надто коротко, забуваючи, мабуть, що тут розмір $\frac{3}{8}$ і восьма — вимірна ритмічна вартість, якої зовсім не слід скорочувати, тим більше, що на неї припадає склад літературного тексту. Тому її знімають штрихом *non legato*, але дещо довшим, ніж звичайно, щоб остання восьма перед паузою добре прозвучала.

ТАКТУВАННЯ ДОВГИХ РИТМІЧНИХ ВАРТОСТЕЙ І ДОВГИХ ПАУЗ

119

постає з появою довгої ноти, відобразити в жестах. Маючи це на увазі, зазначають звичайними жестами лише початок даної довгої ритмічної вартості, а потім її кінець. Проміжні долі, які заповнюють цю довгу ритмічну вартість, зазначають дуже малими, неактивними, майже невидними жестами, якими лише немовби реєструють ці долі.

Велику допомогу в тактуванні довгих ритмічних вартостей, особливо в динаміці *forte*, може подати правій, тактуючій руці ліва рука, про що буде мова згодом (89).



У цьому прикладі подано уривок з твору для мішаного хору без супроводу — «Сонце заходить» С. Людкевича на слова Т. Шевченка. У першому такті (розмір $\frac{4}{4}$) бачимо довгу ноту (акорд) у всьому хорі, яка заповнює три цілі долі і першу половину четвертої.

На початку такту роблять звичайний перший жест чотиридольної схеми, відмічаючи таким чином початок довгої ноти. Другу і третю долі відмічають зовсім маленькими, неактивними, ледве помітними рухами, маючи водночас на увазі значне сповільнення темпу в цьому місці. Дійшовши до четвертої долі такту, дроблять четвертий жест на два, наполовину менші, і виконують їх уже звичайно. Перший з цих малих жестів, зроблений особливо активно, служить внутрішнім замахом до восьмої в кінці такту, на яку припадає другий малий жест.



У прикладі 90 маємо уривок з того самого хорового твору «Сонце заходить» С. Людкевича. Тут у першому такті (розмір $\frac{6}{8}$) довга нота заповнює першу, другу, третю, четверту і п'яту долі такту.

Користуючись шестидольною схемою, зазначають першим жестом початок довгої ноти. Другу, третю і четверту долі відмічають дуже маленькими неактивними жестами. П'ятий жест виконують як звичайно: він служить свого роду замахом до шостої, останньої восьмої в такті, яку відмічають шостим жестом схеми. При цьому мають на увазі сповільнення темпу і послаблення динаміки, вказані автором (91).



Подаємо уривок з хорового твору «Восход солнца» М. Ковалю на слова Ф. Тютчева. У другому такті бачимо в усіх голосах довгу ноту (акорд), яка заповнює другу його половину і першу половину наступного такту.

Внутрішній замах подають хоріві другим жестом чотиридольної схеми (розмір $\frac{4}{4}$), виконаним виразно й енергійно. Третім жестом, виконаним штрихом *pop legato*, відзначають довгу ноту, яка починається на третій долі такту. Четверту долю цього такту, як і першу долю наступного, третього такту, відмічають малими, неактивними жестами. Другий жест схеми, виконаний як звичайно, служить підготовкою до зняття звучання акорду на початку третьої долі такту.

Третій жест виконують енергійно і коротко, з виразно визначеною точкою: ним знімають акорд перед паузою. Для влучного відображення довгої ноти (акорду) тут можна з успіхом використати і ліву руку. Отже, одночасно з третім жестом правої руки, яким починають довгу ноту, піднімають енергійним помахом ліву руку і тримають її непорушно вгорі, коли права рука відмічає проміжні долі. Так піднесена і водночас напружена ліва

рука якнайкраще відображає певного роду затримку руху, що постала через появу довгої ноти, а також і сильну динаміку, в якій ця нота повинна бути виконана. У наступному такті, водночас із другим жестом правої руки, що ним підготовляють закінчення звучання хору, та з її третім жестом, за допомогою якого знімають звучання, роблять аналогічні жести і лівою рукою, очевидно, у зворотному напрямі¹. Четвертим жестом, енергійно виконаним правою рукою, дають внутрішній замах басам у кінці такту.

З тактуванням довгих ритмічних вартостей тісно пов'язане питання про тактування довгих пауз. До речі, слід зазначити, що пауза як невід'ємна складова частина музики може в музичному творі мати різне значення і відігравати різну роль, залежно від контексту, тобто від того, що було перед нею і що буде за нею. Тому до витримання пауз диригент повинен ставитися дуже уважно.

Одночасні паузи в цілому хорі чи оркестрі, як і довгі ноти, спричиняють певну затримку руху, яку слід відповідно відобразити жестами. Тому всі долі, на які припадає пауза, відмічають малими, неактивними, ледве помітними жестами. Лише останню долю відмічають звичайним жестом, бо він служить внутрішнім замахом голосам чи інструментам, що вступають після паузи (92).

92 (Risoluto)

Син мо-ї шас-ли-ві! Я люб-лю вас.

Син мо-ї шас-ли-ві! Я люб-лю вас.

Син мо-ї шас-ли-ві! Я люб-лю вас.

Син мо-ї шас-ли-ві! Я люб-лю вас.

Подаємо уривок із мішаного хору *a capella* «Знов весна» К. Стеценка на слова Л. Українки. У четвертому

¹ Про одночасне тактування обома руками мова буде пізніше.

такті бачимо генеральну паузу, тобто паузу в усіх голосах, яка заповнює цілий такт. Знявши останню чверть у кінці третього такту відповідною петлею, відмічають малими, ледве помітними жестами першу і другу долі четвертого такту. Третім жестом, виконаним уже зовсім звичайно, дають внутрішній замах цілому хорові, який вступає на першій долі наступного, п'ятого такту.

В українській народній пісні «Ой у полі, полі» в обробці П. Козицького (приклад 4) група альтів вступає аж на четвертій долі такту (розмір $\frac{5}{4}$), бо виписана на самому початку пауза займає три перші долі. Малими жестами в темпі даної пісні відмічають першу і другу долі такту, а третім жестом, зробленим за всіма правилами замаху, дають вступ групі альтів.

В уривку із мішаного хору *a capella* «Восход солнца» М. Ковалю (приклад 91) бачимо в другому такті паузу на першій і другій долях такту. Першу долю відмічають малим жестом, другу відмічають звичайним другим жестом чотиридольної схеми, бо він служить замахом до третьої долі, на якій вступає весь хор.

В оркестровому диригуванні відмічають паузу, яка заповнює цілий такт, зовсім так само, як і в диригуванні хором: малими, неактивними, ледве помітними жестами тактують усі долі такту, за винятком останньої, яку відмічають енергійним, активним жестом, бо він служить внутрішнім замахом до наступної долі, на якій вступає оркестр (93).

Це уривок із Симфонії № 8 (h-moll) Ф. Шуберта, так званої Незакінченої. Замість оркестрової партитури тут, як і в наступних прикладах, наведено фортепіанний витяг. У десятому такті уривка бачимо генеральну паузу. Дійшовши до цього такту, відмічають першу і другу долі малими, ледве помітними жестами, а третю — звичайним

93 (Allegro moderato)

pp



активним жестом, бо він служить замахом до першої долі наступного такту.

Проте цю генеральну паузу відмічають ще іншим способом: в часі, призначеному для першої долі такту, виконати жест «на раз» з легким доторком палички до пульта чи партитури, щоб після того рука опинилася непорушно вгорі, трохи праворуч, і лише в часі третьої долі виконала внутрішній замах до першої долі наступного такту. Такий спосіб відмічання генеральних пауз зветься відкладанням такту з паузою. Його вживають переважно там, де таких пауз дві, три або й більше підряд. Це найчастіше буває в творах, написаних для якогось сольного інструмента або голосу з оркестром чи оркестровим супроводом (94).

Перед нами уривок з Фортепіанного концерту № 5 Л. Бетховена. Тут на протязі кількох тактів відбувається свого роду діалог між оркестром і фортепіано. У кінці восьмого такту до партії фортепіано приєднується оркестр, який далі обмежується вже самим лише акомпанюванням солістові. Такти, в яких оркестр витримує паузу, треба відмічати відповідними жестами, а також, слідкуючи за солістом, показувати у відповідних місцях вступ оркестрові і вести його далі.

У перших двох тактах уривка ведуть оркестр, тактуючи, очевидно, на чотири (розмір $\frac{4}{4}$). У кінці другого так-

94 (Allegro)

У швидких темпах, де цілий такт відмічають одним жестом «на раз», руку після відкладення паузи повертають назад до вихідної точки (95).

95
(Tempo di mazurka $\text{♩} = 152$)

The musical score for measures 95-100 is written for voice (C. A.) and piano (T. B.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo di mazurka' with a quarter note equal to 152. The score is divided into two systems. The first system contains measures 95 and 96. In measure 95, the voice part has a whole note chord of B-flat and D-flat, and the piano part has a whole note chord of B-flat and D-flat. In measure 96, the voice part has a whole note chord of B-flat and D-flat, and the piano part has a whole note chord of B-flat and D-flat. The second system contains measures 97 and 98. In measure 97, the voice part has a whole note chord of B-flat and D-flat, and the piano part has a whole note chord of B-flat and D-flat. In measure 98, the voice part has a whole note chord of B-flat and D-flat, and the piano part has a whole note chord of B-flat and D-flat. The score ends with a double bar line.

У прикладі 95 подано уривок з мазурки М. Глінки (друга дія опери «Іван Сусанін»). Цей танок написаний у розмірі $\frac{3}{4}$ і в досить швидкому темпі, тому тактують його «на раз». Спочатку оркестр грає мазурку сам, потім приєднується хор.

У четвертому такті уривка одна генеральна пауза. Її відмічають жестом «на раз», але дещо виразнішим, ніж звичайно, бо тут цей жест відіграє роль внутрішнього замаху до наступного такту. Починаючи з шостого такту маємо три генеральні паузи підряд. Перші два такти відкладають, повертаючи щоразу паличку назад до вихідної точки. Третій такт теж відкладають, але, торкнувшись партитури, паличку підносять трохи вище вгору, бо цей жест служить водночас замахом до наступного такту, в якому вступає оркестр у динаміці *forte*.

Іноді, за наявності більшої кількості пауз в оркестрі, такти з паузами відкладають усі відразу і підносять паличку вже тоді, коли соліст наблизиться до місця, в якому повинен вступити оркестр. Потім жестом попередньої долі показують вступ оркестрові (96).

96

Maestoso КРИВОНІС

robustamente

Жит- ти і до- лю вру- ча- є- мо то-
-бі, Бог- да- не, свя- щен- не тво-є сло- во, гетьма-не.



У прикладі 96 подано уривок з опери «Богдан Хмельницький» К. Данкевича. Тут акорди оркестру чергуються з довшими фразами соліста, а потім з короткою реплікою чоловічого хору. Річ ясна, що такти, в яких оркестр витримує паузу, належить відмітити. Енергійним жестом униз (розмір $\frac{2}{4}$), знявши акорд оркестру на початку другого такту, показують другим жестом дводольної схеми вступ солістові, який вступає в кінці цього такту. З третього такту оркестр витримує паузу на протязі п'яти тактів, під час яких соліст співає без супроводу. Залишивши соліста самого, швидко відкладають п'ять тактів і, піднісши паличку вгору, дещо праворуч, чекають на нього. Після того як соліст відспіває свою першу фразу, що кінчиться словом «Богдане», дають енергійним жестом угору до вихідної точки знак вступу оркестрові, який вступає у восьмому такті. За допомогою другого жесту схеми у цьому восьмому такті дають внутрішній замах солістові, який вступає в кінці такту. У дев'ятому такті

енергійним жестом униз знімають оркестр, виконують ще другий жест, щоб жодної долі не залишити невідміченою, а після того швидко відкладають два наступні, десятий і одинадцятий, такти, в яких оркестр витримує паузу, і т. д.

Нагадуємо, що закінчення звучності в оркестрі, а потім і в хорі, слід відповідно підготувати.

У вісімнадцятому такті на другій долі вступає чоловічий хор, якому показують вступ за допомогою першого жесту дводольної схеми. У двадцятому такті енергійним жестом униз знімають звучання хору й оркестру і тим самим першим жестом після відбиття в точці дають хорові, який продовжує свій спів на другій долі такту після восьмушкової паузи, внутрішній замах. У тактах двадцять першому і двадцять другому ведуть тільки хор (відкладати паузи в оркестрі немає потреби і можливості), який витримує довгу ноту, і в двадцять третьому такті знімають його звучання енергійним жестом униз.

РЕЧИТАТИВ

Речитатив — це, як відомо, співана декламація, наслідування співом розмовної мови, діалога або монолога (перед арією), в якому елемент мовно-метричний бере верх над співучо-мелодичним. Найчастіше він зустрічається в оперній літературі, в ораторіях тощо.

Речитатив супроводять здебільшого довгі або короткі акорди, а часом і виразні, відповідно ритмізовані фрази та мотиви в оркестрі, мета яких — служити не лише гармонічною основою для вокальної партії (як це буває в так званому сухому речитативі — *recitativo secco*), але й змальовувати драматичну ситуацію, зміцнювати та поглиблювати вираз співаного слова (так званий супровідний речитатив, *recitativo accompagnato*). Перш ніж диригувати речитатив, треба добре опанувати мелодику, ритміку і текст вокальної партії. Тактуючи, дають співакові тільки знаки вступу, тобто внутрішні замаху. Далі залишають йому деяку свободу у витримуванні окремих фраз та складів, обмежуючись тільки оркестровим супроводом.

Щоб з'ясувати, як диригується речитатив, розгляньмо відповідні приклади з музичної літератури (97).

Це уривок речитативу з четвертої дії опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. Темп помірний, розмір $\frac{4}{4}$, отже, так-

(Sostenuto)

АНДРІЙ

Не спить ся шось, о-чей скле-їть не мо-жу.

все кру-гом не на-че мерт-ве спить, так ти - хо, ти - хо

тують його за чотиридольною схемою. Четвертим жестом показують співакові вступ.

На слові «спить ся» виконують перший жест. При другому звертаються в бік того інструмента, який на третій долі такту вступає з нотою *фа* малої октави, і дають йому знак вступу. Водночас із третім, досить активним жестом звертаються швидким кивком голови в бік соліста, щоб таким чином показати йому вступ на другій половині третьої долі. Далі, йдучи вже за солістом, виконують четвертий жест у першому такті.

У другому такті йдуть далі за солістом, не забуваючи притому зняти ноту *фа*. Знімають її на початку третьої долі другого такту, продовжуючи на одну восьму. У наступному, третьому такті соліст витримує паузу, зате вступає оркестр, тому диригент знову бере ініціативу в свої руки. На першій долі такту четвертна пауза, тому відмічають її малим, неактивним жестом. Другим жестом, більш активним, дають замах тим інструментам ор-

кестру, які вступають на другій половині другої долі. Третім і четвертим жєстами ведуть оркестр далі.

У четвертому такті, відзначивши першу і другу долі, знімають оркестр коротким, швидким жестом на початку третьої долі, продовжуючи таким чином звучання оркестру на одну восьму. Тим самим третім жестом подають вступ оркестрові, і він вступає після паузи на четвертій долі. Водночас із четвертим жестом диригент звертається легким кивком голови в бік соліста, щоб показати йому вступ у кінці четвертого такту.

У п'ятому такті йдуть знову спокійно за солістом, не забуваючи притому зняти відповідним жестом звучання оркестру в кінці другої долі. Нота, яку знімають, відносно коротка, тому її закінчення не треба надто підготовляти, а жест, за допомогою якого її знімають, необов'язково кінчати якоюсь петлею чи кривою, — тут досить звичайного жесту штрихом *non legato*. На третій і четвертій долях п'ятого такту оркестр витримує паузу, тому ці долі відмічають малими, неактивними жєстами.

Такими самими жєстами відмічають першу і другу долі в наступному, шостому такті. Зате третій жест виконують виразно і дуже активно, бо він служить замахом до чверті в оркестрі на четвертій долі такту. Четвертим жестом або легким кивком голови показують вступ солістові в кінці цього шостого такту.

У сьомому такті третім жестом дають внутрішній замах тим інструментам оркестру, які вступають на другій половині третьої долі, а четвертим жестом підготовляють вступ солістові на початку восьмого такту (98).

98 Allegretto

Poco meno mosso
ОКСАНА *u piacet*

По-рід_нось, ко-ли мій батько візьме матір за-се-бе!

БАКУЛА ОКС. *Poco più gioiosamente*

Що-то го-ті! Ой по-бачим...

У прикладі 98 подано уривок одного з речитативів з першої дії опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка. Якщо попередній уривок (приклад 97) являє собою монолог, то цей є зразком речитативу-діалога. Розмір $\frac{2}{4}$ тут тактують за дводольною схемою. Після трьох тактів оркестрового вступу дають у третьому такті за допомогою другого жесту схеми знак вступу солістці (партія Оксани). Разом з її вступом, тобто на початку четвертого такту, відкладають один за одним четвертий, п'ятий і шостий такти, в яких оркестр витримує паузу. Після того тримають руку з паличкою непорушно вгорі, трохи праворуч, чекаючи на солістку. Коли вона, скінчивши свою фразу, знаходиться вже на другій долі шостого такту (дві восьмі), виконують м'який замах до наступного, сьомого такту. Водночас з останньою нотою солістки виконують на першій долі сьомого такту перший жест, який

тут дроблять, щоб першим із двох малих жестів, швидшим, виразнішим, дати замах, свого роду поштовх для точного вступу оркестру на другій половині першої долі. Другий жест, що відповідає чверті в оркестрі, виконують штрихом поп legato, а водночас головою або лівою рукою показують вступ солістові (партія Вакули), який має коротку репліку у восьмому такті. Тимчасом першим, коротким і енергійним жестом у цьому восьмому такті знімають звучання оркестру, щоб, поділивши (з тих самих причин, що й раніше) другий жест схеми на два, наполовину менші, дати за допомогою першого з них внутрішній замах оркестрові, який вступає з восьмою в кінці такту. В дев'ятому такті знімають першим, довгим жестом чверть в оркестрі і водночас лівою рукою подають знак вступу солістці (партія Оксани), яка вступає зі своєю реплікою-відповіддю на другій долі цього такту. Виконавши спокійно другий жест, відкладають наступний, десятий такт, в якому оркестр витримує паузу. Після репліки солістки подають енергійний знак оркестрові, і той в одинадцятому такті знову вступає.

Виразно, але нечутно, самими устами артикулюючи під час тактування окремі склади літературного тексту або принаймні початкові склади кожної нової фрази, диригент допомагає солістові, полегшує йому виконання речитативу.

Як видно з двох вищеподаних прикладів, під час виконання речитативу часто трапляється, що оркестр витримує паузу на протязі одного, двох, а то й більшої кількості тактів. У таких випадках слід завжди, йдучи за солістом, тактувати окремі долі, хоч співак того зовсім не потребує, або відкладати окремі такти. Це роблять для того, щоб оркестранти могли легко відраховувати паузи і знати, що вже проспівано, а чого співаки ще не виконували, — словом, щоб оркестранти могли легко орієнтуватися, яке місце твору в дану мить звучить. Про це слід пам'ятати не лише під час диригування речитативів, але всюди, де разом з оркестром виступає соліст, — чи то співак (або більша кількість співаків-солістів, як в опері), чи соліст-скрипаль, піаніст тощо. Саме в цьому відмічуванні відповідними жестами кожної долі такту, кожної паузи і т. д. одна з основних відмінностей між оркестровим і хоровим акапельним диригуванням, в якому таке точне відмічування зовсім не потрібне.

Нарешті, диригування речитативу — це в основному акомпанемент. Тому, як у кожному акомпанементі, так і в речитативі, диригент мусить сам відчувати, коли він має взяти ініціативу в свої руки, вести соліста, підкоривши його своїй волі, і коли, навпаки, залишити солістові свободу виконання і йти за ним. Вести і дати себе вести — такий основний закон доброго акомпанування.

ТАКТУВАННЯ ФЕРМАТ

Тактування фермат — один з найважливіших розділів науки тактування.

Фермата — це, як відомо із загальних основ музики, значок, який ставлять над або під нотою чи паузою, що дає змогу продовжити їх у музичному виконанні. Чим повільніший темп, тим продовження ноти з ферматою відносно менше, чим темп швидший, тим воно відносно більше.

Відображення в жесті ноти з ферматою не становить ніяких труднощів: жест, що припадає на ноту з ферматою, виконують цілком звичайно, а в кінці його затримують руку непорушно в повітрі так довго, як довго хочуть витримати дану фермату. Таке загальноприйняте правило.

Щоб витримати фермату, диригент підносить руку в кінці даного жесту завжди трохи вище, ніж звичайно, немовби привертаючи увагу хористів чи оркестрантів до своєї руки. До речі зауважимо, що чим сильніша динаміка, тим вище він підносить руку.

Дещо важче закінчити фермату відповідним жестом. Та перше ніж говорити про це, треба навчитися розрізняти *здіймані* й *нездіймані* фермати.

Здіймані фермати зустрічаються в кінці музичних творів, на останній ноті чи акорді, як також і в середині музичних творів, а саме в кінці музичних епізодів, речень чи фраз, тобто там, де після фермати хористи мусять взяти вдих, або перед паузами. Нездіймані фермати знаходимо там, де після ноти з ферматою немає жодної перерви, паузи, чи цезури, тобто де не можна брати вдиху, як наприклад, посередині музичної фрази чи посередині слова. Займімося спочатку першим родом фермат, а саме здійсненими.

Для закінчення здійснених фермат застосовують петлю

або криву, подібну до тієї, якої вживають для зняття звучання взагалі. Саме закінчення фермати належить теж підготувати. Роблять це так: петлю чи криву, за допомогою якої знімають фермату, починають повільним рухом, який дедалі пришвидшують, щоб закінчити цю петлю чи криву енергійним помахом. У сильній динаміці це закінчення роблять, як завжди при знятті звучання, ліктьовою частиною руки і кистю, в слабкій динаміці — самою кистю. До речі, петля чи крива повинна мати свою точку і своє відбиття; саме в цій точці кінчиться звучання ноти з ферматою (99).



У прикладі 99 подано кінцеві три такти української народної пісні «Ой піду я лугом» в обробці М. Леонтовича. Розмір $\frac{2}{4}$ тактують тут за дводольною схемою. Темп помірний. В останньому такті виконують два жести звичайні, а в кінці другого витримують фермату. Знімають її петлею або кривою, виконаною байдуже в який бік — праворуч чи ліворуч, вгору чи вниз, тому що це кінець музичного твору. Закінчення фермати слід відповідно підготувати (100).



У прикладі 100 бачимо останні два такти української народної пісні «Дударик» в обробці М. Леонтовича. Темп помірний, розмір $\frac{4}{4}$, отже тактують його за чотиридоль-

ною схемою. Фермата в кінці знаходиться над половинною, яка займає третю й четверту долі такту. На цю половинну припадають у тактуванні третій і четвертий жести схеми.

Щоб під час витримування фермати не робити зайвих рухів рукою, виконують замість двох жестів, тобто третього й четвертого, один великий жест праворуч і в кінці його витримують дану фермату. Знімають фермату петлею в довільному напрямі (кінець пісні).

Таку свободу тактування можна собі дозволити лише в диригуванні хором *à capella*, бо в диригуванні оркестром або хором з оркестровим супроводом треба кожен долю відповідним жестом відмітити, ніби зареєструвати. Тому, диригуючи оркестром, відмічають дану половинну ноту з ферматою третім і четвертим жестами і тільки в кінці останнього витримують фермату і, нарешті, знімають її.

Якщо фермата займає весь такт (байдуже, в якому розмірі), тоді, незалежно від того, чи вона в середині музичного твору, чи в кінці його, тактують весь такт одним жестом «на раз» і в кінці витримують фермату. Наприклад (101):



Це кінцеві два такти цитованої вже пісні «Ой лугами-берегами» в обробці М. Леонтовича. В кінці бачимо фермату над половинною з крапкою, тобто ритмічною вартістю, яка заповнює весь такт (розмір $\frac{3}{4}$). Отже, дійшовши до останнього такту, виконують жест «на раз» і в його кінці, тобто біля вихідної точки, витримують фермату. Знімають її петлею, яку кінчають у довільному напрямі.

До речі, такий прийом можна застосовувати і в оркестровому диригуванні. А взагалі кожен ноту з ферматою, яка заповнює більш як дві долі такту і на яку при-

падає в тактуванні більш як два жести, відмічають завжди одним великим жестом, в кінці якого непорушно піднятою рукою витримують фермату. Про це буде мова ще трохи пізніше.

Інакше стоїть справа із зняттям фермати в кінці музичного епізоду, тобто в середині музичного твору, де після малої цезури для відмежування одного епізоду від іншого спів чи гра продовжується. Тоді петлю закінчують так, щоб було зручно зробити потім замах до наступної долі (102).



У двох перших тактах прикладу 102 подано останню фразу одного епізоду, а після подвійної тактової риски в третьому такті — початок наступного епізоду з хорового твору «Огні горять» І. Воробкевича на слова Т. Шевченка. Фермату, що стоїть над половинною на третій і четвертій долях (розмір $\frac{4}{4}$), треба, очевидно, зняти, щоб виразно відмежувати один епізод від другого. Пам'ятаючи, що фермату слід витримувати непорушно піднятою рукою, і дбаючи про якнайбільшу ошадливість у жестах, витримують дану фермату не в кінці четвертої, а вже в кінці третьої долі. Петлю, за допомогою якої знімають фермату, закінчують обов'язково в напрямі праворуч, щоб потім заощадженим четвертим жестом чотиридольної схеми дати внутрішній замах хорові, який у наступному такті починає новий епізод.

На рис. 61 цифра 3 і знак фермати вказують місце, де витримують фермату. Далі бачимо петлю, якою знімають

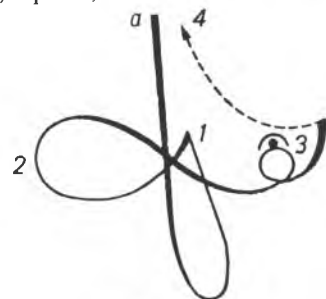


Рис. 61

фермату. Переривиста лінія — це четвертий жест схеми, який заощаджено і який служить тут внутрішнім замахом до наступного такту.

Немаловажне значення має напрям закінчення кривої чи петлі, якою знімають фермату, і там, де після фермати пауза. Наприклад (103):



Тут подано кінець першого (чотири початкові такти) і початок другого епізодів з цитованого вже хорового твору «З округів» О. Нижанківського на слова Ю. Федьковича. Розмір $\frac{6}{8}$ тактують за дводольною схемою, бо темп доволі швидкий. На четвертій і п'ятій долях четвертого такту бачимо фермату над чвертю. На шостій долі — восьмушкова пауза, ще й продовжена ферматою. Отже, фермату витримують у кінці другого жесту дводольної схеми, дещо скороченого, бо він відповідає лише четвертій і п'ятій долям, тобто неповній другій половині такту. Знімають фермату петлею так, щоб петля закінчилася праворуч. Там витримують паузу з ферматою, а після того роблять захват до першої долі наступного такту в розмірі $\frac{2}{4}$. Коли б зняти фермату петлею, що закінчилася б не праворуч, а в якомусь іншому напрямі, тоді довелося б зробити звідти цілком зайвий жест, щоб перевести руку в те місце праворуч, з якого найзручніше виконати захват до першої долі наступного такту. Річ ясна, що добрий диригент ніколи так не зробить, бо він старатиметься бути в жестах якнайощадливішим.

На рис. 62 бачимо спосіб відображення в жестах четвертого такту нотного прикладу 103. Крива *a* — 1, 2, 3 — це жест, що відповідає першим трьом восьмим, тобто чверті з крапкою. Жест, зображений кривою 1, 2, 3—4, 5, відповідає четвертій і п'ятій восьмим, тобто чверті. В кінці цієї кривої стоїть перша фермата; у цьому місці її й витримують.

Крива чи петля між одним і другим знаками фермати — це саме той жест, за допомогою якого знімають першу фермату. У місці, де стоїть другий знак фермати, витримують восьмушкову паузу з ферматою (про такту-



Рис. 62

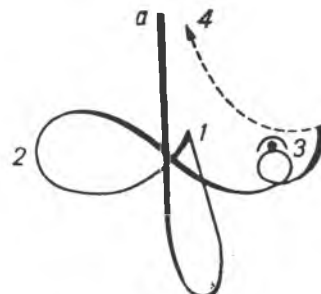


Рис. 63

вання пауз з ферматами буде мова трохи пізніше). Переривиста лінія зображає жест, що служить тут замахом до першої долі наступного такту (в розмірі $\frac{2}{4}$) (104).



У прикладі 104 подано уривок з цитованого вже хорового твору «Сон» К. Стеценка. На третій долі другого такту бачимо знак фермати. Дійшовши до цього такту, дроблять перші два жести чотиридольної схеми (розмір $\frac{4}{4}$) на два, наполовину менші, щоб, відмічаючи ними кожну восьму в альтах, виразити таким чином невелике сповільнення темпу перед ферматою. В кінці третього жесту витримують фермату і знімають її петлею, яку закінчують праворуч. Звідси дають четвертим жестом

замах сопрано, які вступають у кінці такту. У жестах цей такт виглядає як на рис. 61, лише перший і другий жести схеми поділені на два, наполовину менші.

Згадуваний уже принцип ощадливості в жестах можна успішно застосовувати в середині музичного твору і до тих фермат, які стоять над довгими ритмічними вартостями в кінці музичних фраз, тобто там, де коротку цезуру використовують лише для того, щоб хор міг узяти короткий вдих (105).

«Ой ходить Семенко»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

105 Moderato

У четвертому такті цієї пісні бачимо фермату, що стоїть над половинною на третій і четвертій долях (розмір $\frac{4}{4}$). Щоб не робити зайвих жестів, витримують цю фермату вже в кінці третього жесту, а четвертим знімають її, даючи ним одночасно замах сопрано й альтам, які після короткого вдиху починають у наступному такті нову фразу. Звернімо увагу на цей новий прийом, а саме, використання одного жесту для двох завдань: для закінчення фермати і для замаху до наступної долі (106).

Це початкові такти української народної пісні «Я в кватироньці сиджу» в обробці С. Людкевича для сопранового соло і чоловічого хору. У другому такті над половинною нотою стоїть фермата, що займає першу і другу долі такту. Її витримують вже в кінці першого жесту тридольної схеми (розмір $\frac{3}{4}$). Другим жестом знімають фермату в хорі і подають замах солістці, яка вступає на третій долі такту.

Усі жести, які виконують подвійну роль, а саме служать показом закінчення попередньої долі й вступу до

106 Повільно

наступної, можна теоретично і практично поділити на дві складові частини. Перша половина жесту служить підготовкою закінчення фермати, і її належить виконувати рівномірно пришвидшеним рухом, який закінчується ударом у точці. У цій же точці, що знаходиться посередині жесту, тобто в найглибшій його частині, закінчується звучання ноти з ферматою. Друга половина жесту, так зване відбиття в точці, служить уже замахом до наступної долі і повинна відзначатися всіма властивостями правильно виконаного замаху.

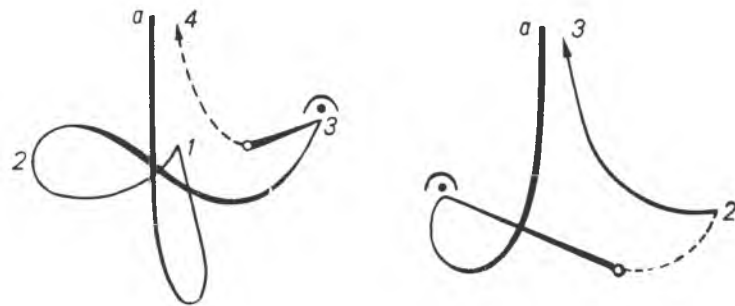


Рис. 64

Схема ліворуч (рис. 64) показує спосіб відображення жестами четвертого такту в прикладі 105, праворуч — другого такту в прикладі 106. Риска від фермати до точки, позначеної маленьким кільцем, — це перша частина жесту, яка підготовляє закінчення звучання ноти з ферматою; переривиста риска від точки, в якій закінчується звучання ноти з ферматою, — це друга половина того

самого жесту, за допомогою якого дають замах до наступної долі.

Коли фермата стоїть у кінці музичної фрази над нотою, на яку в тактуванні припадає лише один тактовий жест, її знімають за допомогою малої кривої або петлі, яку виконують завжди в напрямі попереднього жесту, тобто у протилежному напрямі до жесту наступної долі. Ця крива або петля служить не тільки для закінчення фермати, але водночас вона є замахом до наступної долі. З'ясуємо це на відповідному прикладі (107):

«Ой у полі туман, димно»

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича



У кінці першого такту цієї пісні (в розмірі $\frac{3}{4}$) бачимо над чвертю фермату. Щоб витримати її, виконують третій тактовий жест і затримують руку непорушно біля вихідної точки. Знімають фермату малою петлею або кривою, закінчуючи жест у напрямі догори; тим самим дають хористам водночас замах і можливість зробити вдих перед початком наступного такту (розмір $\frac{2}{4}$).

Закінчення фермати підготовляють так: петлю чи криву починають повільним рухом, дедалі пришвидшуючи

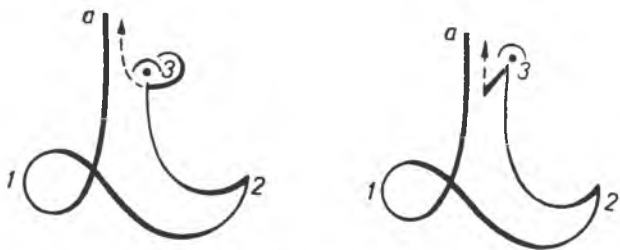
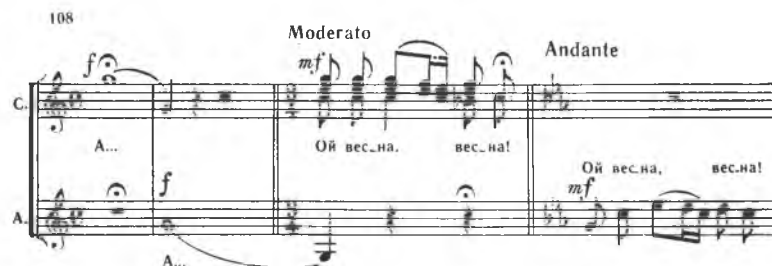


Рис. 65

його; потім ударом у точці знімають звучання ноти з ферматою, а другою половиною цієї петлі чи кривої дають замах до наступної долі.

На схемі ліворуч (рис. 65) відображено спосіб закінчення фермати і показу вступу до наступного такту за допомогою петлі, праворуч — за допомогою кривої. Ту частину петлі чи кривої, за допомогою якої знімають звучання ноти з ферматою, виконують самою кистю, а ту, яка служить замахом до наступної долі, — кистю і ліктьовою частиною руки.

Цікавий з погляду тактування фермат наведений нижче уривок (108):



Тут подано початкові такти першого вінка веснянок М. Лисенка.

У першому такті (розмір $\frac{4}{4}$) сопрано витримують фермату на ноті *соль* другої октави, яка заповнює весь такт. Подавши сопрано знак вступу, виконують жест «на раз», яким відмічають увесь перший такт. У кінці цього жесту, тобто біля вихідної точки, витримують фермату. Знімаючи її, водночас показують вступ альтам у наступному такті петлею або кривою, яку кінчають у напрямі вгору. Наступний такт тактують спокійно на чотири малими, неактивними жестами. Четвертим жестом показують вступ діленим сопрано, які після паузи вступають на початку третього такту в розмірі $\frac{3}{4}$.

Урочистий характер цього заклик до весни вимагає повільного темпу, тому окремі жести тридольної схеми дроблять на два, наполовину менші (за винятком другої долі, на яку припадає лише один склад літературного тексту). Відтактувавши третю долю, витримують у кінці останнього, малого жесту фермату. Петлею або кривою, закінченою в напрямі догори, знімають фермату в сопра-

но і водночас тим самим жестом показують вступ альтам на початку четвертого такту. Петля чи крива як жест, що виконує водночас дві різні функції, повинна мати, як вже говорилося, виразно визначену точку.

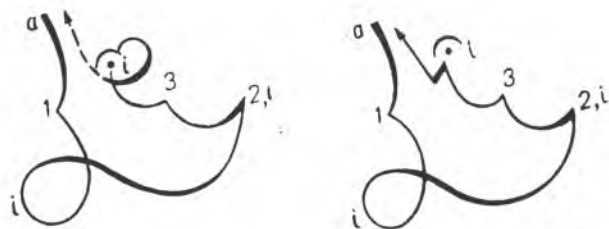


Рис. 66

Схема ліворуч (рис. 66) відображає спосіб закінчення фермати і показу вступу до наступного такту за допомогою петлі, схема праворуч — за допомогою кривої (109).



У прикладі 109 подано уривок з української народної пісні «Чого соловей смутен» в обробці М. Леонтовича для жіночого хору. Фермата стоїть у кінці другого такту. Увесь цей такт у розмірі $\frac{3}{2}$, включаючи й фермату, тактують цілком так само, як другий такт з прикладу 108. Лише другий жест, як і всі інші, дроблять, бо вимірна ритмічна вартість (половина) представлена тут двома чвертями (в сопрано).

Тепер перейдімо до обговорення так званих нездійманих фермат, тобто таких, після яких немає паузи, — наприклад, у середині фрази, слова і т. ін. Нездійману фермату витримують так само, як здійсману, з тою лише різницею, що її не знімають, а, витримавши, роблять малим жестом свого роду захват до наступної долі. Цей малий жест у формі легкого поштовху завжди роблять

у напрямі попереднього жесту або, інакше кажучи, протилежному до жесту наступної долі. При цьому треба пильнувати, щоб він своїм характером наближався до штриха legato з слабо відміченою точкою і відзначався тією легкістю, яка потрібна всім жестам, що виконують роль замаху. Ось відповідні приклади з музичної літератури (110):



Це уривок із цитованого вже чоловічого хору і capella «Огні горять» І. Воробкевича. Фермату в другому такті не можна зняти, не поділивши слова «завиває». Тому, витримавши її в кінці третього жесту чотиридольної схеми (розмір $\frac{4}{4}$), який виконують зліва направо, роблять малий жест у тому самому напрямі, тобто теж праворуч. Цей жест служить свого роду захватом до передостанньої восьмої в такті, що припадає на останній склад слова «за-виває».

Останній жест схеми дроблять, щоб виділити окремі дві восьмі на четвертій долі, з яких перша належить до попередньої фрази, друга — до наступної. У диригентських жестах цей такт має приблизно такий вигляд, як на рис. 67. У місці, позначеному цифрою 3 і знаком фермати, витримують фермату з вищеподаного прикладу. Переривиста лінія — це той малий жест, яким підготовляють передостанню восьму (останній склад

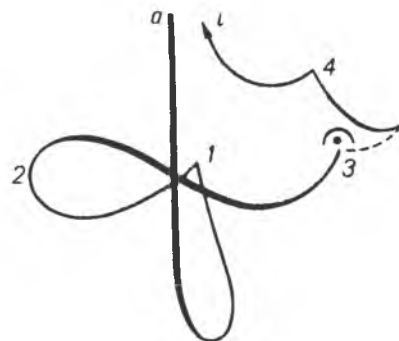


Рис. 67

слова «завиває»). Четвертий жест поділений на два менші, якими виділяють останні дві восьмі в такті (111).



У прикладі 111 подано кінцеві такти української народної пісні «Позволь мені, мати» в обробці М. Леонтовича. Фермату на першій долі останнього такту (розмір $\frac{2}{4}$) витримують у кінці першого жесту дводольної схеми. Малим жестом праворуч, тобто у протилежному до наступного жесту напрямі дають замах до восьмої на початку другої долі такту, яку відмічають другим жестом дводольної схеми. Цей другий жест короткий, бо він відповідає восьмій. Кінчають його петлею.

На рис. 68 бачимо спосіб відображення цього такту в жестах.

Переривиста лінія — це той малий жест, за допомогою якого роблять замах до останньої восьмої (112).



Українська народна пісня «Прощай, славо» (приклад 112) в обробці М. Леонтовича написана в розмірі $\frac{2}{2}$ і тактується на два. Тут подано її кінцеві такти. Фермата стоїть над половинною нотою на другій долі передостаннього такту. На цю половинну припадає другий жест дводольної схеми. Дійшовши до передостаннього такту, витримують фермату в кінці другого жесту і, не знімаючи її, малим рухом руки (а краще кисті) вгору дають замах до чверті в наступному такті.

У місці, позначеному на рис. 69 цифрою 2 і знаком фермати, витримують фермату. Переривиста лінія від цифри 2 до точки а — це той малий жест, за допомогою якого дають замах до першої чверті в наступному такті.



Рис. 68

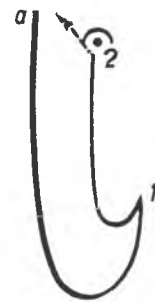


Рис. 69

Якщо нездіймана фермата стоїть над нотою, на яку припадають у тактуванні два жести, її витримують вже в кінці першого з жестів, призначених для тактування ритмічної вартості, продовженої ферматою (113).



Уривок, поданий у прикладі 113, взято з цитованого вже чоловічого хору «З окрушків» О. Нижанківського. Пригадаймо, що розмір $\frac{6}{8}$ тут, зважаючи на швидкий темп, тактують на два. У другому такті уривка фермата стоїть над ритмічною вартістю, що заповнює весь такт. Відповідно до раніше зроблених вказівок, слід було б тактувати весь цей такт одним жестом «на раз», в його кінці витримати фермату і після того малим рухом кисті вгору дати замах до восьмої в наступному такті. Але тут можна зробити далеко простіше, а саме: витримати фермату вже в кінці першого з двох жестів, призначених для половинної ноти з крапкою, а другим жестом, виконаним

штрихом *legato*, тобто дуже м'яко, неактивно, зробити замах до восьмої на початку наступного такту. Зрештою, в таких випадках можна з успіхом користуватись і тим і другим способом (114).

114
(Поволі. Ходою)
 poco dim. e riten.

У прикладі 114 подано кінець української народної пісні «Поза яром» в обробці П. Козицького. Фермата стоїть над половинною нотою на першій і другій долях останнього такту (розмір $\frac{4}{4}$); на цю половинну припадають у тактуванні перші два жести чотиридольної схеми. Фермати, очевидно, не знімають, щоб не розділяти слова цезурою. Такий вид нездійманої фермати, тобто в самому кінці твору, на передостанньому складі слова, є типом для українських народних пісень.

Дійшовши, отже, до останнього такту, витримують фермату вже в кінці першого жесту, а заощадженим другим жестом, виконаним легко, роблять замах до останньої восьмої на початку третьої долі, яку знімають відповідною петлею.

На рис. 70 цифра 1 і знак фермати вказують місце, де витримують фермату. Переривиста лінія 1—2 — це заощаджений другий жест чотиридольної схеми, який служить тут замахом до третьої долі такту. Крива 2—3 показує жест, яким відмічають останню восьму на початку третьої долі. Цю восьму знімають петлею, що в кінці жесту (115).

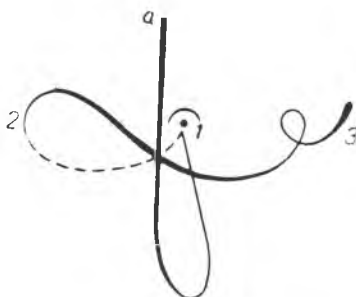


Рис. 70

115
(Andantino)

У прикладі 115 подано кінцеві такти української народної пісні «Одна гора високая» в обробці М. Леонтовича.

В останньому такті цієї пісні (розмір $\frac{2}{4}$) бачимо фермату над чвертю з крапкою, на яку припадають перший жест і перша половина другого жесту дводольної схеми. Хоч тут і не дроблять окремих жестів схеми, проте, дотримуючись принципу ощадливості в жестах, витримують фермату, дійшовши до останнього такту, вже в кінці першого жесту дводольної схеми. Першим з двох малих рухів, на які розпався другий жест дводольної схеми, дають замах перед восьмою, яку відмічають другим малим рухом.

У місці, позначеному на рис. 71 цифрою 1 і знаком фермати, витримують фермату на початку останнього такту. Переривиста лінія 1—2 — це перший малий рух із двох, на які розпався другий жест дводольної схеми. Тут він служить замахом до останньої восьмої, яку відмічають другим малим рухом (крива 2 — i).

Повною мірою цей прийом використовують там, де окремі жести схеми доводиться дробити на два, наполовину менші, тобто при диригуванні повільних темпів (116).

У прикладі 116 подано уривок з лемківської народної пісні «В нашей кертї» в обробці Ф. Колесси. Темп пісні досить повільний, тому кожний жест дводольної схеми дроблять на два, наполовину менші. Фермата стоїть над чвертю з крапкою на початку другого такту, тобто над ритмічною вартістю, на яку припадає цілий перший жест і половина другого жесту дводольної схеми. Але фермату

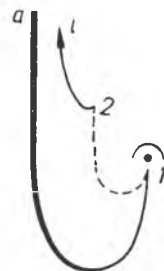


Рис. 71

(Andante)

витримують, як і в попередньому прикладі, вже в кінці першого жесту, який у даному такті не дроблять. Натомість першим малим, заощадженим жестом дають замах до останньої восьмої в такті, яку відмічають другим малим жестом (117).

(Moderato)

Уривок, поданий у прикладі 117, взято з в'язанки українських народних пісень «Вулиця» Ф. Колесси. Даний епізод у розмірі $\frac{6}{8}$ тактують на два. У першому такті уривка настає досить значне сповільнення темпу, тому в другому такті кожний жест дводольної схеми дроблять на три малі, що, у свою чергу, відповідають окремим восьмим. Фермата в другому такті стоїть над ритмічною вартістю, на яку припадають два малі восьмушкові жести, а саме четвертий і п'ятий. Дійшовши до четвертої долі цього такту, витримують фермату вже в кінці четвертого жесту, а п'ятим, заощадженим, дають замах до шостої восьмої, яку відмічають шостим малим жестом.

На рис. 72 бачимо варіант дводольної схеми, який постав унаслідок поступового сповільнення темпу перед ферматою в другому такті прикладу 117. У місці, позна-

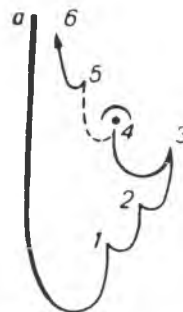


Рис. 72

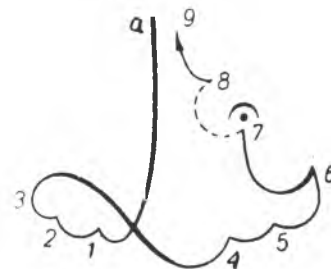


Рис. 73

ченому на рисунку цифрою 4 і знаком фермати, витримують фермату. Переривиста лінія 4—5 — це п'ятий, заощаджений жест, за допомогою якого дають замах до останньої, шостої восьмої, що її відмічають шостим жестом (крива 5—6) (118).

(Moderato)

Цей уривок (приклад 118) взято із цитованої вже української народної пісні «Наїхали гостеньки» в обробці М. Леонтовича. У тактуванні розміру $\frac{9}{4}$ користуються, як відомо, тридольною схемою тактування, в якій кожний жест дроблять на три малі рухи, що відповідають окремим вимірним ритмічним вартостям, тобто чвертям. У другому такті уривка над половинною нотою на сьомій і восьмій долях стоїть фермата. Витримують її вже в кінці сьомого жесту, а заощадженим восьмим дають замах перед останньою чвертю такту.

Переривиста лінія 7—8 на рис. 73 — це той заощаджений восьмий жест, який тут служить замахом до чверті на дев'ятій долі такту (119).



Уривок, поданий у прикладі 119, взято з першого вінка веснянок М. Лисенка. Два перші такти тактують на три (розмір $\frac{3}{4}$), причому окремі жести дроблять на два, наполовину менші. Фермата стоїть у кінці першого й другого тактів над восьмими з крапкою. На ці ритмічні вартості повинен припасти один малий, восьмушковий рух та один ще менший, шістнадцятковий. Але як в одному, так і в другому такті фермату витримують вже в кінці

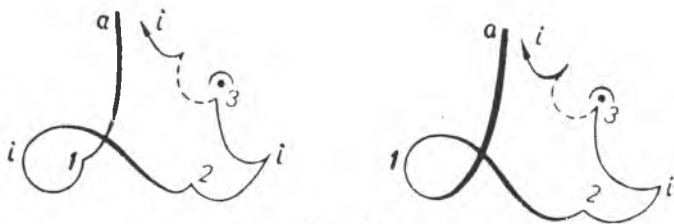


Рис. 74

восьмушкового руху, а маленьким заощадженим шістнадцятковим рухом дають замах до шістнадцятки в кінці такту, яку відмічають другим маленьким шістнадцятковим рухом. Третій такт (у розмірі $\frac{4}{4}$) тактують на чотири.

Схема ліворуч (рис. 74) показує спосіб відображення в жестах першого, праворуч — другого тактів прикладу 119. У другому такті перший жест не дроблять, бо вимірна ритмічна вартість, тобто чверть на першій долі такту, не ділиться на восьмі чи шістнадцятки, як у першому такті. Річ ясна, що жест останньої шістнадцятки в першому і другому тактах є водночас замахом до першої долі наступного такту.

Так само відображають у жестах такт з ферматою і в наступному прикладі (120):



Пісня «Ой матінко моя» в обробці М. Леонтовича для жіночого хору, перший куплет якої наведено в прикладі 120, написана в розмірі $\frac{3}{2}$, тобто в простому тридольному половинному. Ритмічна структура третього такту в основному така ж, як перших двох тактів прикладу 119, тому тактують його цілком так само (121).

«А мій милий умер»

Українська народна пісня

Обробка Я. Степового



У цій пісні (приклад 121) бачимо фермату на початку першої долі такту. На восьму з крапкою, над якою вона стоїть, повинні припасти перший малий рух, що постав унаслідок поділу першого жесту дводольної схеми (розмір $\frac{2}{4}$) на два, наполовину менші, та половина другого руху. Витримують фермату вже в кінці першого малого руху. Другого руху не ділять, бо тут темп швидкий. Виконують цей рух енергійно і в поданому темпі, посиливши

відповідним кивком голови, щоб у кінці його сопрано й альти могли впевнено взяти шістнадцятку. Другий жест, що відповідає другій долі такту, виконують як звичайно.



Рис. 75

На рис. 75, у місці, позначеному цифрою 1 і знаком фермати, витримують фермату над восьмою з крапкою, а жестом, позначеним кривою 1 — і, роблять замах і відмічають шістнадцятку в кінці першої долі. Крива і — 2 — це другий жест дводольної схеми, яким відмічають другу долю такту.

У прикладі 122 подано два кінцеві такти української народної пісні «Ой у полі криниченька» в обробці М. Леонтовича. Ритмічна структура другого



такту (з ферматами) така сама, як у прикладі 119 і 120, з тою лише різницею, що в одній групі голосів (сопрано, альти й баси) фермата стоїть на другій долі, в другій групі (тенори) — на третій долі такту. У таких випадках витримують останню фермату в даному такті, не затримуючись на попередніх. Отже, тут фермату витримують тільки на початку третьої долі. Виходить, що цей такт відображають у жестах так само, як у згаданих прикладах 119 і 120.

Щоб більш-менш вичерпно познайомитися з тактуванням кількох фермат на різних долях одного і того самого такту, звернімось до двох прикладів із музичної літератури з так званими здійсненими ферматами (123).

Ці кінцеві такти української народної пісні «Ой перепеличка» в обробці М. Леонтовича. У другому такті уривка бачимо фермату в одних голосах на другій, в дру-



гих — на третій долі. І ту і другу фермату витримують на третій долі і знімають разом у кінці такту (124).



Подаємо початок середньої частини хорового твору «Єднаймося» К. Стеценка на слова І. Франка для мішаного хору з супроводом фортепіано. У третьому такті (розмір $\frac{4}{4}$) в різних голосах партії фортепіано бачимо фермати на другій, третій і, нарешті, четвертій долях. Як і в попередніх прикладах, усі ці фермати витримують тільки в кінці, на четвертій долі такту. Після цього енергійним жестом угору знімають фермати і водночас показують вступ солістці, яка починає свою партію на початку наступного такту.

Тепер, повертаючись до нашої теми, наведемо кілька прикладів з нездійсненими ферматами у хорових та інших музичних творах з інструментальним супроводом. Нагадуємо, що в таких творах, як в усіх інструментальних, керованих диригентом, кожна доля мусить бути відмічена, ніби зареєстрована (125).

Tempo I (con moto)

У другому такті цього уривка (М. Лисенко, «Іван Гус») в хоровій партії бачимо фермату на третій долі такту (розмір $\frac{4}{4}$), в партії фортепіано (в лівій руці) — на четвертій. Коли б цей твір був без супроводу фортепіано, фермату витримали б у другому такті уривка вже в кінці

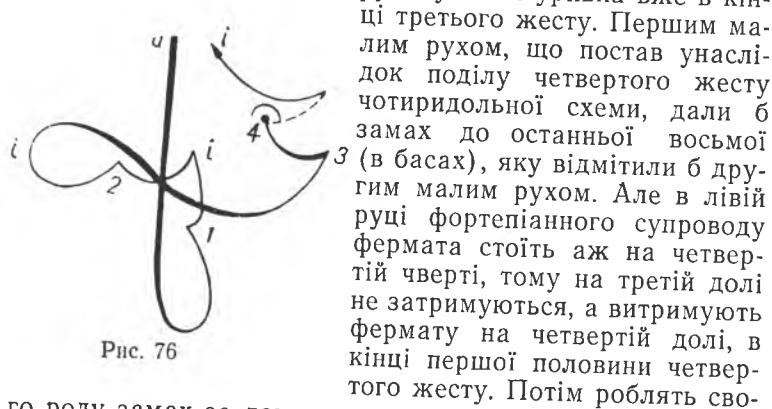


Рис. 76

ці третього жесту. Першим малим рухом, що постав унаслідок поділу четвертого жесту чотиридольної схеми, дали б замах до останньої восьмої (в басах), яку відмітили б другим малим рухом. Але в лівій руці фортепіанного супроводу фермата стоїть аж на четвертій чверті, тому на третій долі не затримуються, а витримують фермату на четвертій долі, в кінці першої половини четвертого жесту. Потім роблять свого роду замах за допомогою малого руху праворуч, тобто в протилежному напрямі до наступного малого руху, яким відмічають останню восьму в басах. У жестах весь цей такт відображено на рис. 76. Як бачимо, перший і другий жести чотиридольної схеми поділено на два наполовину менші рухи, бо на даний такт припадає невелике

сповільнення темпу перед ферматою і тут треба відмітити кожен восьму (в басах). Третій жест (крива $i-3$) звичайний, і на ньому не затримуються. Фермату витримують у кінці першого малого руху, що постав унаслідок поділу четвертого жесту схеми на два, наполовину менші, тобто в місці, позначеному на рисунку цифрою 4 і знаком фермати. Переривиста лінія — це той малий жест, за допомогою якого після витримання фермати дають замах до останньої восьмої в басах. Цю восьму відмічають другим малим рухом, що водночас є замахом до першої долі наступного такту в розмірі $\frac{9}{8}$.

Цікавий з погляду тактування такий приклад (див. пр. 126).

Це кінець третьої частини симфонії-кантати «Україно моя» А. Штогаренка. У передостанньому такті (розмір $\frac{4}{4}$) хор витримує фермату над нотою, яка заповнює першу, другу і третю долі такту. Оркестр закінчує свій пасаж на початку третьої долі і витримує восьмушку паузу з ферматою, тоді як хор ще витримує фермату. Четверту долю хор і оркестр «беруть» одночасно. Усе це слід, очевидно, відобразити відповідними жестами.

Дійшовши до третього такту уривка, відмічають високо піднятою лівою рукою цілу ноту в хорі, а правою, тактуючи далі на чотири, ведуть оркестр. У наступному такті лівої руки не опускають, а тримають її далі непорушно вгорі, витримуючи в такий спосіб фермату в хорі. Одночасно правою рукою відмічають, ведучи оркестр, перші дві долі звичайними жестами, а коротким третім знімають звучання оркестру на восьмій на початку третьої долі такту. Тут зупиняють праву руку непорушно і таким чином витримують фермату над восьмушковою паузою, витримуючи водночас далі лівою рукою фермату в хорі. Наприкінці малим жестом у протилежному до наступного жесту напрямі дають обома руками рівночасно замах до останньої, четвертої чверті в хорі й оркестрі. Останню чверть у даному такті відмічають рівночасно обома руками за допомогою четвертого жесту чотиридольної схеми (127).

Поданий тут уривок (приклад 127) взято з хорового твору «Шевченкові» К. Стеценка на слова М. Рильського. Цей твір написано в розмірі $\frac{6}{8}$, і його тактують за дводольною схемою. Фермата стоїть на четвертій долі другого такту. П'яту восьму відмічають окремим жестом,

(Allegro con brio).

під-ні-май-те
пра-по-ри!

бо на неї припадає останній склад слова «знає». Так само окремим малим жестом відмічають шосту восьму, від якої починається новий епізод. Виходить, що другу половину такту відображають за допомогою трьох малих рухів, які постали внаслідок поділу другого жесту дводольної схеми на три. Витримавши фермату в кінці пер-

(Andante sostenuto)

Allegro maestoso (♩ = ♩)

лю-бить і зна-є Бо-га, коб-за-рю

шого з них, роблять малим рухом праворуч (тобто у протилежному до наступного руху напрямі) замах до п'ятої восьмої, яку відмічають другим малим рухом. Третім відмічають останню восьму в такті.

Рис. 77 показує дводольну схему, пристосовану до другого такту поданого вище нотного прикладу. Крива *a*—1, 2, 3, відображає перший жест дводольної схеми, за якою відмічають чверть з крапкою, тобто першу половину такту. Крива 1, 2, 3—4 — це перший із трьох жестів, на які розпався другий жест схеми. Біля цифри 4 стоїть знак фермати. Тут її і витримують. Переривиста риска відображає жест, що служить замахом до п'ятої восьмої, яку відмічають другим рухом. Третім рухом (5—6) відмічають останню, шосту восьму в такті (128).

Це уривок із цитованого вже хору «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського. Три перші такти уривка являють собою кінець одного епізоду, три наступні — початок іншого.

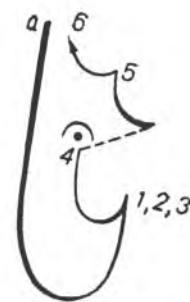


Рис. 77

128 (Allegro moderato) Соло *a tempo*

У перших трьох тактах настає деяке поступове сповільнення темпу, тому тут тактують за тридольною схемою. В четвертому такті вступає на другій долі соліст і витримує фермату на чверті, яка заповнює другу і третю долі.

У партії фортепіано маємо те саме в правій руці, а в лівій фермата стоїть на другій долі. У такому випадку краще пересунути фермату в партії лівої руки на третю долю, там її витримати і малим жестом угору дати замах до першої долі наступного такту. Добре одночасно з другим жестом правої руки підняти вгору і ліву руку, тримати її непорушно до кінця такту так довго, як довго

129 (Moderate) *rallent.* *a tempo*

хочуть витримати фермату, і разом з правою рукою дати нею замах до першої долі наступного такту.

Таким чином, ліва рука веде соліста, показуючи йому наочно, як довго витримувати фермату. Права рука веде піаніста і показує йому, де і як довго має він витримувати дану фермату (на третій долі) (129).

У 129 прикладі подано уривок з опери-хвилинки «Ноктюрн» М. Лисенка. Фермата заповнює першу долю і першу половину другої долі третього такту (розмір $\frac{3}{4}$). Тому, дійшовши до цього такту, виконують звичайний перший жест тридольної схеми; другий жест дроблять на два, наполовину менші, і витримують фермату в кінці першого з них (на восьмій *мі* в правій і *до* в лівій руці партії фортепіано). Потім малим рухом ліворуч дають замах до восьмої на другій половині другої долі, яку відмічають другим рухом з тих двох малих, на які поділився другий жест тридольної схеми. Жест, що відповідає третій долі, виконують уже цілком звичайно. У жестах цей такт можна відобразити приблизно так, як на рис. 78.

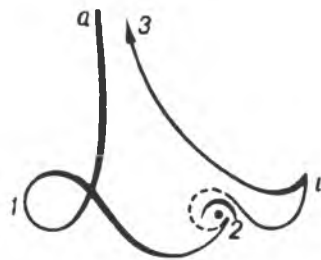


Рис. 78

Як бачимо, другий жест тридольної схеми поділився тут на два рухи (1—2 та 2—i). Між ними малий жест (переривиста крива), за допомогою якого знімають фермату (солістка мусить після фермати взяти вдих) і водночас дають замах до наступної ноти.

У диригуванні самим хором можна дозволити собі, як вже було сказано, далеко більшу свободу тактування, ніж у диригуванні оркестром чи хором з інструментальним супроводом, де, як відомо, кожна доля повинна бути відповідним жестом відмічена, ніби зареєстрована. Така свобода в тактуванні повною мірою стосується і тактування, а радше витримування нездійманих фермат, про що наочно свідчать наступні нотні приклади (130).

Це уривок з хорового твору без супроводу «Тече вода» Я. Степового на слова Т. Шевченка. Розмір $\frac{4}{4}$ тактують тут за чотиридольною схемою. Фермата займає цілу третю долю й першу половину четвертої долі другого такту (чверть з крапкою). Особливість цієї фермати полягає

130 (Moderato)

пoco riten. a tempo

С. А. Т. Б.

й до-зи-де-ні-ють. Те-че

в тому, що вона стоїть над ритмічною вартістю, зв'язаною лігою з попередньою половинною нотою. Тому, не відтактовуючи педантично окремими жестами першої, другої і третьої долей такту, відмічають одним великим жестом «на раз» половинну і зв'язану з нею лігою чверть з крапкою. У кінці цього жесту витримують фермату і першим малим рухом із двох, які постали внаслідок поділу останнього жесту чотиридольної схеми на два, наполовину менші, дають замах до восьмої в кінці такту.

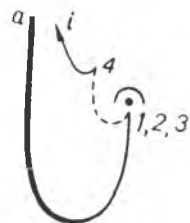


Рис. 79

У жестах це можна відобразити приблизно так, як на рис. 79.

Крива $a-1, 2, 3$ відображає жест, за допомогою якого відмічають половинну і зв'язану з нею лігою чверть з крапкою. У місці, позначеному цифрами 1, 2, 3 і знаком фермати, витримують фермату. Переривиста лінія (1, 2, 3—4) — це замах до останньої восьмої. Крива 4— i відображає жест, за допомогою якого відмічають восьму в кінці такту (131).

131 (Allegretto scherzando)

Як у по-ді

pp

Т. Б.

взяв би те-бе за ручень-ку, по-вів до ба-гень-ка

Цей уривок з пісні «Ой на ставу, на ставочку» (в обробці К. Стеценка), написаний у розмірі $\frac{6}{8}$, тактують в основному за дводольною схемою, відмічаючи окремими малими рухами третю й шосту восьмі в кожному такті. У четвертому такті уривка бачимо фермату над чвертю, що заповнює четверту й п'яту долі. Ця чверть пов'язана лігою з попередньою ритмічною вартістю, а саме з чвертю з крапкою на першій половині такту. Тому тут діють зовсім подібно, як у попередньому прикладі: фермату витримують у кінці першого жесту, що відповідає чверті з крапкою на першій половині такту, над якою, до речі, зовсім немає фермати, а жестом, призначеним для чверті з ферматою, роблять замах до останньої восьмої, яку відмічають окремим рухом (рис. 80).

Крива $a-1, 2, 3$ — це жест, за допомогою якого відмічають першу половину такту і в кінці якого витримують фермату. Переривиста лінія 1, 2, 3—4, 5 відображає заощаджений жест четвертої і п'ятої долей такту (чверті з ферматою), який служить тут замахом до шостої долі.

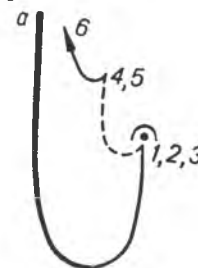


Рис. 80

Таке спрощене відмічування за допомогою одного жесту цілих ритмічних угруповань з ферматою можливе, як уже говорилося, лише в диригуванні акапельних хорових творів. Воно вигідне тому, що дозволяє витримувати фермату не порушую піднятою вгору рукою. Саме цим і відрізняється тактування нот, продовжених ферматою, від тактування звичайних довгих нот, коли відмічають хоч і малими, неактивними жестами всі проміжні долі, які заповнює собою дана довга нота.

Нам залишилося ще ознайомитися з тактуванням фермат, які стоять над паузами, і фермат над тактовими рисками. У витримуванні їх слід виявити певну обережність і в кожному конкретному випадку керуватися особливостями даного музичного твору щодо його змісту і характеру; зокрема фермати на довгих паузах рекомендується дещо скорочувати (132).

У прикладі 132 подано уривок із цитованої вже української народної пісні «Ой ходить Семенко» в обробці М. Леонтовича. У третьому такті (розмір $\frac{4}{4}$) бачимо фермату над четвертою паузою на четвертій долі такту.

132

(Moderato)

Дійшовши до цього такту, відмічають спокійно трьома жестами чотиридольної схеми першу, другу і третю чверті. Третю чверть знімають петлею, яку кінчають праворуч. Тут затримують руку непорушно, витримуючи таким чином паузу з ферматою. Четвертим жестом роблять замах до першої долі наступного такту.

Подаємо уривок із мішаного хору «Сон» К. Стеценка на слова П. Грабовського. У третьому такті його бачимо

133

(Moderato)

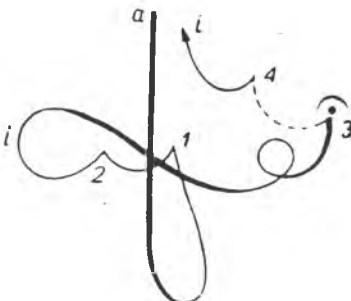
фермату над восьмушковою паузою на першій половині четвертої долі (розмір $\frac{4}{4}$). Знімають, отже, третю чверть у цьому такті в кінці третього жесту чотиридольної схеми за допомогою петлі, яку кінчають праворуч. Після того зупиняють непорушно руку і таким чином витримують восьмушкову паузу з ферматою. Останній жест схеми дроблять на два, наполовину менші, з яких перший, заощаджений, служить внутрішнім замахом до восьмої в кінці такту, що розпочинає нову фразу. Його виконують енергійно, бо наступна фраза в динаміці fortissimo.

Рис. 81 показує спосіб відображення в жестах другого такту уривка, поданого в прикладі 133. Малою петлею в кінці третього жесту ($i-3$) знімають звучання хору перед восьмушковою паузою. У місці, позначеному цифрою 3 та знаком фермати, витримують паузу з ферматою. Переривиста риска 3—4—це внутрішній замах перед останньою восьмою в даному такті, яку відмічають рухом, відображеним на рисунку кривою 4— i .

До речі слід сказати, що генеральні паузи, продовжені ферматою, відображають у жестах зовсім так само, як звичайні генеральні паузи, лише витримують їх трохи довше.

Можна також, хоч досить рідко, зустріти фермати як свого роду довшу цезуру і між нотами. Тоді попередню ноту знімають відповідною петлею чи кривою, потім витримують фермату i , нарешті, малим, легким рухом кисті роблять замах до наступної ноти (134).

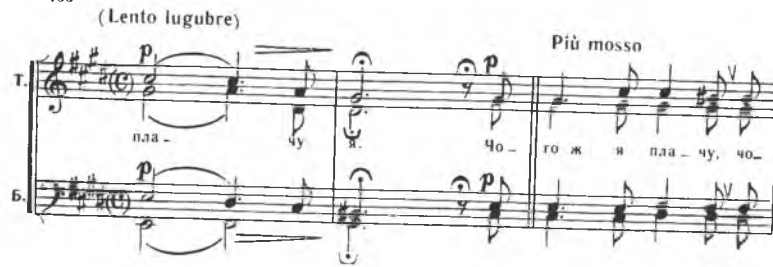
Рис. 81



134

(Andante)

Це уривок з лемківської народної пісні «Застава» в обробці Ф. Колесси. Між другим і третім тактами його бачимо на тактовій рисці фермату. Отже, дійшовши до кінця другого такту, знімають чверть у кінці третього жесту тридольної схеми (розмір $\frac{3}{4}$) петлею, яку кінчають праворуч. У цьому місці затримують руку непорушно і витримують фермату. Потім малим, але енергійним жестом угору роблять замах до першої долі наступного такту (135).



У прикладі 135 подано уривок із цитованого вже хорового твору «Огні горять» І. Воробкевича. У другому такті (розмір $\frac{4}{4}$) фермата над половинною з крапкою заповнює три долі. На першій половині четвертої долі цього такту стоїть восьмушкова пауза, теж продовжена ферматою. Остання восьма, яка утворює другу половину четвертої долі, розпочинає наступний епізод у жвавішому темпі. Отже, половинну з крапкою відмічають одним великим жестом «на раз» і в кінці його витримують фермату. Знімають її петлею, яку кінчають праворуч. Тут затримують непорушно руку і таким чином витримують фермату на восьмушковій паузі. У місці, призначеному для останнього, четвертого жесту чотиридольної схеми, виконують два малі рухи, першим з яких (заощадженим) дають замах до останньої восьмої в такті.

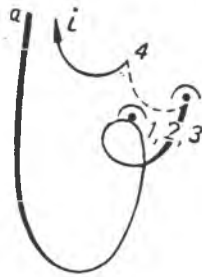


Рис. 82

Крива *a* — 1, 2, 3 рис. 82 — це жест, за допомогою якого відмічають половинну з крапкою. В кінці його стоїть знак фермати; там її і витримують. Далі йде петля, якою знімають фермату. У кінці петлі, де стоїть ще один знак фермати, витримують восьмушкову паузу, продовжену ферматою. Переривиста риска відображає жест, за допомогою якого дають замах до останньої восьмої, що її відмічають наступним малим рухом (крива 4 — *i*).

У деяких музичних творах можна зустріти на відносно невеликому відтинку кілька фермат підряд. У таких випадках не слід витримувати цих фермат однаково довго. Звичайно на початку такту на сильній долі їх витримують довше, ніж на слабкій долі. Довше витримують фермату і в кінці музичного твору.

Тривалість фермати великою мірою залежить також від змісту літературного тексту в даному місці. Дуже повчальний з цього погляду такий приклад (136):



Це кінцеві такти мішаного хору á capella «Сонце заходить» С. Людкевича на слова Т. Шевченка. Тут у трьох тактах підряд аж чотири фермати: одна — над четвертою паузою, три — над нотами різної тривалості. Дійшовши до третього такту (якщо рахувати від кінця), знімають звучання хору на початку третьої долі такту малою петлею в кінці третього жесту чотиридольної схеми (розмір $\frac{4}{4}$) і вже в цьому місці витримують восьмушкову паузу і четверту паузу з ферматою. Четвертим, заощадженим жестом показують вступ хорові. Він вступає після паузи на першій долі наступного такту. Фермату над половинною в цьому такті витримують вже після першого жесту, а другим, заощадженим, роблять замах до чверті з двома крапками. Чергову фермату, яка стоїть над цією ритмічною вартістю, витримують вже в кінці третього жесту. Четвертий жест схеми дроблять на два, наполовину менші, восьмушкові рухи, щоб після другого з них, виконаного більш активно й енергійно, ніж перший, хор міг дружно й організовано виконати шістнадцятку в кінці такту. Половинну з крапкою в останньому такті відмічають єдиним великим жестом, в кінці якого витримують фермату. Цієї фермати теж не знімають, а малим жестом роблять замах до останньої восьмої, яку знімають відповідною кривою. У жестах останній такт відображають так, як на рис. 79. Якщо йдеться про тривалість окремих фермат, то найкоротшою має бути

фермата над четвертною паузою, щоб попередня фраза не була надто відірвана від наступної. Найдовше слід витримувати останню фермату; і це не лише тому, що вона знаходиться в заключному такті цілого твору, а й тому, що ця фермата стоїть над важливим з погляду змісту словом. Дві інші фермати можна б витримати дещо коротше. А втім запроваджувати тут якісь загальнообов'язкові правила дуже важко, бо все залежить кінець кінцем від музичної обдарованості диригента, від його таланту і професійної підготовки, від того, як він зрозумів, як «прочитав» партитуру музичного твору тощо. Ясно, що диригент повинен володіти внутрішнім слухом і почуттям форми, щоб добре усвідомити роль даної фермати, її характер і т. ін.

Закінчуючи цей, дуже важливий розділ про тактування фермат, мусимо зазначити, що ми не могли вичерпати усіх можливих випадків появи фермат у музичній, голов-но хоровій літературі. Не торкнулись і деяких проблем тактування фермат в інструментальній, а саме, симфонічній музиці. Але ми впевнені, що, добре познайомившись з вищевикладеним, молодий диригент в усіх випадках, на яких ми тут не зупинилися, зуміє відобразити в жестах витримування або знімання фермат.

ТАКТУВАННЯ СИНКОП

Синкопа — це, як відомо з елементарної теорії музики, таке ритмічне угруповання, яке постає внаслідок пересування звичайного наголосу з сильної на слабку долю такту. Особливістю синкопи є те, що вона немовби порушує звичайний ритмічний порядок. А проте поява синкопи великою мірою збагачує метричну структуру даної фрази і, до речі, становить одну з характерних рис західноукраїнських народних пісень, особливо лемківських.

З диригентської точки зору особливо цікаві такі синкопи, які постають внаслідок злиття слабкої ритмічної вартості, меншої за вимірну, з наступною сильною ритмічною вартістю, теж меншою за вимірну, в одну вимірну ритмічну вартість (137).

137 (Moderato)

Це уривок з лемківської народної пісні «Втеди ся мі дівча сподобало» в обробці Ф. Колесси. Синкопу бачимо в другій половині першого і третього тактів, а саме в партії перших тенорів.

Щоб відобразити в жестах синкопи в даних тактах, диригують так: дійшовши до першого такту уривка, виконують цілком правильно перший і другий жести чотирьодольної схеми (розмір $\frac{4}{4}$), а третій, що відповідає третій долі, на якій розпочинається синкопа, виконують енергійніше, з деяким притиском. Перші тенори акцентуватимуть не восьму на початку третьої долі, а, як і треба, наступну чверть. Четвертий жест схеми виконують вже спокійно, — там немає жодного наголосу. Так само тактують і третій такт уривка.

Синкопи в музичних творах можуть виступати в різних варіантах. І завжди диригент повинен діяти як у вищеподаному випадку (138).

У другому, як у четвертому та дальших тактах уривка, бачимо цікавий варіант синкопи у вигляді зворотного пунктирного ритму, тобто восьмушки і чверті з крапкою. Оскільки вона починається всюди на першій долі такту (розмір $\frac{3}{4}$), перший жест тридольної схеми виконують

«З а с т а в а»

Українська народна пісня

Обробка Ф. Колесси

138 Andante

енергійно і з притиском, а другий і третій — як звичайно. Про спосіб тактування ритмічного зіставлення на третій долі третього такту (шістнадцятка і восьмушка з крапою) було сказано при іншій нагоді.

Отже, диригент повинен швидкими, енергійними жестами відмічати початок кожної синкопи, щоб хористи чи оркестранти могли наголошувати слабкі долі такту, які внаслідок сполучення з наступними сильними перейняли від них наголос. До речі, у швидких темпах цей наголос виразніший, ніж у повільних.

Нарешті, слід додати, що у так званих синкопованих ланцюгах, тобто там, де довгий час підряд наголошуються лише слабкі долі такту, диригент мусить дбати, щоб метрична чіткість не затиралась або, іншими словами, щоб слухач сприймав такі ритмічні угруповання як виняткові і не втрачав правильної метричної орієнтації.

Коли ритмічна вартість на першій чи взагалі сильній долі такту зв'язана лігою з попередньою слабкою ритмічною вартістю, на такій сильній долі такту диригент робить жест у вигляді поштовху. Це потрібно для того, щоб хористи чи оркестранти могли організовано, разом виконати наступну ритмічну вартість (139).

З твору П. Ніщинського «Закувала та сива зозуля» тут подано лише хорову партію, без інструментального супроводу. Цей хор, написаний у розмірі $\frac{3}{8}$ та швидкому темпі, тактують «на раз». У другому такті перша восьма в партії перших і других тенорів зв'язана лігою з ритмічною вартістю з попереднього такту. Щоб тенори своєчасно виконали другу восьму, жест другого такту слід вико-

139 (Allegro moderato) *cresc. molto*

нати у вигляді поштовху, тобто дещо виразніше від усіх інших жестів. Цей жест-поштовх стає ще переконливішим, коли його посилюють відповідним кивком голови (140).

140 Più mosso

У прикладі 140 подано кінцеві такти народної пісні «Ой ніхто ж там не бував» в обробці М. Леонтовича. Перша восьма останнього такту зв'язана лігою з останньою ритмічною вартістю попереднього такту. Отже, диригент діє тут цілком так само, як у попередньому випадку: дійшовши до останнього такту уривка, він виконує перший жест дводольної схеми (розмір $\frac{2}{4}$) у вигляді поштовху, тобто дуже енергійно, штрихом *pop legato*. Таким чином він дає змогу хористам дружно виконати останню восьму. Після цього жесту диригент затримує руку непорушно, показуючи кінець пісні (141).

Тут бачимо уривок із хорового твору К. Стеценка «Сон», який ми вже декілька разів цитували. Перша восьма на початку третього такту (в розмірі $\frac{3}{4}$) з'єднана лігою з останньою чвертю з попереднього такту (в розмірі $\frac{4}{4}$).

Як і в попередніх випадках, перший жест у третьому такті виконують у вигляді поштовху, тобто дещо енергійніше, виразніше за інші жести, щоб хористи могли організовано і чітко виконати другу восьму такту. Цей жест посилюють ще й відповідним кивком голови.

ТАКТУВАННЯ ОСОБЛИВИХ ВИДІВ РИТМІЧНОГО ПОДІЛУ

Особливими видами ритмічного поділу звуться дроблення довгостей на довільну кількість рівних частин, які не збігаються з основним їх поділом. Якщо довгість поділяється, наприклад, на три частини замість поділу на дві, утворюється тріоль. Коли ж довгість поділяється на п'ять частин замість поділу на чотири, постає квінтоль. Поділ на шість частин замість чотирьох дає секстоль. Інакше кажучи, особливі види ритмічного поділу постають тоді, коли в часі, призначеному для звичайної кількості ритмічних вартостей, міститься більша або менша кількість таких самих ритмічних вартостей.

Особливі види ритмічного поділу зустрічаються не лише в інструментальних, а й у вокальних та хорових творах у найрізноманітнішій формі, тому тактують їх відповідно до їх вигляду, положення в такті, темпу музичного твору і т. ін.

Якісь загальні правила тактування особливих видів ритмічного поділу дуже важко визначити. Проте ми все ж постараємося подати принаймні на кількох музичних прикладах декілька практичних порад.

Передусім слід звернути увагу на те, чи даний голос, який створює особливий вид ритмічного поділу, — головний, ведучий, чи навпаки, відіграє в даному місці підпо-

рядковану роль. Якщо він ведучий, стараються якнай-сумлінніше відтактувати партію саме цього голосу; коли ж цей голос відіграє підпорядковану роль, його партію тактують лише при окремому розучуванні, а, з'єднавши з часом усі голоси, відмічають жестами партії голосів із простим поділом ритмічних вартостей.

У хорових творах найчастіше зустрічається тріоль. Це таке ритмічне угруповання, яке постає внаслідок поділу ноти не на дві, а на три однакові ритмічні вартості.

Якщо тріоль припадає на одну вимірну ритмічну вартість, коли, наприклад у четвертному такті, замість звичайних двох восьмих чи одної чверті вміщено восьмушкову тріоль, тобто три восьмі, тоді в помірному або швидкому темпі відмічають тріоль за допомогою одного жесту. Звернімося до відповідного прикладу (142):

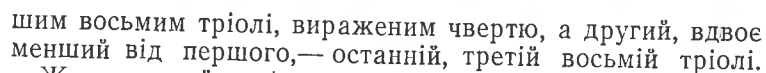
Це уривок із першого вінка веснянок М. Лисенка. Розмір $\frac{3}{4}$, темп помірно швидкий, отже тактують за тридольною схемою. У другому такті уривка на другій долі в сопрано і басах бачимо восьмушкову тріоль. Її відмічають звичайним другим жестом тридольної схеми.

У дещо повільнішому темпі складові частини тріолі відмічають точніше (143).

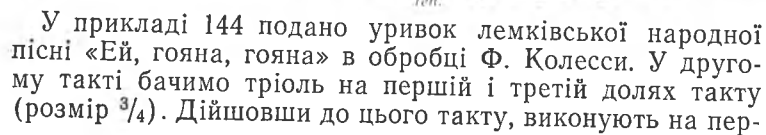
Розмір початкових тактів цього твору $\frac{4}{4}$, темп помірно повільний, тому тактують за чотиридольною схемою, відмічаючи подеколи восьмі окремими малими рухами. У першому такті в усіх голосах декілька тріолей підряд. Темп тут повільний, отже, диригент мусить відмічати жестами майже кожен складову частину тріолі. Окремі жести чотиридольної схеми, де знаходяться тріолі, треба поділити на два неоднакові величини рухи. Перший з них, більший, відповідатиме двом пер-

Слова *Ів. Франка*

Музика Н. Нижанківського



Жест третьої долі в першому такті не дроблять, тому що тут ціла чверть. Жест другої долі в другому такті дроблять на два однакові рухи, бо тут звичайний поділ чверті на дві восьмі. Там, де окремі частини тріолі виразно виділяються, як наприклад, у повільних, а також і в помірних темпах, і де, крім того, на кожну ноту тріолі припадає один склад літературного тексту, відмічають кожну частину тріолі окремим жестом. Роблять це так: у місці, призначеному для жесту, який припадає на тріоль, виконують тріольну схему менших розмірів і нею відмічають тріоль (144).



шій долі тридольну схему, затримуючись у кінці третього жесту, щоб витримати трохи довше третю восьму тріолі, позначену терміном *tenuto*. За допомогою малого жесту ліворуч дають знак вступу до другої долі, яка тут позначена зворотним пунктирним ритмом. Тому другий жест тридольної схеми дроблять на два, наполовину менші, з яких перший виконують енергійно, з притиском, другий — м'яко, менш активно.



Рис. 83

Тріоль у кінці такту своєю побудовою і характером дещо відрізняється від першої тріолі: динаміка її слабша, темп перед ферматою повільніший. Тому третій жест схеми дроблять на три малі рухи, виконані плавно, м'яко. Останній з цих малих рухів служить свого роду замахом до чверті з крапкою, продовженої ферматою на початку третього такту. Відображення цього такту в жестах має приблизно такий вигляд, як на рис. 83.

Це своєрідний варіант тридольної схеми, пристосований до другого такту прикладу 144. На місці першого жесту бачимо малу тридольну схему, за якою відмічають тріоль на початку такту. Переривиста крива зображає замах до другої долі такту, яку відмічають другим, дробленим жестом схеми (крива — 2 — *i*). Крива *i* — 3 — це поділений на три однакові рухи третій жест схеми, за допомогою якого відмічають тріоль у кінці такту.

Трохи інакше тактують тріоль, яка заповнює дві вимірні ритмічні вартості такту. Таку тріоль бачимо в наступному нотному прикладі (145):



Розмір даного уривка з хорової партії кантати «Заповіт» С. Людкевича на слова Т. Шевченка — $\frac{4}{2}$, темп велично-повільний, тому тактують за чотиридольною схемою, причому на одну вимірну ритмічну вартість, тобто половинну, припадає один жест. У другому і третьому тактах у партії сопрано бачимо половинні тріолі, які заповнюють третю і четверту долі обох тактів. Розучуючи саму хорову партію, ці тріолі відмічають відповідними жестами. Роблять це так, щоб у часі, призначеному для виконання третього і четвертого жестів чотиридольної схеми, виконати три однакові рухи, з яких кожний припадає би на одну половинну тріолі. Отже, відображення в жестах, наприклад, другого такту даного уривка має такий вигляд: цілу ноту, яка заповнює першу і другу долі такту, відмічають першим і другим жестами чотиридольної схеми, тобто вниз і ліворуч. Тріоль відмічають трьома однаковими рухами, з яких два роблять зліва направо, перед правим плечем, а третій — вгору, до вихідної точки. Виходить, що першу половину такту відмічають за допомогою перших двох жестів чотиридольної схеми, а другу половину (з тріоллю) — за допомогою трьох останніх жестів шестидольної схеми, виконуваних трохи швидше, а саме в часі, призначеному для третьої і четвертої долей такту.

Звернімо увагу, що першим із трьох рухів водночас указують альтам, тенорам і басам третю долю такту. А тому що жести, якими відмічають тріоль у сопрано, можуть дезорієнтувати альтів і тенорів, треба у відповідну мить рухом лівої руки вказати альтам і тенорам четверту долю. Цей жест лівої руки роблять приблизно між другим і третім рухами правої руки, яка відмічає тріоль у сопрано.

У повільному темпі, коли жести дроблять на два, наполовину менші, тріоль, яка припадає на одну, меншу за вимірну, ритмічну вартість (наприклад, восьму у четвертому такті або чверть у половинному такті), відмічають за допомогою одного такого малого руху. Якщо ж тріоль припадає на таку ж ритмічну вартість у дещо швидшому темпі, тобто коли жестів не дроблять, тоді, очевидно, цієї тріолі не відмічають якимсь окремим спеціальним жестом.

У хорових творах зустрічається також і квінтоль (146).

146 Andante sostenuto

Соло

Ой там на мо-ріж-ку по-став-лю я

Ой!

У цьому прикладі подано уривок із першого вінка веснянок М. Лисенка. У другому такті уривка бачимо на другій долі (розмір $\frac{4}{4}$) квінтоль. Перша нота її з'єднана лігою з попередньою чвертю. Темп помірно повільний, ритм плавний. На квінтоль припадає разом з попередньою чвертю один склад літературного тексту. Отже, тут, як і у швидких темпах, квінтоль відмічають за допомогою одного жесту, в даному випадку — другого жесту чотиридольної схеми. Цей другий жест роблять у вигляді легкого поштовху, тому що перша нота квінтолі зв'язана лігою з попередньою нотою (147).

147 Andante sostenuto

Ой ходить сон ко-ло вікон. ой хо-дить сон ко-ло ві-кон

Ой сон

У прикладі 147 подано початкові такти української народної пісні «Ой ходить сон коло вікон» в обробці Б. Лятошинського. Розмір $\frac{3}{4}$, темп помірно-повільний,

тому тактують за тридольною схемою, відмічаючи восьмі лише в разі потреби. У першому такті, в партії сопранового соло, восьмушкова квінтоль заповнює другу і третю долі такту. У третьому такті така сама квінтоль заповнює першу і другу долі такту. На кожну восьму квінтолі припадає один склад літературного тексту. Беручи це до уваги, а крім того ще й досить повільний темп, кожну восьму квінтолі відмічають окремим жестом, тобто цілу квінтоль — п'ятьма жестами. Отже, після вступу хору першим жестом тридольної схеми показують вступ солістці. Другий жест тридольної схеми ділять на три рухи, що відповідатимуть трьом першим восьмим квінтолі (поділ 3+2). Третій жест схеми ділять на два такі самі рухи, якими відмічають четверту і п'яту восьмі квінтолі. При цьому треба добре усвідомлювати темп, щоб виконати квінтоль точно в часі, призначеному для другої і третьої долей такту.

Так само диригують третій такт, з тою лише різницею, що тут перший жест тридольної схеми ділять на три малі рухи, а другий — на два такі ж самі рухи (148).

148

Повільно

Ой як по-ї-хав

та пан Ле-бе-ден-ко у се-ло з му-ко-ю

Це початкові такти української народної пісні «Ой як поїхав пан Леbedенко» в обробці П. Козицького. Розмір

$\frac{2}{4}$, темп помірно-повільний, тому тактують за дводольною схемою.

У сьомому такті бачимо вісімкову квінтоль, яка заповнює цілий такт, тому для відмічання її тут уживають звичайної п'ятидольної схеми з поділом 2+3. При цьому, як і в попередньому прикладі, дбають виконати квінтоль точно в часі, призначеному для двох чвертей або чотирьох восьмих.

Квартоль тактують у швидкому темпі за допомогою одного жесту, в помірному — на два, в повільному — на чотири. Секстоль, що теж деколи зустрічається в хороших творах, тактують у швидких темпах також за допомогою одного жесту. У помірному темпі і в повільніших його відтинках тактують секстоль двояким способом: якщо вона дводольна — за тридольною схемою, а якщо тридольна — за дводольною схемою. У дуже повільному темпі секстоль тактують за шестидольною схемою.

Як бачимо з вищесказаного, у виборі способів відображення в жестах особливих видів ритмічного поділу керуються передусім кількістю його ритмічних вартостей, темпом музичного твору, в якому знаходиться цей ритмічний поділ, та його наголосами. Усі схеми, за якими відмічають дуолі, тріолі, квартолі, квінтолі і т. ін., треба виконувати в часі і місці, призначеному для тих долей такту, в яких знаходяться дані особливі види ритмічного поділу.

ТАКТУВАННЯ ОБОМА РУКАМИ

Роль правої і лівої рук у диригуванні різна. Тоді як правій руці відведено функцію метромування, тобто тактування, лівою рукою зазначають початок і кінець музичних фраз, подають показ вступу та знак одночасного вдиху в середині музичного твору. Дуже часто лівою рукою користуються при витримуванні довгих нот, — нею знімають звучання окремих голосів чи навіть цілого хору перед паузами і т. ін. Та головне завдання лівої руки в диригуванні — це, як побачимо пізніше, зазначання динаміки та її змін у музичному творі.

Тут слід до речі сказати, що різке розмежування функцій обох рук неможливе, та воно й непотрібне. Руки

можуть іноді мінятися функціями, тобто диригент може залежно від обставин з успіхом відтактувати якусь музичну фразу чи речення лівою рукою, а правої вжити для всіх тих функцій, які звичайно відводяться лівій. Найважливіше, щоб у диригуванні не дублювати жестів правої такими ж самими жестами лівої руки, і навпаки. За винятком випадків, про які мова йтиме далі, кожній руці слід відводити самостійну роль, що водночас веде до однієї мети. Тому, починаючи диригувати, диригент підносить праву руку дещо вище від лівої, а ліву тримає ніби в резерві, трохи нижче від правої і ближче до корпусу.

І при тактуванні диригент може використовувати водночас і праву, і ліву руки. Особливо це потрібно тоді, коли він має перед собою великий хор або й два хори, солістів, оркестр, як це буває в ораторії чи в опері, — взагалі там, де дуже багато виконавців. До того ж жести диригента, що користуються в тактуванні одночасно обома руками, виразніші і їх можна краще бачити й розрізняти навіть із великої відстані.

Тактуючи водночас обома руками, виконують жести симетрично, а саме: вертикальні жести (вниз і вгору), — паралельно обома руками, горизонтальні (праворуч і ліворуч) — у протилежних напрямках. Інакше кажучи, коли права рука виконує жест униз чи вгору, ліва робить такий самий жест, тобто теж униз чи вгору, а якщо права рука виконує жест праворуч, ліва робить такий самий жест, але ліворуч, і навпаки.

Коли у тактуванні користуються самою правою або в міру потреби самою лівою рукою, жести виконують завжди перед собою так, щоб точка, де вони перехрещуються, була на самій середині корпусу. Коли ж тактують водночас і другою рукою, цю точку переносять для правої руки більш праворуч, перед праве плече, для лівої — ліворуч, перед ліве плече, щоб руки при горизонтальних жестах перед корпусом не перехрещувалися.

На рис. 84 подано найважливіші схеми тактування обома руками одночасно; кожна схема ліворуч показує жести лівої руки, праворуч — правої.

Незважаючи на те, що в тактуванні користуються головною правою рукою, треба вміти тактувати і самою лівою. Адже може трапитися, що внаслідок перевтоми, якогось легкого ушкодження чи навіть поранення правої

руки диригент не зможе нею взагалі користуватися; тоді його ліва рука повинна замінити праву.

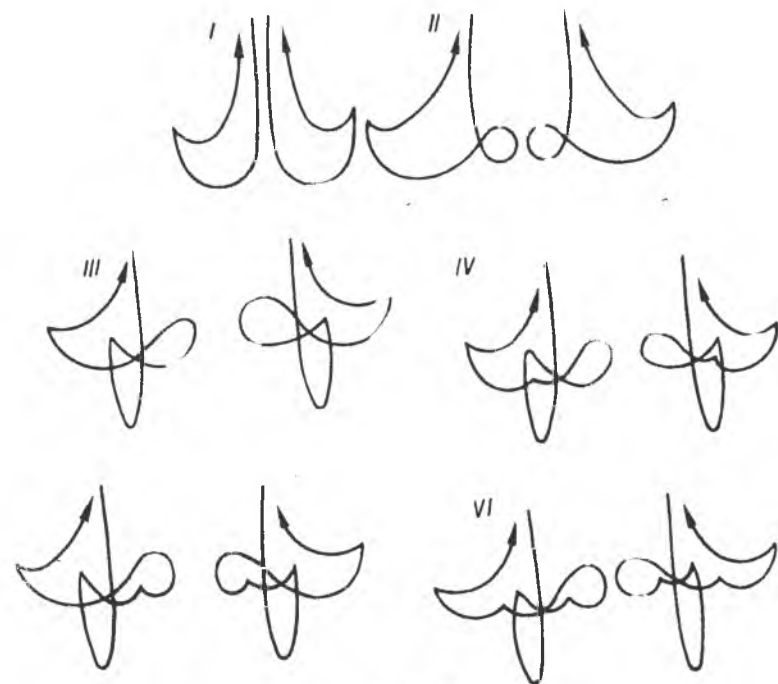


Рис. 84

ДИНАМІКА ТА ЇЇ ЗМІНИ В ТАКТУВАННІ

Динаміка та її зміни належать, як відомо, до найбільш дійових виразових засобів, якими композитор збагачує свій музичний твір. Тому диригент повинен уміти правильно відображати жестами всі найрізноманітніші відтінки, всі поступові й раптові динамічні зміни, вказані композитором чи редактором музичного твору.

Щоб відобразити жестами динамічні відтінки в музичному творі, можна з успіхом використовувати і праву, тактуючу руку. Вирішальну роль тут відіграє амплітуда чи обсяг жестів: сильну динаміку зазначають великими, довгими жестами, слабку — малими, короткими; при поступовому посилюванні динаміки жести поступово збільшу-

ють, а при поступовому послаблюванні динаміки їх поступово зменшують. А втім часто, незалежно від тієї чи іншої динаміки, в повільному темпі й у плавній своїм характером музиці користуються великими щодо амплітуди, плавними жестами, а в швидкому темпі і в енергійній музиці — малими, короткими жестами. Тому крім обсягу жестів не менш важливу роль відіграє тут ще їх інтенсивність, активність. Чим сильніша динаміка, тим більш повинні напружуватись м'язи рук (напруження м'язів не слід ідентифікувати зі скованістю), отже й жести стають інтенсивнішими, активнішими; і навпаки, чим слабша динаміка, тим менш напруженими повинні ставати м'язи рук, що, в свою чергу, спричиняє меншу інтенсивність жестів.

Не менш важливу роль у відображенні динаміки диригентськими жестами відіграє ще й висотний рівень їх. Він може бути високий, середній і низький. Сильну динаміку відображають жестами на високому, середню — на середньому, а слабку — на низькому висотному рівні. Річ ясна, що в поступових динамічних змінах змінюють також поступово і висотний рівень жестів.

Під час диригування лівою рукою побіч ступеня інтенсивності жесту вирішальну роль відіграє відповідне положення долоні та відповідні зміни висотного рівня руки. Повільне піднесення лівої руки з долонею, зверненою догори, і одночасне напруження її (немовби на ній якийсь важкий предмет) означають поступове посилення динаміки, *crescendo*; таке ж саме повільне опускання руки із зверненою в бік хору долонею та одночасне розслаблення руки означають поступове послаблення динаміки, *diminuendo*. Піднесена на мить із затисненням кулаком ліва рука означає раптове зміцнення (посилення) динаміки, а швидкий рух у бік уст диригента із зверненою до хору долонею — раптове послаблення динаміки.

При такому раптовому послабленні динаміки не можна втягувати голову в плечі або схилитись: голова і корпус диригента повинні бути в звичайному положенні, щоб хористи чи оркестранти могли бачити диригента завжди на одному висотному рівні.

Усі зазначені рухи лівої руки виконуються одночасно з рухами правої, яка тактує. Отже, у відображенні динамічних відтінків обидві руки роблять те саме, але кожна іншим способом. Щоправда, такої незалежності рухів

правої і лівої рук нелегко набути, тому початкуючі диригенти мусять над цим добре попрацювати.

Потрібних динамічних ефектів намагаються досягти спочатку виключно за допомогою самої правої руки. Тільки коли права рука (яка водночас тактує, бо ж це її головне завдання) вичерпає всі свої засоби, на допомогу їй приходить ліва рука з усіма своїми різноманітними засобами відображення динаміки. Такого одночасного використання обох рук уживають при посилюванні або послаблюванні динаміки, розрахованому на *crescendo* чи *diminuendo*, що займає велику кількість тактів. У цьому випадку диригент починає тактувати правою рукою, виконуючи спочатку дуже малі тактові рухи при розслаблених м'язах; легко зігнувши ліву руку він тимчасом тримає біля лівої сторони грудей, поки прийде її черга. Тактові рухи правої руки диригент поступово збільшує і так само поступово напружує м'язи її, поки рухи набудуть відповідної величини, а рука — напруження. Тоді він береться «тактувати» і лівою рукою: поступово напружуючи, підносить її зверненою догори долонею вгору і водночас ліворуч від корпусу. Таким чином ліва рука переймає роль правої, відображаючи на свій лад *crescendo*, розпочате правою рукою.

Тимчасом тактують далі правою рукою, але починають знову ж з малих тактових рухів, поступово збільшуючи їх. Дійшовши до місця динамічної кульмінації, починають тактувати одночасно правою і лівою руками, з вкрай напруженими м'язами, виконуючи великі амплітудою, енергійні тактові жести. При поступовому послаблюванні динаміки роблять щораз менші тактові рухи, тактуючи самою правою рукою; ліву руку поступово опускають, повертаючи її долонею в бік хору, ніби закриваючи зір перед занадто яскравим світлом, а в даному випадку — перед занадто сильним звуком. При цьому поступово розслаблюють м'язи обох рук. Проте і тут можна з не меншим успіхом застосовувати вже описане вище одночасне використання правої і лівої рук, залежно від обставин, навичок і здібностей диригента. При такому довготривалому посилюванні і послаблюванні динаміки стараються домогтись поступовості, рівномірності й пропорційності зростання амплітуди жестів та напруженості м'язів рук на кожній наступній долі в порівнянні з попередньою. При цьому слід уміти охопити

весь обсяг поступового посилювання або послаблювання динаміки на даному уривку, щоб відповідно розмірити його з можливостями технічного виконання.

Усі більші чи менші наголоси треба підготовляти попереднім жестом, виконаним більш чи менш швидко й енергійно, залежно від сили та інтенсивності даного наголосу.

Дуже важливими виразовими засобами для досягнення відповідних динамічних ступенів і відтінків у виконанні музичних творів є постава, голова, обличчя й очі диригента. Ці засоби подекуди важливіші від жестів правої чи навіть лівої руки. Добре володіючи ними, диригент може посилити й поглибити динамічні ефекти, які він уже осягнув за допомогою правої чи лівої руки або обох рук. Більш того, він уміє іноді, хоч це на перший погляд здається мало ймовірним, взагалі обійтися без правої і без лівої рук. Ще до початку диригування постава, вираз обличчя й погляд очей диригента дають хористам чи оркестрантам виразно й недвозначно пізнати, в якій динаміці вони мають почати співати чи грати. Пряма постава, енергійний вираз обличчя, сміливий, впевнений погляд очей — це ті зовнішні ознаки, які примушують хористів чи оркестрантів так само сміливо, енергійно атакувати звуки у співі чи у грі на інструментах, що, в свою чергу, дає сильну динаміку. І навпаки, несміливі вираз обличчя і погляд очей, щось немов вичікуюче в поставі диригента дають виразно зрозуміти, що диригент бажає в дану хвилину слабкої динаміки. Річ ясна, що між цими двома крайніми виразами існує ще велика кількість посередніх, які відповідають перехідним динамічним ступеням між найсильнішим *fortissimo* і найслабшим *piu piano*. Найвиразніше бачимо їх при поступовому посилюванні і послаблюванні динаміки. Користуючись такими засобами в поєднанні з відповідними тактовими рухами правої руки та динамічними — лівої, диригент може досягти далеко глибших і ніжніших динамічних відтінків, ніж за допомогою самих лише рук. Можна сміливо сказати, що велике посилення чи послаблення динаміки прямо немислиме без відповідного виразу обличчя. Але, досягнувши великого *fortissimo*, не треба весь час користуватися дуже великими своєю амплітудою жестами; навпаки, можна, зменшивши рухи або облишивши їх на короткий час зовсім, замінити їх енергійним виразом облич-

чя, нечутно вимовляючи при тому текст виконуваного музичного уривка. Сильніші або слабші наголоси можна показувати відповідним кивком голови, остерігаючись, проте, робити це занадто часто.

Лише вміло і своєчасно користуючись усіма згаданими засобами, можна вірно, а водночас легко й віртуозно домогтись найрізноманітніших і найтонших динамічних відтінків і барв виконання. До речі, такий важливий виразовий засіб, як міміка, вживаний економно і без зайвих перебільшень, допомагає диригентові не тільки у досягненні тих чи інших динамічних ступенів і відтінків виконання. Він відіграє велику роль, головним чином, у передачі хористам чи оркестрантам, а через них і слухачеві всіх настроїв та внутрішнього змісту даного музичного твору, про що не можна забувати.

На закінчення міркувань про динаміку та її зміни в тактуванні слід декілька слів приділити проблемі знімання фермат у різних динамічних моментах, бо в розділі, присвяченому ферматам, про це не згадувалось.

Щоб закінчити фермату в динаміці *forte*, диригент робить рукою, якою витримує фермату, спочатку підготовчий рух у протилежному напрямі до руху, за допомогою якого зніматиме дану фермату. Потім енергійним, широким, але водночас м'яким жестом він знімає фермату. У слабкій динаміці цей жест повинен бути менший, не такий інтенсивний, але теж доволі виразний.

Дещо інакше роблять, коли фермату, що починається в сильній динаміці, треба після поступового послаблення закінчити в дуже слабкій динаміці. Таку фермату витримують спочатку за допомогою високо піднятої правої руки з напруженими м'язами; потім поступово опускають руку, розслаблюють так само поступово м'язи і після легкого підготовчого руху знімають фермату м'яким, але виразним жестом. При тому можна собі допомагати і лівою рукою характерним для неї в таких випадках способом.

Коли ж фермату, що починається в слабкій динаміці, треба після поступового посилення динаміки закінчити в сильній динаміці, діють навпаки. Спочатку витримують її на середньому, а то й низькому висотному рівні рукою з розслабленими м'язами; потім поступово підносять її вгору, напружуючи так само поступово м'язи. Досягнувши рукою певного висотного рівня, знімають фермату після підготовчого руху енергійним, широким жестом.

І в цьому випадку можна з успіхом допомагати собі лівою рукою.

Мимохідь слід зазначити, що хористи й оркестранти по інерції поступово послаблюють усі довгі ноти, які до кінця мають бути витримані в сильній динаміці. Щоб запобігти цьому, диригент підносить угору ту руку, за допомогою якої витримує довгу ноту, поступово напружуючи м'язи, як він це робить при поступовому посилюванні динаміки. В результаті довга нота буде витримана від початку до кінця у сильній динаміці.

ЗМІНИ ТЕМПУ

Загальновідомо, що правильно взятий темп є запорукою доброго виконання музичного твору, тому цій стороні свого мистецтва диригент повинен присвячувати багато уваги.

Як у показі динамічних відтінків музичного твору вирішальну роль відіграють обсяг та інтенсивність диригентських жестів, так у показі темпових змін і відтінків вирішальною є швидкість чергування жестів. Чим швидший темп, тим швидше повинні чергуватися тактові жести, і навпаки, чим темп повільніший, тим повільніше чергуються жести. Поступове пришвидшення темпу відмічають жєстами, що поступово пришвидшуються, а поступове сповільнення відмічають жєстами, що поступово сповільнюються.

Швидкість чергування жестів має прямий вплив на їх обсяг чи амплітуду: в повільних темпах жести широкі амплітудою, в швидких — вузькі. Під час пришвидшування жестів їх амплітуда звужується, під час сповільнення вона розширюється, подекуди незалежно від динамічних змін. Вживати широких жестів у швидкому темпі важко, а то й неможливо, але вузькі жести в повільному темпі можливі і поруч широких часто вживаються.

Щодо обсягу чи амплітуди диригентських жестів, то тут розрізняють три типи їх, які часто комбінуються, а саме: плечовий, ліктьовий та кистьовий. Цей поділ особливо важливий при передачі характеру звука *legato*, *pop legato*, *marcato*, *staccato* і т. ін. Деяке значення має він і у відображенні жєстами різних темпів, бо в повільному темпі і його відтінках радше вживають плечового типу

жестів, коли однаково рухомі плечова, ліктьова і кистьова частини руки; в середньому темпі беруть участь у рухах головно ліктьова та кистьова частини, а в швидкому — переважно кистьова. Отже, в повільних темпах диригентські жести своїм обсягом, своєю амплітудою широкі, у швидких вони вузькі, бо з пришвидшенням темпу амплітуда жестів звужується, із сповільненням темпу вона розширюється.

Зміни темпу, як і динамічні зміни в музичному творі, бувають раптові й поступові. В усяких поступових темпових змінах, як і в поступових динамічних змінах, головною засадою повинна бути рівномірність і якнайбільша ощадливість жестів. Часто із зміною темпу змінюється і тактовий розмір; відповідно до цієї зміни доводиться змінювати і схему тактування. Але зміни темпу бувають у музичних творах часом такі великі, що самого пришвидшення чи сповільнення жестів уже не вистачає. Щоб у таких випадках жести правильно відображали метро-ритмічну пульсацію даного музичного твору чи уривка і були для хорового чи оркестрового колективу надійною зоровою опорою, при великих змінах темпу часто навіть при незмінному тактовому розмірі змінюють і схему тактування. Цю зміну схеми належить здійснювати раптово або поступово, залежно від того, як змінився темп — раптово чи поступово.

Візьмімо для прикладу хор «Закувала та сива зозуля» з «Вечорниць» П. Ніщинського, написаного у розмірі $\frac{3}{8}$.

Тактують його переважно «на раз». Але подекуди основний темп твору зазнає доволі значних поступових і раптових змін. Відповідно до цих змін змінюють і спосіб тактування, а саме: при поступових сповільненнях темпу спочатку сповільнюють жести «на раз», а згодом поступово переходять на тридольну схему тактування (як це подано на рис. 32, лише в зворотному напрямі); при поступових пришвидшеннях темпу, навпаки, переходять від тридольної схеми поступово до тактування «на раз» (як на рис. 32); при раптових змінах так само раптово переходять від тридольної схеми тактування до тактування «на раз», і навпаки. Отже, початок цього хору тактують за тактовою схемою «на раз». Від слів «Ой повій, повій» настає незначне, але раптове сповільнення темпу, тому, починаючи з цього місця, кожний такт тактують вже не «на раз», а за тридольною схемою, причому

на кожен восьмий припадає один жест. Від слів «Та по-неси на Україну» повертається раптово початковий темп, і тут знову тактують кожний такт «на раз». Проте цей темп триває недовго: вже на словах «нас на Україну» він поступово сповільнюється. Отже, доводиться перейти до тактування на три, але не раптово, а поступово. Починаючи від третього такту згаданого місця у диригентських жестах повинна вже виразно вирисовуватись тридольна схема тактування. Наступне речення від слів «А на Україні там сонечко сяє» починається у повільному темпі, однак від слів «там сонечко сяє» темп знову пришвидшується і на словах «гуляє і нас виглядає» досягає своєї основної швидкості.

Отже, на словах «А на Україні», починаючи від ще повільнішого темпу, до якого дійшли перед тим (щоб пришвидшення було виразніше), тактують ще повільніше на три і поступово, в міру пришвидшування темпу, переходять від тридольної схеми до тактування «на раз». Таким чином, від слова «гуляє» в рухах диригента повинні виразно вирисовуватись жести «на раз», за допомогою яких він тактує всі дальші такти. Епізод із солістом («По синьому морю байдаки гуляють» і т. д.) тактують за тридольною схемою, а кінцевий епізод («Гей, як зачули турецької султани» і т. д.) знову «на раз».

На цьому прикладі наочно бачимо, як швидкість темпу може впливати на формування схеми тактування.

Проте на вибір відповідної схеми часто має великий вплив не так темп, як характер музики, фактура і т. ін. Трапляється, що в епізодах, де переважає ритмічна сторона, хоч вони й в швидкому темпі, відмічають кожен вимірну ритмічну вартість даного розміру, тоді як в епізодах, написаних у дещо повільнішому темпі, але таких, де на перший план вибивається мелос, переходять до тактування *alla breve*. Безліч прикладів цього дає нам головню симфонічна література.

Добре, коли диригент під час великого *accelerando* допомагає собі й головою. Легкий кивок на початку кожного нового такту дає хорові чи оркестрові змогу орієнтуватися, в якій мірі пришвидшується темп. При раптових змінах темпу дуже важливо виділяти останній жест попереднього епізоду, який є ніби замахом до початку наступного. Цей жест виконується вже в характері й темпі наступного епізоду.

У кінці музичних фраз, речень, епізодів, а то й в кінці музичних творів доволі часто бувають хвилинні зміни темпу, які теж зараховують до поступових темпових змін. Це дуже незначні пришвидшення, найчастіше сповільнення основного темпу, наприклад, *un poco ritenuto*, *ritardando*, *rallentando*, *allargando* і т. ін. Звичайно *un poco ritenuto* роблять за рахунок сповільнення темпу, не змінюючи схеми тактування. Якщо ж цього не досить, то інколи доводиться ділити тактові рухи на два, наполовину менші, або навіть змінювати схему тактування.

Слід зазначити, що в швидких темпах жести диригента повинні бути не лише менші, а й легші. Більший, енергійніший жест роблять тільки для показу якогось сильного наголосу або наголошеного такту.

ЗАГАЛЬНІ ЗАУВАЖЕННЯ ЩОДО ТАКТУВАННЯ

В одному з перших розділів ми визначили тактування як раціонально побудовану систему умовної жестикуляції. Під цією умовною жестикуляцією розуміють вміле і цілеспрямоване орудування правою та лівою руками, обличчям, очима, верхньою частиною корпусу — словом, усім тим, що утворює зовнішню, фізичну частину диригентського мистецтва. Але ця зовнішня частина, тобто тактування, не може існувати сама по собі. Лише в поєднанні з мистецькою емоційно-творчою засадою, яка в силі оживити всі жести і рухи й зробити їх характерними, такими, що відображали б внутрішній зміст музичного твору і мистецьке відчуття самого диригента, лише таке тактування в силі перерости в диригування. Тому і науки тактування не можна уявити собі у відриві від живої музики. Її слід опановувати лише поєднуючи з конкретним музичним матеріалом.

Можна сміливо твердити, що поняття тактування і диригування, окремо взяті, існують лише в теорії, а на практиці вони нероздільні. З цього виходить, що тактування як зовнішнього відображення внутрішнього змісту музичного твору не треба переоцінювати і робити його самоціллю: диригування напоказ, без глибокого аналізу музичного твору, без розуміння його внутрішнього змісту не має нічого спільного з поняттям диригентського мистецтва в справжньому значенні цього слова. Та хоч

тактування є зовнішньою складовою частиною диригентського мистецтва, проте воно дуже важливе. Що це справді так — легко переконатися, коли усвідомити, що, наприклад, під час виконання музичного твору перед аудиторією диригент може заходити в контакт із своїм колективом, тобто хором чи оркестром, виключно за допомогою тактування. Та й на репетиціях чіткий, виразний жест може з успіхом замінити довгу розмову, стомливу не лише для самого диригента, а й для колективу. Правда, є багато диригентів, особливо хороших, в яких техніка диригування з різних причин перебуває на доволі низькому рівні, і лише завдяки своїй глибокій музикальній обдарованості та великому практичному досвідові вони добиваються добрих результатів роботи. Проте ці результати були б куди кращі, коли б диригенти вживали загальноприйнятого, академічного способу тактування і присвячували своїй роботі більше уваги, бо бути добрим музикантом ще не значить бути добрим диригентом.

Тактуванням слід оволодіти теоретично і практично, тобто треба зрозуміти й засвоїти всі його правила і положення. Потім за допомогою відповідних вправ, а головню внаслідок довготривалої виробничої практики та навичок, які звичайно називають технікою тактування, опанувати його так, щоб в усіх не дуже складних випадках можна було діяти рефлексивно, майже автоматично. Чим вища техніка тактування, тим вільніше може віддатися диригент основному своєму завданню, — розкриттю внутрішнього змісту музичного твору, всіх емоцій і переживань автора та свого власного розуміння цього твору. Висока техніка тактування розчищає, за словами одного визначного диригента і педагога, шлях до натхнення, і нею кожен диригент-професіонал мусить добре оволодіти.

Основні схеми тактування в тому вигляді, як їх подано в цій роботі і в якому їх уживають у диригентській практиці, найкраще відображають розміщення наголосів у дахних тактових розмірах. Виконуючи їх якимось інакше або цілком довільно, диригент наражається на небезпеку відмічування сильних долей такту слабкими, а слабких — сильними жестами. Таке тактування стає незрозумілим для хору чи оркестру і радше його дезорієнтує та збиває, отже, зовсім не відповідає своїм завданням і призначенню. Проте не можна вдаватися і в іншу, протилежну

крайність — тактувати надто механічно чи автоматично, ніби вирубуючи рукою окремі долі даного розміру. Усі рухи (чи то руками, чи головою, чи верхньою частиною корпусу) повинні бути вірним і темпераментним відображенням внутрішнього змісту, того життя й руху, що є в кожному добре написаному музичному творі. Зберігаючи при тому в головних рисах схему тактування, слід все ж таки виходити з музичної фрази, бо лише внаслідок гармонійного поєднання правильної, відносно виразної схеми з фразою та її емоційним змістом тактування може перерости в диригування.

Тактові жести виконують плавно, гарно, щоб вони і для ока були приємні, користуючись переважно кистьово-ліктьовим типом жесту. Але надто плавні, гнучкі жести багато втрачають на чіткості й рішучості. При тому слід пам'ятати, що під час тактування руки не повинні закривати обличчя, бо воно, як знаємо, відіграє дуже важливу роль у диригентському мистецтві. Уста, що, як відомо, є частиною артикуляційного апарату, мають бути в хорошого диригента витреновані в дикційному відношенні, щоб він умів беззвучно говорити. Таке беззвучне мовлення полегшує диригентові досягнення точної і виразної дикції в керованому ним хоровому колективі.

Дбаючи про точність, логічність кожного свого руху, диригент старається бути якнайбільш ощадливим щодо величини чи обсягу жестів: чим менше виявляється назовні його майстерність, тим вона вища.

Початкуючі диригенти вправляються в тактуванні перед дзеркалом, щоб вчасно збутися лихих навичок та негарних манер.

Пройшовши добру школу, ґрунтовно й правильно опанувавши всі схеми тактування з різними їх варіантами, набувши в цій галузі деякої техніки, диригент може з часом дозволити собі незначні відхилення від загально-визначених прийомів. І навпаки: диригент, що не засвоїв основних схем тактування або засвоїв їх невірню, не сміє навіть зважитися на таку довільність, бо наражається на небезпеку відмічування сильних долей такту слабкими жестами, а слабких — сильними. Молодого диригента, що правильно засвоює науку тактування, можна прирівняти до школяра, який починає вчитися писати; спочатку його літери, великі, круглі, стоячі, бо так каже йому писати його вчитель, а передусім вони дуже виразні

й подібні до літер його товаришів. Згодом, у міру того як він починає набувати щораз більшої вправності й навичок у писанні, його почерк з часом вироблюється, стає більш або менш скісним, круглим або гранчастим, розмашистим або дрібненьким,— словом, змінюється відповідно до вдачі, темпераменту і характеру учня, тим самим стає дедалі менш подібним до почерку його товаришів. У такому виробленому почерку помічається більша чи менша кількість різних дрібних відхилень від норми, які вже дозволяють говорити про більшу чи меншу своєрідність почерку даної людини. Те саме і з тактовими жестами диригента, який поступово і правильно опановує науку і техніку тактування, починаючи від найправильнішого виконання основних схем тактування і всіх варіантів цих схем. Його жести стають з часом легші, вільніші, набувають великої своєрідності, не втрачаючи нічого зі своєї логічності й чіткості. Уміло і віртуозно володіючи такими жестами в поєднанні з усіма іншими засобами і прийомами, диригент з хором чи оркестром працює вільно й легко. Відповідними жестами й рухами він зможе на ходу, тобто під час виконання музичного твору перед аудиторією зрівноважувати, регулювати й ретушувати звучання хору чи оркестру, що не раз буває необхідно. Такий диригент зуміє правильно передати хористам чи оркестрантам внутрішній зміст музичного твору з усіма його настроями, барвами й відтінками і з їх допомогою донести цей зміст і настрої до слухача і тим самим досягти тієї високої мети, якій повинен служити диригент своїм мистецтвом. Цього він не міг би досягнути без правильно засвоєних основ і без високо розвинутої техніки тактування.

І ще декілька слів про різницю в техніці диригування хором і оркестром.

У вокальній, у тому числі і в хоровій, музиці маємо справу насамперед з літературним текстом, якого в чистій інструментальній музиці немає. Це не може не впливати на спосіб тактування, якого вживають у вокальній чи хоровій музиці, з одного боку, та інструментальній, оркестровій музиці — з другого. У хоровій музиці жести формують часто в залежності від окремих складів літературного тексту. У зв'язку з цим дробленням жестів у диригуванні хором користуються частіше, ніж у диригуванні оркестром. Крім того, під час диригування хором

диригент, дбаючи про добру дикцію, мусить беззвучно вимовляти літературний текст твору, щоб хористи, дивлячись на диригента, могли правильно і водночас з ним артикулювати окремі склади тексту. Оркестровому диригентові зовсім не доводиться цього робити.

Далі різниця між хоровим і оркестровим тактуванням впливає з різниці самого характеру вокальної, в нашому випадку хорової, з одного боку, і інструментальної чи оркестрової музики — з другого. У хоровій музиці на першому плані — елемент мелосу, кантилени, тоді як ритмічний елемент відіграє в ній хоч і важливу, та все-таки другорядну роль. Тому хоровий диригент уживає в своїй роботі, зовсім не беручи до рук диригентської палички, переважно плавних, горизонтальних жестів; іншими жестами чи штрихами він користується лише у виняткових випадках. В оркестровій музиці мелодична і ритмічна сторони рівнорядні, тому тут більше застосовують так звану дрібну техніку тактування. У хоровому співі диригент, маючи в своєму розпорядженні в основному лише чотири реальні голоси (сопрано, альти, тенори і баси), мусить досягти всіх найрізноманітніших барв, відтінків чи тембрів, таких характерних для хорового стилю. У симфонічному оркестрі через саму наявність великої кількості різних інструментів диригент має вже готові різноманітні барви й тембри. Усе це не може, очевидно, не накласти свого відбитку на спосіб тактування, який застосовують у роботі з хором, з одного боку, і оркестром — з другого.

Дальшим, дуже важливим фактором, що впливає на техніку тактування хором і оркестром, є зовсім відмінний спосіб видобування звука. Навіть замахи, який дають хорові при вступі, багато в чому відрізняється від замаху, якого вживають в оркестровому диригуванні. Цікаво, що замахи, який дають духовим інструментам оркестру, схожий на замахи, що його дають хоровим голосам. Струнним інструментам оркестру замахи дають дещо інакше. Тут вирішальну роль відіграє, мабуть, та коротка, точкоподібна зупинка руки після замаху у вихідній точці, в часі якої хористи в хорі, а в оркестрі інструменталісти-духовики повинні затримати взяте дихання для одночасного впевненого вступу. Зрозуміло, що в замаху, який дають струнній групі оркестрових інструментів, ця зупинка зовсім зайва.

На різницю в техніці тактування хором і оркестром впливають також ще інші, більш зовнішні фактори.

Хористи, наприклад, співають здебільшого напам'ять і, стоячи прямо перед диригентом та дивлячись на нього, можуть чутливо й ментально реагувати на кожний його, хоч би й найменший, рух. Отже, хоровий диригент часом може з користю для справи відступати від загальноприйнятих норм і прийомів тактування, тому і техніка хорового диригування вільніша.

Оркестранти грають з нот і можуть дивитись на диригента лише час від часу. Крім того, треба взяти до уваги специфіку оркестрового стилю. Він, між іншим, характеризується і тим, що не всі інструменти оркестру весь час зайняті, а часто напереміну витримують паузу, до того ж не раз протягом довшого часу; ці паузи оркестранти мусять точно рахувати, щоб потім своєчасно вступити, бо диригент часом не в силі подати всіх знаків вступу. Коли ж узяти до уваги ще технічні труднощі виконання і т. ін., стане зрозумілим, що техніка оркестрового диригування має бути точною й коректною. Кожний такт повинен бути відмічений, «зареєстрований», особливо виразно має бути завжди подана перша, найсильніша доля такту.

Музична практика розподілила велику сім'ю диригентів на два великі табори, а саме диригентів-хоровиків і оркестрових диригентів. Але є багато диригентів, які однаково добре і віртуозно володіють як хоровою, так і оркестровою технікою тактування і диригування. Коли взяти до уваги широке поле діяльності і великі можливості, що відкриваються перед таким типом диригента,—людини всебічно освіченої, з широким колом інтересів, диригента-педагога й організатора музичного життя, тоді стане ясно, що саме йому слід віддати першість.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ПОКАЖЧИК

- | | |
|-----------------|---|
| Aim V. | Taktovací technika, «Orbis», Praha, 1952. |
| Багриновский М. | Дирижерская техника рук, М., 1947. |
| Berlioz H. | Der Orchesterdirigent (Theorie der Kunst des Dirigierens) Berlioz-Strauss, Instrumentationslehre, Leipzig. |
| Bury E. | Podstawy techniki dyrygowania, Polskie wydawnictwo muzyczne. |
| Wagner R. | Über das Dirigieren. Leipzig, 1913. |
| Вальтер Б. | О музыке и музицировании. Госмузиздат. М., 1962. |
| Weingartner F. | Über das Dirigieren. Leipzig, 1913. |
| Вуд Г. | О дирижировании. Музгиз, 1958. |
| Дмитриевский Г. | Хороведение и управление хором. Музгиз, 1957. |
| Егоров А. | Основы хорового письма. «Искусство», М., 1939. |
| Егоров А. | Теория и практика работы с хором. Музгиз. М., 1951. |
| Еремиаш О. | Практические советы по дирижированию. «Музыка», 1964.
Зб. «Хоровое искусство». «Музыка», Ленинград, 1967.
Зб. «Артуро Тосканини». «Музыка», 1961. |
| Қазачков С. | Дирижерский аппарат и его постановка. «Музыка», 1967. |
| Kahn-Spreyer. | Handbuch des Dirigierens. |
| Канерштейн М. | Вопросы дирижирования. «Музыка», 1965, 1972. |
| Колесса М. | Диригування (Диригентський поради́к). Львів, 1938. |

Кондрашин К.	О дирижерском искусстве. «Советский композитор», М.—Л., 1970.
Kretschmar H.	Chorgesang, Sängerkhöre und Chorvereine. Leipzig, 1879.
Малько Н.	Основы техники дирижирования. «Музыка», М.—Л., 1965.
Малько Н.	Воспоминания, статьи, письма. «Музыка», 1972.
Mikorey F.	Grundzüge der Dirigierlehre. Leipzig, 1917.
Мусин И.	Техника дирижирования. «Музыка», 1967.
Мюнш Ш.	Я дирижер. Госмузиздат, 1960.
Пігров К.	Керування хором. «Мистецтво», К., 1956.
Птица К.	Очерки по технике дирижирования хором. Музгиз, 1948.
Разумний І.	Практичний посібник з диригування. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959.
Thomas K.	Lehrbuch der Chorleitung. Breitkopf—Härtel.
Volbach F.	Der Chormeister. Edition Schott.
Хомичевський М.	Порадник для керівника самодіяльного хору. «Мистецтво», К., 1951.
Чесноков П.	Хор и управление им. Музгиз, М., 1952.
Scherchen H.	Lehrbuch des Dirigierens. J. J. Weber. Leipzig, 1929.
Schröder K.	Katechismus des Dirigierens und Taktierens. M. Hesses Verlag. Leipzig, 1911.
Schünemann G.	Die Geschichte des Dirigierens.

З М І С Т

Вступ	3
Тактування	7
Тактові розміри	7
Вихідна постава і тактові рухи, жести диригента	12
Основні схеми тактування	15
Показ вступу	21
П'яти- і шестидольна схеми	24
Різні види замаху	29
Проблема «точки» в диригентському жесті і показ характеру подачі звука	37
Тактування в повільних темпах	42
Семи-, дев'яти- і дванадцятидольна схеми	49
Тактування так званих пунктирних ритмів	55
Тактування в швидких темпах	59
Загальні правила пристосування основних схем і їх варіантів до різних розмірів	83
Тактування перемінних розмірів	84
Одночасне тактування різних розмірів	93
Тактування творів без визначеного розміру	97
Показ зняття звучання в кінці музичного твору	99
Показ вступу і зняття звучання в середині музичного твору	106
Тактування довгих ритмічних вартостей і довгих пауз	119

Речитатив	129
Тактування фермат	134
Тактування синкоп	168
Тактування особливих видів ритмічного поділу	172
Тактування обома руками	179
<u>Динаміка</u> та її зміни в тактуванні	181
Зміни темпу	186
Загальні зауваження щодо тактування	189
Бібліографічний покажчик	195

Редактор
Л. М. Мокрицька
 Художник
В. М. Березовий
 Художній редактор
К. Ф. Контар
 Технічний редактор
Р. Б. Шейнман
 Коректори
В. В. Вальцева,
Є. Д. Турчин,
О. С. Семеновська

К о л е с с а
Николай Филаретович

**Основы
техники дирижирования**
(На украинском языке)

Здано на виробництво 31.V 1973 р.
Підписано до друку 20.IX 1973 р. Формат 84×108¹/₃₂.
Папір друк. № 2. Умовно-друк. арк. 10,5.
Обліково-вид. арк. 9,88. Зам. 117. Тираж 8500.
Ціна 62 коп.

Видавництво «Музична Україна»,
Київ, Пушкінська, 32.

Книжкова фабрика «Жовтень»
республіканського виробничого об'єднання
«Поліграфкнига»
Держкомвидаву УРСР,
Київ, Артема, 23-а.

