

Міністерство освіти і науки України
Луганський національний педагогічний університет
імені Тараса Шевченка
Інститут культури і мистецтв

О. О. ЄВСЕЄНКО

ОРГАНІЗАЦІЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ В КЛАСІ ДИРИГУВАННЯ

*Методичні рекомендації для студентів
спеціальності „Музичне мистецтво”*

Луганськ
„Альма-матер”
2006

УДК 7. 071. 2 (076)
ББК 85. 315. 1р3
М 54

Рецензенти:

Шмід Курт — віце-президент Віденського музичного семінару, професор, почесний професор Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка, художній керівник та головний диригент симфонічного оркестру Луганської філармонії.

Фалалєєв В. І. — заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

М 54 Євсєєнко О. О. Організація самостійної роботи студентів на початковому етапі навчання в класі диригування: Методичні рекомендації для студентів спеціальності „Музичне мистецтво”.
— Луганськ: Альма-матер, 2006. — 69 с.

У сучасних умовах постійного зростання професійних вимог до музикантів-диригентів стає необхідним теоретичне осмислення питань і завдань цієї професії майбутніми диригентами, що зумовить доцільність та успіх їх роботи в безпосередньому спілкуванні з оркестром.

Методичні рекомендації охоплюють коло тематичних питань, пов'язаних з початком диригентської діяльності, а саме: теоретичні знання про техніку диригування, пояснення природи виразності диригентського жесту, розкриття принципів вибору диригентської схеми, надання корисних порад щодо практичного втілення будь-якого наміру диригента, навички самостійної роботи.

Методичні рекомендації призначені для студентів музичних спеціальностей вищих педагогічних навчальних закладів.

УДК 7. 071. 2 (076)
ББК 85. 315. 1р3

*Рекомендовано до друку навчально-методичною радою
Луганського національного педагогічного університету
імені Тараса Шевченка
(протокол № 9 від 7 червня 2006 р.)*

Пояснювальна записка

Українська музична культура впевнено займає своє місце в сучасній світовій культурі. Значні успіхи належать і диригентському мистецтву, яке виявило себе з найкращого боку у творчості таких видатних майстрів, як С. Турчак, Н. Рахлін, М. Колеса, В. Гнедаш, Р. Кофман, С. Литвиненко, В. Сиренко. З кожним роком збільшується кількість бажаючих навчатись у музичних навчальних закладах саме за цією спеціальністю. З'являються нові творчі колективи, яким потрібні кваліфіковані керівники. Зростає рівень музичного виконавства, ускладнюються партитури сучасних авторів, зменшується кількість музикантів у складі оркестру, що неодмінно завдає шкоду його загальному звучанню та змушує диригента вибірково ставитися до складення оркестрового репертуару, виявляється недостатність часу, за який диригентові потрібно підготувати той чи інший твір. Без справжнього майстра тут не обійтися. Таким чином, виховання ініціативної, відповідальної, творчої особистості набуває особливого значення.

У таких умовах, коли постійно підвищується рівень загальних професійних вимог до музикантів-диригентів, актуальною постає проблема теоретичного осмислення питань і завдань саме початкового періоду навчання диригентської спеціальності. Своєчасне та правильне вирішення цих завдань зробить можливим практичне й успішне їх втілення в безпосередній роботі диригента з оркестром, створить необхідні підстави для подальшого розвитку та вдосконалення рівня професійної майстерності майбутніх диригентів.

Диригентське мистецтво досі залишається найменш дослідженою та малозрозумілою галуззю музичного виконавства. Кількість спеціальної навчальної літератури з диригування є дуже обмеженою. Запропоновані рекомендації охоплюють коло тематичних питань, пов'язаних з початком диригентської діяльності, а саме: теоретичні знання про

техніку диригування, пояснення природи виразності диригентського жесту, розкриття принципу вибору схем диригування, надання корисних порад щодо практичного втілення будь-якого диригентського наміру тощо. Це надасть можливість розвитку особистих якостей та здібностей диригентів, допоможе їм знаходити необхідні для кожного конкретного моменту виконання виразні засоби, а також творчо їх використовувати в майбутні репетиційні роботи.

Як відомо, інструментом диригента є оркестр, який завдяки великій різноманітності виконавських можливостей є набагато складнішим за будь-який інструмент. Необхідність існування диригента за диригентським пультом оркестру полягає в тому, щоб допомогти різним за характером, темпераментом, талантом, психологічними та емоційними особливостями людям створити спільний єдиний музичний образ, і належним чином довести його до уваги слухачів. Диригент зустрічається з деякими труднощами щодо умовностей диригентської техніки, з яких потрібно зробити максимально зрозумілою „мову жестів” і вдало користуватись нею в практиці спілкування з оркестром.

Диригування потребує професіоналізму, опанувати яким необхідно під керівництвом педагога, а також за допомогою спеціальних навчальних посібників. Питанням техніки диригування присвячені роботи М. Канерштейна, М. Малька, Л. Маталаєва, І. Мусіна та ін. Проте, вони розраховані більш на вдосконалення диригентів, які вже мають початкові навички, але не зовсім відповідають потребам тих, хто тільки починає своє навчання й поки що не вміє критично підходити до викладення музичного матеріалу. Для диригента-початківця виникає необхідність мати зрозумілу йому книжку, яка б містила в собі максимум необхідної інформації та була побудована за принципом від простого до складного. Саме в цьому полягає особливість цієї роботи.

Основи диригентської техніки, а також її суттєвість є

Навчально-методичне видання

ЄВСЕЄНКО ОКСАНА ОЛЕКСАНДРІВНА

ОРГАНІЗАЦІЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ В КЛАСІ ДИРИГУВАННЯ

Методичні рекомендації

для студентів спеціальності „Музичне мистецтво”

За редакцією автора
Комп'ютерний макет – Євсеєнко О. О.
Коректор – Ніколаєнко І. О.

Видавництво ЛНПУ імені Тараса Шевченка
„Альма-матер”

вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20

Содержание

Пояснювальна записка.....	3
Структура навчального плану з диригування.....	8
Тематичний обсяг початкового курсу з диригування.....	9
Тема 1 Диригент як виконавець.....	10
Тема 2 Відправне положення диригента.....	15
Тема 2.1 Фізичне тренування.....	16
Тема 2.2 Постановка диригентського апарату.....	18
Тема 3 Побудова диригентського жесту.....	22
Тема 4 Тактування.....	25
Тема 5 Схеми тактування (схема 4/4).....	29
Тема 6 Диригентська паличка.....	31
Тема 7 Ауфтакт.....	35
Тема 7.1 Початковий повний ауфтакт.....	36
Тема 7.2 Ауфтакт до долей неповного такту.....	38
Тема 7.3 Неповний ауфтакт.....	39
Тема 7.4 Міждольний ауфтакт.....	41
Тема 8 Активні й пасивні долі такту.....	44
Тема 9 Вироблення жесту legato.....	47
Тема 9.1 Певні особливості застосування штриху staccato.....	48
Тема 10 Зняття звуку в диригуванні.....	50
Список музичних творів для самостійного опрацювання.....	52
Додаток 1.....	56
Додаток 2.....	61
Додаток 3.....	64

однаковими як для духового, народного, так і для симфонічного оркестрів, які відрізняються складністю та характером репертуару, засобами звуковидобування інструментів, різноманітністю виконавського складу. Тому на початковому етапі навчання не існує різниці в методах викладання для майбутніх диригентів будь-яких оркестрів.

Зрозуміло, що узагальнити досвід сучасного стану диригентського мистецтва є досить складним завданням, тим більше, що шкіль диригування існує стільки, скільки й самих диригентів. Але це не становить мету даного посібника. Ідеться про неможливість вивчення головних законів диригентської техніки без допомоги певної однозначності („тільки так, а не інакше!“), про більшу потребу чіткого та впевненого виконання того чи іншого руху, ніж варіантів показу. Хотілося б сподіватись, що деякі методичні вказівки цієї роботи будуть правильно сприйняті лише як основа для подальшого вдосконалення майстерності, бо диригентське мистецтво, на рівні з будь-яким іншим мистецтвом, дуже застережливо ставиться до категоричності. Спосіб викладення матеріалу цих рекомендацій визначається доступністю та зрозумілістю як для професійного, так і для аматорського сприйняття. Теоретична частина супроводжується практичними прикладами та вправами з кожного розділу, що сприятиме засвоєнню конкретних прийомів та рухів. Але треба розуміти, що жодна книга, навіть найкраща, не в змозі замінити живого спілкування з оркестром, безпосередньої практики роботи з ним.

Тематична спрямованість цієї роботи пов'язана з визначенням умов культурного розвитку, самовиховання та самоосвіти майбутніх диригентів. Як відомо, не можна навчитися диригувати, лише спостерігаючи за професійними диригентами. Необхідною стає самостійна робота студента, яка не обмежується тільки набуттям вузькоспеціальних навичок та прийомів. Доцільно спрямувати її на відпрацьовування та закріплення знань і навичок, здобутих на уроці, під керівництвом викладача. Вирішення проблеми організації професійного самовиховання, опанування

методами самостійної роботи сприятиме не тільки розвитку пізнавальних інтересів та потреб у вузькоспеціаліській діяльності диригента, а й допоможе читачеві зрозуміти природу техніки диригування, усвідомити її місце в загальному процесі диригування, надасть можливість здобути необхідні початкові навички, відкрис шлях до подальшого вдосконалення техніки при роботі з оркестром. Це дозволить музикантам вільно орієнтуватись у просторі музичної інформації, критично оцінювати та аналізувати зразки масової та професійної музичної культури, що забезпечить формування духовної особистості, яка чутливо та поважно буде ставитись і берегти національну культуру її народу. Поряд з інструментуванням, методикою роботи з оркестром, читанням оркестрових партитур курс диригування відіграє важливу роль у формуванні майбутнього керівника оркестру або ансамблю й ставить такі завдання:

- ознайомлення студента з організацією та методами роботи з оркестром;
- формування та закріплення в йому основних навичок диригентської техніки;
- розвиток індивідуальних музичних здібностей (координації рухів, музичного слуху, музичної пам'яті, відчуття ладо-інтонаційних та ритмічних особливостей музичного твору, творчого уявлення та мислення);
- формування навичок самостійної роботи з партитурою, її уявлення внутрішнім слухом, вміння виділяти окремі голоси та відчувати повністю акордову вертикаль, часткового відтворення партитури на фортепіано, а також проведення гармонічного та музично-теоретичного аналізу твору;
- опанування основними диригентськими прийомами, засвоєння оркестрових знань, вмінь та навичок, необхідних для проведення оркестрової репетиції;
- ознайомлення студента з найкращими зразками світової музичної класики, народно-танцювальної творчості та музичного фольклору;



Рис. 10

Жест легато визначає не окремі, ізольовані доли такту, а мелодійну лінію, єдиний потік звуків, що переливаються один в один. Зрозуміло, цьому жесту притаманна менша ритмічна визначеність і тому його застосування як засобу керування ансамблем дуже обмежено.

Вправа 10. Рухи по лінії зімкнених еліпсів (рис. 7).



Рис. 7

Вправа 11. Дугоподібний рух із заокругленнями біля основи дуг (рис. 8).



Рис. 8

Для того, щоб з цих рухів утворити схему тактування на $\frac{4}{4}$, достатньо розкрити верхню дугу правого еліпсу, продовжити вгору по вертикальній лінії, опустити руку в точку „разу” та після невеликим дугоподібним переходом зв'язати першу долю з другою.



Рис. 9

Щоб запобігти різкого перелому руху (гострого кута) в точці „разу”, при переході до другої долі необхідно зробити деяке заокруглення руху руки вправо – угору – уліво. Усунення гострого кута у верхній точці руху також може бути досягнуто шляхом сполучного заокруглення, петлі (рис. 10).

– виховання в студентів належного ставлення та любові до диригентської діяльності та оркестрового мистецтва.

Згідно з навчальним планом спеціальності „Музичне мистецтво”, програма курсу диригування розрахована на 162 години (70 – індивідуальні заняття з викладачем, 92 – самостійна робота студента).

Контроль за навчальною діяльністю та перевірка рівня підготовки студентів проводиться у формі модулів, які передбачають публічне диригування музичних творів під фортепіано. Останньою формою контролю наприкінці навчання є державний іспит, на якому студент має диригувати музичні твори, що складають програму державного іспиту, уже за допомогою студентського ансамблю народних інструментів. Відповідно до навчальної програми кожен семестр містить два контрольні-кредитні модулі. Останній модуль семестру є підсумковим. Скласти його можуть тільки студенти, які успішно продиригували програму попереднього модуля семестру. Остаточна оцінка за семестр з цієї дисципліни складається з суми набраних балів за обидва модулі.

Характеристика семестрових модулів

Модуль „теоретико-виконавчий”. Проводиться двічі на рік (жовтень, квітень) на I – IV курсах . Та один раз на V курсі. Студент повинен продиригувати 2–3 різнохарактерні твори, а також виконати завдання інструментально-технічного комплексу (показати своє володіння різними видами диригентської техніки).

Модуль „художньо-технічний”. Проводиться двічі на рік (січень, червень) на I – IV курсах. Та один раз на V курсі. Складається з двох частин: а) диригування творів; б) колоквиум. Студент має продиригувати 2–3 різними за жанрами та формою музичними творами, зробити коротку анотацію цих творів та розповісти про диригентські труднощі, які він подолав. Також студент повинен відповісти на кілька запитань комісії щодо музики, яка виконується.

Модуль „інтегруючий”. Проводиться наприкінці навчання, у період підготовки до державного іспиту. Передбачається диригування творів випускної програми.

Модуль „випускний” – останнє прослуховування програми Державного іспиту.

Наочно структуру навчального плану для I – II курсів подано в таблиці (див.табл. 1).

Тематика початкового курсу диригування спрямована на опанування студентом основних прийомів диригентської техніки. Докладніше вона представлена в таблиці 2 (див. табл. 2).

Таблиця 1
Структура навчального плану з диригування

Курс	Семестр	Кількість годин на семестр	Назва модуля	Кількість годин на модуль	Час проведення	Форми контролю
I	1	17	теоретико-виконавчий	8	жовтень	академ. концерт
			художньо-технічний	9	січень	залік
	2	18	теоретико-виконавчий	9	квітень	академ. концерт
			художньо-технічний	9	червень	залік
II	3	17	теоретико-виконавчий	8	жовтень	академ. концерт
			художньо-технічний	9	січень	залік
	4	18	теоретико-виконавчий	9	квітень	академ. концерт
			художньо-технічний	9	червень	залік

Вправа 5 відрізняється від попередньої тим, що під час руху передпліччя кисть залишається в горизонтальному положенні (тобто паралельно підлозі). Вправа виконується з основного положення в тих самих напругах, що й раніше.

Вправа 6 служить виробленню кругових рухів усією рукою. Починати її треба передпліччям, утягуючи після плече одночасно із збільшенням амплітуди руху. Коли рука йде вправо, лікоть повинен розгинатися, уліво – згинатися. Кисть здійснює ті самі рухи, що і в попередній вправі.

Вправа 7 заключається в тому, що плече починає й веде рух. Плече піднімається раніше за передпліччя (яке ніби запізнюється) й опускається раніше за нього. Плече ніби тягне за собою передпліччя й кисть. Тяжка за виконанням ця вправа має велике значення в диригентській техніці.

Вправа 8 – хвилеподібний рух руки. Так само, як і в попередній вправі, плече починає й веде передпліччя, а передпліччя запізнюється. У момент опускання плеча воно злегка піднімається, в момент підйому – дещо опускається. При цьому еластичному й м'якому русі по всій руці ніби пробігає хвиля. Вправа виконується також з невеликою амплітудою, що робить її особливо важкою.

Вправа 9 – з основного положення руки зробити колоподібні рухи вниз – уліво – угору, а по поверненні до відправного пункту вниз – управо – угору так, щоб разом утворились два зімкнутих кола, лежача вісімка (рис. 6).



Рис. 6

Дуже важливо слідкувати за тим, щоб кисть була весь час у горизонтальному положенні, без повороту на ребро. Вправу слід виконувати всіма вищезазначеними прийомами – кистю, передпліччям, усією рукою, з різною амплітудою й швидкістю, а також з різним положенням кисті по відношенню до передпліччя.

Вправи, за допомогою яких можна здобути навички показу жесту legato

Вправа 1 – рухи кисті по колу. У відправному положенні руки робити повільні кругові рухи спочатку в один бік, потім – в інший, слідкуючи за тим, щоб рух здійснювався без поштовхів та щоб кисть була обернена долонею вниз, не повертаючись на ребро. Вправа виконується спочатку з розкритою долонею, злегка витягнутими, але не притиснутими пальцями, після – з призібраною кистю.

Вправа 2 – кистьові рухи у всіх точках площини тактування. Ця вправа є засобом для досягнення еластичності й зв'язності переходів з однієї точки площини до іншої за допомогою округлих рухів кисті. Виконується вправа в такий спосіб: якщо рука знаходиться справа від точки „разу“, то й рух кисті повинен мати напрям униз – вправо; при відведенні руки вліво відповідно зміниться й рух кисті (униз - уліво).

Вправа 3 – сполучення колоподібних рухів передпліччя з рухами кисті. Починається вправа з відправного положення руки колоподібним рухом кисті вправо; із збільшенням амплітуди поступово підключається передпліччя. Рух виконується з основного положення руки в напрямі вниз – управо, кілька разів без перерви. Опісля аналогічний рух виконується у зворотній бік: з відправного положення вниз – уліво. У верхньому положенні передпліччя кисть дещо піднята, у нижньому – опущена, у бокових положеннях кисть злегка відведена в бік. Таким чином, кисть в одночасному русі з передпліччям ніби збільшує коло, яке змальовує. Долонь треба тримати оберненою до підлоги; вправу проводити плавно, без поштовхів як з розкритою долонею, так і з призібраною кистю.

Вправа 4 – колоподібні рухи кистю й передпліччям у різних точках площини тактування. Вправа варіюється за амплітудою руху та його швидкістю.

Тематичний обсяг початкового курсу з диригування

Курс	Семестр	Назва модуля	№	Теми	Кількість годин	
					Індивідуальна	Самостійна
I	1	теоретико-виконавчий	1	Диригент як виконавець	3	6
			2	Відправне положення диригента	2	2
			2.1	Фізичне тренування	2	6
			2.2	Постановка диригентського апарату	1	4
			3	Побудова диригентського жесту	3	4
II	3	теоретико-виконавчий	4	Тактування	6	8
			5	Схеми тактування (схема 4/4)	9	9
			6	Диригентська паличка	3	3
			7	Ауфтакт	6	6
			7.1	Початковий повний ауфтакт	4	4
II	3	теоретико-виконавчий	7.2	Ауфтакт до долей неповного такту	4	6
			7.3	Неповний ауфтакт	5	8
			7.4	Міждольний ауфтакт	4	6
			8	Активні та пасивні долі такту	4	4
			9	Вироблення жесту legato	5	6
			9.1	Певні особливості застосування штриха staccato	6	6
			10	Зняття звуку в диригуванні	3	4

Наприкінці першого семестру студент повинен мати чітку уяву щодо специфіки діяльності диригента, знати мету перебування диригента за диригентським пультом в оркестрі, уміти швидко та правильно знаходити відповідне положення диригента, здобути постановочні навички диригентського апарату, знати побудову диригентського жесту, протактувати 2-3 музичні епізоди або невеличкі твори.

У другому семестрі студентіві потрібно навчитись тактувати різні диригентські схеми, пристосуватись до диригентської палички та вільно тримати її в руці, уміти пояснювати поняття афтакт, диригувати твори, усвідомлюючи необхідність існування дихання в диригентському жесті.

Наприкінці третього семестру студент має знати та використовувати у своєму диригуванні всі відомі йому види афтактів, самостійно визначати місце їх знаходження, уміти самостійно підбирати необхідну схему диригування музичним твором, продиригувати кілька творів, звертаючи увагу на певні диригентські складності.

Наприкінці четвертого семестру студент повинен продиригувати 2-3 різнохарактерні твори, використовуючи всі здобуті раніше навички, вміти пояснити принцип застосовування того чи іншого диригентського прийому, вільно орієнтуватись у партитурі будь-якого складу оркестру, самостійно визначати певні диригентські складності та знаходити можливі способи їх вирішення за допомогою диригентської техніки.

Тема 1

Диригент як виконавець

У всіх випадках кінцевою метою диригента є виявлення у звуках твору композитора в його довершеному вигляді – технічному й художньому. Отже, диригент є перш за все виконавцем. Як правило, учень-диригент не має можливості користуватися оркестром як інструментом для своєї роботи.

завдяки чому падіння руки до відправного положення „разу” здійснюється по прямій вертикальній (та подовженій) лінії (рис. 5).



Рис. 5

Про четвертий удар необхідно сказати окремо. Дуже часто він виконується рухом зап'ястя вгору (при кисті, що в цей момент опускається). Помилка відбувається тому, що передпліччя піднімається раніше кисті. Треба слідкувати за тим, щоб удар виконувався кистю й щоб рух руки вгору не випереджав удар.

Рекомендовані прийоми вправ допомагають виробленню уривчастих стакатних рухів. Після їхнього освоєння треба перейти до вправ для вироблення легато.

2. З відправного положення руки робити безперервні рухи за двома дугами (рис.2).



Рис. 2

Як і в попередніх вправах, амплітуда зміниться від поступового переходу рухів одної кисті до рухів всією рукою. Рекомендується варіювати силу й гостроту ударів, швидкість рухів.

3. З відправного положення зробити рукою невеликий дугоподібний рух уліво, потім – велику дугу вправо, після чого за дугою, рівній за розміром першій, повернутися у відправну точку (рис.3).



Рис. 3

Вправа виконується без перерви й зупинки у відправній точці.

4. Перші два рухи виконуються, як і в попередній вправі, але при поверненні у відправну точку робиться не одна дуга, а дві (удвічі скорочені, рис.4).

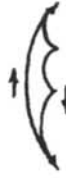


Рис.4

Таким чином, на площині тактування виконуються чотири удари в чотирьох точках. Для того, щоб перетворити ці чотири дуги в малюнок тактування, достатньо лише видозмінити напрям четвертої дуги, розкрити її, зробивши удар дещо вище рівня площини тактування. Після четвертого удару рух уверх дещо подовжується,

Певну допомогу в зображенні оркестрової тканини може надати фортепіано, але вона є важливою лише при знайомстві з партитурою й при розучуванні її. Треба бути дуже обережним при користуванні фортепіано як інструментом, який заміняє оркестр під час диригування. Не можна одночасно диригувати самому собі та грати. Грати повинен хтось інший, й одне це вже обмежує можливість використання фортепіано в будь-який час. Крім того, піаніст повинен уміти грати „по паличці“, тобто йти за вказівками диригента, як це робить професійний оркестр.

Доцільніше мати ансамбль інструментів.

Можливе користування компакт-дисками або аудіо-записами, оскільки це надає можливість слухати зразки, які можна й треба наслідувати, а наслідування завжди є могутнім засобом у процесі навчання та засвоєння. Запис допомагає засвоювати музику за допомогою слуху, а також контролювати вивчені жести. Диригент повинен уявляти собі звук справжнього оркестру, його уява повинна весь час працювати. Проте диригент завжди має знати, чого він очікує від того чи іншого жесту, від будь-якого руху рукою, головою, тілом, від будь-якого найменшого прояву диригування.

Щодо оркестру диригент є керівником, учителем, інструктором. Це стосується кожного диригента – літнього й молодого, досвідченого й початківця. Неможливо придбати диригентський досвід без самого факту диригування, але є багато чого іншого, що має бути зробленим до того моменту, коли учень-диригент буде мати право стати вперше перед оркестром.

Диригент-початківець повинен перш за все мати диригентське обдарування – це *conditio sine qua non* – обов'язкова умова. Також мусить бути гарним музикантом, тобто володіти музичною культурою; мати розвинений музикальний слух, теоретичну музичну освіту; знання інструментів, теоретичне та, по можливості, практичне знання музичної літератури й, зокрема, тої п'єси, партитура якої знаходиться на пульсі – ось короткий перелік того, чим повинен володіти диригент-початківець.

Узагалі, диригент повинен вміти відповідати на всі ті питання, які йому може запропонувати партитура або оркестр, тобто знати все чи у всякому разі вміти орієнтуватися у всьому.

Диригувати – значить примусити оркестр чи хор виконувати твір так, як того хоче диригент. Для того, щоб передати свої бажання, у диригента існує техніка. Але однієї фізичної техніки мало навіть тоді, коли в руках у виконавця знаходиться інструмент.

Необхідна організаційна участь волі. Якщо вольове начало важливе для кожного іншого виконавця – інструменталіста чи вокаліста, – то для диригента воно відіграє цілком особливу роль, оскільки воля необхідна йому не тільки для організації своєї особистої діяльності, але також для вольового впливу на інших виконавців – оркестр або хор. Цей вплив повинен бути також узагальнюючим, оскільки в кожного окремого члена оркестру є своя особиста воля, яка може сприяти задуму диригента чи бути недостатньою, порушуючи ансамбль, або проявляти себе в іншому напрямі, паралізуючи все виконання в цілому.

Воля диригента, уміння користуватися нею стосовно себе та виконавського апарату – оркестру чи хору – є одним з найсуттєвіших факторів у диригуванні.

Кожний виконавець знає свій інструмент. Те саме треба віднести й до диригента. Йому доводиться бути гарним психологом, щоб вміти приховувати те, що треба приховати, користуватися тим, що може допомогти саме в цей момент, уміти отримати максимум там, де це важче за все зробити. Інакше кажучи, він повинен знати людей та вміти користуватися цим знанням.

На репетиції диригент готує оркестр до сценічного виконання тої чи іншої п'єси. Перед ним багато завдань, а час обмежено. У процесі роботи виникають певні проблеми, причому, як в оркестру, так і в диригента. Розв'язання їх потребує часових витрат. Тому диригенту доводиться розв'язувати свої власні завдання швидко або запам'ятовувати їх та розв'язувати пізніше, без оркестру;

12

Рекомендовані вправи на відпрацювання дугоподібних рухів руками

1. У відправному положенні руки почати невеликі за амплітудою рухи угору-вниз, переносячи руку по дузі з однієї точки площини тактування в іншу (рис. 1).



Рис. 1

Спочатку точки ударів повинні бути мінімально віддаленими одна від одної так, щоб дугоподібні рухи виконувались однією кистю. Опісля треба розширити амплітуду жесту, поступово включаючи в нього передпліччя й плече, віддаляючи один від одного точки ударів. Відповідно повинен збільшитися й масштаб дуги. Під час руху руки вгору кисть злегка піднімається й тим самим готується до удару. Таке положення треба зберігати до тих пір, поки рука пройде всю дугу й по спадній лінії досягне передпліччям площини тактування. Тільки в цей момент кисть повинна нанести удар. Унаслідок того, що удар виконується під деяким гострим кутом, він може виявитися недостатньо чітким, змазаним. Тому необхідно слідкувати, щоб рухи рук завершувалися ударом кисті вниз, а не ковзним рухом у бік.

Кисть не повинна опускатися передчасно, випереджаючи передпліччя, щоб не послабити чіткість удару. При різких і великих рухах управо рекомендується націлюватися на точку удару кистю, злегка поверненою вниз по вісі, щоб удар виконувався не ребром долоні, а зібраними в жменю пальцями. Таке націлювання взагалі дуже корисний прийом, який допомагає виконувати чіткий, міцний удар.

Вправа виконується з різною швидкістю, гостротою й амплітудою, з різними за тривалістю інтервалами. Для запобігання помилок, які виникають під час вправ, рекомендується дотримуватися таких правил:

а) передпліччя повинно завжди знаходитися в горизонтальному положенні й під час удару не відходити вгору, тому що в цьому випадку кисть позбавляється опори;

б) кисть під час удару не повинна опускатися нижче передпліччя, тому що в такому положенні важко досягти пружності й гостроти удару; при піднятому передпліччі кисть, зайнявши в мить удару горизонтальне положення, буде в той же час опущена по відношенню до передпліччя;

в) кисть повинна підніматися вільно, невимушено, без напруги; зупинка у верхній точці виконується без поштовху й напруги; для усунення можливостей затиснутості кистьового зчленування корисно після зупинки кисті додатково злегка підняти її угору;

г) рух кисті вниз не треба форсувати, це порушує рівність рухів уверх та вниз, а крім того, може призводити до затиснутості.

13. Кистьові удари у всіх точках площини тактування. Виконується так само, як і в аналогічній вправі передпліччям.

14. Руки опущені вниз, висять невимушено, так що відчувається вага кистей, пальці висять пасивно. Обертання кистями навкруги вісі, обидві руки в різні боки.

Варіант: руки опущені вниз, долоні назад або обернені до тіла. Обертання кистями так, щоб кінці пальців описували коло в один і той самий бік та в різні боки. Іноді учню не вдається відразу знайти зручне природне співвідношення частин руки в різних точках площини тактування. Для цього можна порадити проробити таке: з відправного положення швидко відвести руку вліво майже до зіткнення її з корпусом, після, розкриваючи в лікті, одночасним рухом плеча й передпліччя повністю відвести вправо. Повторити вправу кілька разів, після чого проробити її повільно, із зупинками в різних точках площини тактування.

доводиться проявляти особливу спритність пам'яті й уваги, щоб не відмахуватися від труднощів, не „проскакувати” їх, а, роздвоюючи свою увагу, робити одночасно дві справи: репетирувати для оркестру й репетирувати для себе.

Якщо диригент працює тільки для оркестру й забуває про себе, тобто не контролює себе, це погано. Якщо диригент репетирує тільки для себе й забуває про оркестр, це ще гірше. Найгірший випадок, коли диригент не думає про оркестр, забуває про своє диригування, а репетирує або тільки тому, що так треба, або, бажачучи „диригувати напам'ять”, забуває про все інше, крім перевірки своєї пам'яті, або думає тільки про красу своїх рухів.

Оскільки „інструмент” диригента складається з живих людей, то він обмежений у можливості користуватися своїм інструментом. Це виділяє роботу диригента серед інших музикантів-виконавців та висуває йому особливі, важкі умови. Якщо кожному музиканту належить мати своє музикальне мислення, то диригенту доводиться „працювати мозком” удвічі більше.

Диригентська техніка – поняття дуже широке, бо під нею можна розуміти все, що виражено свідомо, уміло, на підставі досвіду й знань. У діяльності диригента, як і в будь-якого артиста, є дві сторони – фізична й духовна. Кожна з них потребує оволодіння технікою, але обидві сторони проявляють себе одночасно й існувати окремо не можуть. Жести диригента, хоч би й найвіртуозніші, окремо взяті ніякого практичного значення не мають. Найкращі художні наміри й емоційна напруга нічого не варті, якщо диригент не знає, як їх виразити технічно.

Технічні помилки диригента й будь-якого інструменталіста сприймаються по-різному. Помилку скрипача чують якщо не всі, то більшість. Помилку диригента помічають тільки ті, хто розуміється на доцільності рухів рук диригента. Адаже диригентська паличка сама по собі не звучить, то й помилковий рух цієї палички не так просто її почути.

Розповідають, що Ганс Ріхтер (1843--1913), один з великих диригентів післявагнерівського періоду,

перебуваючи головним диригентом Віденської опери, зробив одного разу в грубій формі зауваження контрабасисту. Оркестрант відповів: „Ви маєте рацію, я зробив помилку. Але якби у вас на кінці палички був би закріплений дзвоник, то ми би також іноді могли почути фальшиві ноги...”

Щодо методології в диригентській техніці є багато спільного з технікою кожного інструменталіста. Головне завдання – співвіднести крайні точки: бажати й могти, замисел й виконання; знати кращий шлях до виконання кожного бажання та вміти їм слідувати, уміти прибрати всі ті перешкоди, які знаходяться на шляху від вольового поштовху до кінцевої мети – руху, який виконує цю волю; інакше кажучи, навчитися керувати своїм тілом, своїми руками.

Питання для самоконтролю:

1. Поясніть своє розуміння специфіки професії диригента.
2. У чому полягає необхідність існування диригента в оркестрі?
3. Які особисті властивості повинні бути притаманні майбутньому диригентові?
4. Що таке диригентська воля й чому вона вважається одним із суттєвих чинників у диригуванні?
5. Дайте визначення поняттю „диригентська техніка”.

Рекомендована література

1. Багриновский М. „Дирижерская техника рук” – М. 1947.
2. Вуд Г. „О дирижировании” /Пер. с англ., прим. М. П. Аносова / – М., 1958.
3. Вигоцкий Л. „Психология искусства”. – М., 1968.
4. Гинзбург Лео. Вопросы теории и практики дирижирования. // Дирижеры и оркестры. – М., 1982.
5. Канерштейн М. „Вопросы дирижирования”. – М., 1965.
6. Малько Н. А. „Основы техники дирижирования”. – М., – Л., 1965.

відсмикування її вгору.

Падіння руки впритул до її зупинки повинно бути невимушеним. Під час вправи амплітуда розмаху, темп рухів, швидкість падіння й підйому передпліччя, а також сила й різкість удару повинні варіюватися.

11. Рухи передпліччя у всіх точках площини тактування. Цій вправі необхідно приділити більше уваги, тому що вона є вирішальною для освоення схем тактування. З відправного положення передпліччя поступово переміщається вправо, після вліво. Переміщення виконується із зупинками у визначених точках, причому в кожній робиться по кілька ударів кистю. В іншому варіанті треба переміщувати передпліччя вже без зупинок, супроводжуючи рух ударами кисті (ніби наносячи уколи на площині тактування). Упродовж виконання вправи уважно слідкувати за свободою руки, природністю її пересування й правильністю ударів кисті. Вирішальну роль відіграють плече й лікоть. Під час пересування руки вліво плече повинно наближатися до корпусу, а лікоть згинатися; рух управо викликає зворотній процес. Темп рухів, швидкість падіння й підйому передпліччя, величина амплітуди жесту, гострота й сила повинні варіюватися. При переносі передпліччя плече повинно йти за ним.

Вправи на вироблення рухів кистю

12. Рухи кисті в одній точці. Привівши руку у відправне положення (тобто місцезнаходження „разу”), треба підняти кисть і, затримавши її на деяку мить, зробити легкий кидковий рух, ніби ударяючи по якійсь площині. Після удару кисть, відштовхнувшись від уявленої площини, повинна відскочити вверх так, щоб опинитися підготовленою до наступного руху. У мить удару кисть знаходиться на рівні передпліччя, тобто паралельно підлозі. Рекомендовані рухи повторювати один за одним з інтервалами приблизно в одну секунду, причому після кожних 8 – 10 ударів обов'язково перевіряти стан м'язів руки, усуваючи затиснутості, які з'являються.

Кисть вільна, в зап'ясті відчувається її важкість. Великий палець нагорі.

Варіант а) те саме, долоні повернути назад. Зап'ястя вільне, при підйомі рука згинається в кисті. Варіант б) те саме, долоні повернені уперед.

9. Руки витягнуті в боки (увесь час). Рух від ліктя вгору й назад (долоні обернені вгору, уперед або вниз).

Усі вправи повинні супроводжуватися правильним і ритмічним диханням, воно повинно бути рівномірним, не швидким і не поверховим, а достатньо глибоким.

Рухи треба виконувати плавно, без різких переходів. П'ять хвилин гарних вправ варті більше, ніж година в'ялих, безвільних рухів.

10. Рухи передпліччя в одній точці площини тактування. Починається вправа з ударів кистю із поступовим включенням у них передпліччя. Рухи повинні бути пружними й еластичними. Падіння руки не повинно бути прискореним, форсованим. Для проведення удару достатньо ваги самого передпліччя. Вільним повинен бути й рух угору. Руку в кінці замаху треба зупинити спокійно, без гарячкового гальмування. При виконанні руху передпліччям удар повинен виконуватися кистю.

З підключенням передпліччя кисть дещо зменшить свою амплітуду. В іншому випадку жест буде розбовтаним, незібраним.

Для більшої чіткості й пружності рухів передпліччя необхідно, щоб плече слугувало йому достатньою опорою. Так, якщо в момент удару плече відійде вгору (або вправо), то удар вийде в'ялим, а рух необертним. Тому плече повинно залишатися відносно нерухомим або припускається незначне переміщення його уперед.

Для вироблення більш твердого удару у диригентів, схильних до в'ялості рухів, рекомендується засвоєння раптових зупинок руки на площині тактування, досягається це шляхом миттєвої фіксації м'язів під час удару. Треба слідувати, щоб кисть не опускалася нижче рівня передпліччя, а різка зупинка руки не викликала судорожного

7. Медушевский В. „О закономерностях и способах художественного влияния музыки”. — М., 1976.
8. Мусин И. А. „Техника дирижирования”. — Л., 1967.
9. Назайкинский Е. „О психологии музыкального восприятия”. — М., 1972.

10. Фуртвенглер В. // Из литературного наследия. — М., 1967, вип. № 3, с. 72—89.

Тема 2

Відправне положення диригента

Відправне положення диригента може бути знайдено в такий спосіб: невимушено опушену руку треба зігнути в лікті під прямим кутом та злегка витягнути вперед так, щоб передпліччя опинилось на рівні діафрагми й паралельно підлозі. Кисть також у горизонтальному положенні повинна ніби продовжувати передпліччя, пальці бути невимушено призібраними так, щоб великий та вказівний стикалися кінцями, а інші залишалися округленими, але не притиснутими до долоні. Завдяки деякому руху вперед рука займе деяке середнє положення, при якому диригент має можливість віддаляти її від себе або наближати до себе. Крім того, злегка висунуте вперед плече стане ніби ресорою, яка сприяє пружності руху.

Під час диригування треба стояти рівно й стало, причому положення ніг може змінюватися: ступні можуть знаходитися на відстані плечей одна від одної, можуть бути злегка розставлені, одна нога може бути відставлена вбік або уперед. Якщо під час диригування тримати ступні ніг приставленими одна до одної, тіло не буде мати достатньої сталості, та весь корпус хитнеться при першому ж русі.

Цілковитої відсутності напруги у всіх м'язах можна досягти й ще одним способом: руки розслабити так, щоб вони повисли на плечах, як батоги. Перевірити цей стан: при легких обертах корпусу руки повинні бовтатися безвільно й невимушено.

Належить звикнути до відчуття роботи окремими м'язами без участі інших, не потрібних у цьому випадку. Наприклад, робити рухи від плеча вперед й у боки (усією рукою) при збереженні свободи м'язів плеча й передпліччя. Тоді при піднятті рук у боки вони зігнуться в ліктях.

Робити рухи вперед від ліктя при невимушеному стані кисті. При положенні кисті долонею вниз кисть буде просто висіти.

Робити рухи вперед від кисті при невимушеному стані пальців. Відчуття свободи пальців, їхньої ваги, подібно до того, як раніше відчуття свободи кисті, допоможе досягти керування м'язовою роботою кожної частини руки окремо.

Тема 2.1

Фізичне тренування

Кожному знайоме відчуття, коли намагаєшся повторити рух, який здається легким, наприклад, будь-який жонглерський прийом, і раптом виявляється, що бажаний рух чомусь не виходить. З таким „чомусь” зустрічається на кожному кроці кожний учень-музикант.

Будь-який рід фізичної техніки потребує своєї спеціальної підготовки, і серед підготовчих вправ, цілком зрозуміло, зустрічаються такі, які з самою технікою ніби нічого спільного не мають. Їхня мета – з одного боку, розвинути тіло, особливо руки, так, щоб кожний необхідний фізичний акт здійснювався легко, вільно, без утоми, у точному підпорядкуванні вольовому началу, яке його викликало. Найголовніше в цьому „вольовому началі” – розуміння ритму як керівного фактора. Це означає: рух повинен залежати від сприйняття ритму, а не навпаки.

З іншого боку, гімнастика покликана звільнити від дурних звичок, які заважають у диригентській діяльності.

Безперечно, фізичне тренування не є самоціллю. Його значення – створити умови, за яких кожний наказ мозкового центру буде виконано точно й безвідмовно. У свою чергу, техніка відіграє лише службову роль при досягненні

зміною напрямку руки вниз, кисть піднімається й залишається піднятою (пальці вгору). Унизу, при зміні напрямку вгору, кисть знову опускається вниз. Кисть треба вести рівно й безперервно.

5. Лікті підняті в боки, передпліччя в горизонтальному положенні перед грудною клітиною, одне над другим (паралельно). Долоні обернені до тіла. Відстань кисті від грудей – 10-20 см.

Рух рук горизонтально лінією в боки до відомої межі. Ця межа настане раніше, ніж руки витягнуться до кінця, оскільки інакше буде порушена пряма лінія.

При зворотному русі, одночасно зі зміною напрямку, кисти обертаються (напряма пальців у боки). Потім вони схрещуються й рухаються далі так далеко, як це можливо без порушення прямої лінії.

При наближенні рук лікті спочатку опускаються вниз, кисті потроху обертаються, лікті підіймаються, і руки приймають відправне положення (долоні обернені до тіла).

6. Удари в одну точку. З основного положення руки почати невеликі рухи вгору-вниз передпліччям та, поступово розширюючи амплітуду жесту, включити в нього плече. Жест повинен бути невимушеним, пружним, а участь кисті мінімальною, хоча разом з тим саме нею повинен наноситися удар, ніби завершуючи рухи плеча й передпліччя. Треба сумлінно слідкувати за тим, щоб кисть не втрачала пружності.

7. Перенесення удару у всі точки площини тактування. Тут необхідно, щоб у кожній точці площини тактування плече й інші частини руки знаходились у зручному, невимушеному положенні. Рекомендується варіювати темп вправи, силу, різкість, амплітуду удару.

Вправи можуть бути виконані вибірково.

Вправи, за допомогою яких можна навчитися робити рухи руками без участі плеча

8. Руки опущені, долоні повернені всередину. Піднімати руки від ліктя – уперед і вгору (по дузі) до межі й опускати.

Рекомендовані вправи на звільнення м'язової затиснутості диригентського апарату

Вправи на вироблення рухів всією рукою від плеча

1. Круговий рух обома руками – уперед, угору, трохи в боки від корпусу й далі по колу вниз до відправного положення.

Лікоть й кисть не згинаються, але в згинах не повинно бути напруги.

Вдихання при піднятті рук, видихання при опусканні. Видихання завжди повільніше вдихання; після вдихання пауза.

2. Рух рук у боки. Руки опущені вниз, долоні обернені всередину. Підняття рук від плеча, не згинаючи в лікті й кисті, у боки до самого верха, так, щоб кисті рук доторкнулися одна до одної тильним боком. Опустити руки у відправне положення.

3. Руки потрібно витягти вперед. Рух витягнутих рук у протилежні боки (горизонтально по радіусу) – як можна далі, навіть дещо заходячи назад, за спину; повернення назад, причому при схрещуванні одна рука проходить під іншою. Руки весь час витягнуті, у ліктях і кистях не згинаються.

У всіх цих вправах кінці рук описують криву лінію.

Наступні вправи будуть спрямовані на напрацювання в диригента рухів руками вертикальними й горизонтальними лініями.

4. Опустити руки невимушено вниз. Долоні обернені назад. Висунути руки вперед так, щоб кисті опинились на відстані 10 – 20 см від тіла. Рухати руками вверх та вниз так, щоб кисті рук увесь час рухалися прямою вертикальною лінією. Збереження її залежить від ліктя й плеча: для цього рука поступово згинається в лікті, лікоть дещо відходить у бік; далі, вище за плече, рука починає випрямлятися (кисті опущені вниз). Наверху, одночасно зі

художньої мети.

Фізичне тренування, необхідне диригенту, переслідує певну мету й тісно пов'язане із завданнями диригентської техніки, перш за все з координацією вольового імпульсу й викликаного ним руху при збереженні ритмічної й музикальної свідомості. Починати треба з елементарних фізичних вправ, потім займатися одночасно з ними диригентською технікою.

Загалом, необхідність виконання фізичних вправ полягає в тому, щоб відучити студента від дурних навичок, які він має, таких як: „затиснуті пальці”, „туга, залякла кисть”, відсутність самостійності й свободи в необхідних рухах, небажані моторні навички, наприклад, рухи ліктя, пов'язані з руками кисті, рухами плеча, мимовільно пов'язане з рухом від ліктя, взаємна залежність рук, схильність до паралельних рухів обома руками, підгинання колін, мимовільні підмикування або повороти голови, ворухіння губами тощо.

Будь-яка техніка потребує спеціальної діяльності органів і частин тіла, і для того, щоб ця діяльність була успішною, необхідно емансипувати їх, надати їм самостійності, звільнити їх від звичайного зв'язку з іншими органами й частинами тіла. Техніка для диригента означає те саме, що й для будь-якого музиканта-виконавця.

Якщо цього звільнення не відбудеться, диригент розгубиться при першому ж роздвосненні уваги, коли потрібно одночасно продовжувати вести лінію музичного виконання та виправити випадковий дефект – інтонаційний чи ритмічний – в окремого інструмента або групи інструментів.

У поведінці диригента не повинно бути нічого, що привертає до себе увагу, порушує відчуття ритму й заважає сприйняттю його диригування.

Деякі вправи виходять не відразу, здаються важкими. Треба спочатку перейти через це відчуття важкості, зробити вправу для себе легкою. Тоді з мети вона перетвориться в засіб для досягнення іншої мети.

Кожна вправа повинна бути пов'язана з диханням: виконуючий вправу завжди повинен знати, як погоджувати подих з рухом.

Не можна занадто втомлюватися. Деяка втома корисна лише в тому випадку, якщо за її допомогою виконуючий гімнастику навчиться долати відомі труднощі, розвине в собі фізичну витривалість, так необхідну диригенту.

І найголовніше: будь-яка вправа має сенс і користь тільки тоді, коли вона виконується свідомо, старанно, із зусиллям волі.

Починаючи заняття, диригент повинен потурбуватися про те, щоб привести корпус і руки у вільний стан. Це й є свого роду першою вправою. Вона полягає ось у чому: піднявши плечі, відвести їх (розвернути) назад і невимушено (ніби викинувши) опустити; вправу повторити кілька разів. Вона позбуває напруги м'язів плечевого поясу й корпусу, дозволяє прийняти підтягнуте, а разом з тим вільне положення. Невимушене положення руці надається у такий спосіб: рука повільно піднімається від плеча перед собою (при вільно опущеній кисті), на мить утримується, після чого (розслаблені м'язи її не стримують), вільно падає. Після падіння рука за інерцією здійснює кілька розмахових рухів; для того, щоб їх не стискати, можна злегка нахилити корпус у бік.

Перед початком кожної вправи рука повинна зайняти природне й відповідне завданням напрацювання диригентських навичок вихідного положення. Таким доцільно вважати точку „разу“ – першої долі, як найважливішої й водночас однакової для всіх малюнків тактування.

Тема 2.2

Постановка диригентського апарату

Постановку рук диригента, вивчення елементарних рухів та прийомів тактування доцільно проводити на спеціальних вправах поза музикою. Музика в цьому випадку буде

18

Стецюн М. Обробка української народної пісні „Калинонька”
Стравінський І. Пляска кучерів
Тансєв С. Адажіо

Тростянський Є. Український сувенір
Тростянський Є. Гротеск та роздум
Фомін М. Обробка російської народної пісні
„Не одна то во поле дороженька”

Фрід Г. Сльози-смарагди
Хачатурян А. Сцена прощання Фрігії та Спартака з балету
„Спартак”

Хачатурян А. Танок піратів з балету „Спартак”
Ходоско І. Хоровод

Циганков А. Гусляр та скоморох

Циганков А. Падєспань

Чайкін М. Російське інтермеццо

Чайковський П. Дитячий альбом

Чайковський П. Інтродукція до опери „Пікова дама”

Чайковський П. „Пори року”

Чайковський П. Танець феї Драже з опери „Лускунчик”

Черних А. Обробка російської народної пісні „Земелюшка
чернозем”

Чудова Т. Протязна

Чудова Т. Наговор

Шамо І. Веснянка

Шапо І. На гулянці

Шишаков Ю. Чотири п'єси на народні теми Псковської області
Шишаков Ю. Обробка російської народної пісні „Во горнице,
во новой”

Шопен Ф. Полонез A-dur

Шостакович Д. Фантастичні танці

Шостакович Д. Скерцо з симфонії № 5

Шуберт Ф. Серенада

Шуберт Ф. Музичний момент

Шуберт Ф. Agnus Dei з меси G-dur

Шульман І. Болеро

Щедрін Р. Гумореска

Щедрін Р. Кадриль з балету „Коник-Горбоконик”

55

Монюшко С. Багатель
 Мусоргський М. Вступ до опери „ Сорочинський ярмарок ”
 Мусоргський М. Голак
 Мусоргський М. Картинки з виставки
 Мясков К. Латиський танець
 Мясков К. Обробка української народної пісні „ Гречаники
 Ніщинський П. Інтродукція до драми „ Назар Стодоля ”
 Новіков А. Ранкова пісня з сюїти „ По чуйському тракту ”
 Новіков А. Танець алтайських табунщиків
 Паліашвілі З. Вступ до опери „ Даїсі ”
 Петров А. Адажіо з балету „ Станціонний смотритель ”
 Петров А. Гімн красі з балету „ Адам та Єва ”
 Прокоф'єв С. Дитячий альбом
 Прокоф'єв С. Вечір
 Прокоф'єв С. Джульєтта-дівчинка з балету „ Ромео та
 Джульєтта ”
 Пуленк Ф. Романс
 Равель М. Павана
 Равель М. Чарівний сад
 Равель М. Розмова красуні та чудовиська
 Рахманінов С. Вступ до опери „ Алєко ”
 Ревуцький Л. Прелюдія
 Різоль М. Обробка угорського народного танцю „ Чардаш ”
 Римський-Корсаков М. Обробка російської народної пісні
 „ Исходила младѣшенька ”
 Римський-Корсаков М. Обробка російської народної пісні
 „ Как за речкою, да за Дарьєю ”
 Салін А. Інтермеццо
 Сальников І Гумореска
 Сен-Санс К. Лебідь
 Скорик М. У народному стилі
 Скорик М. Арія з партити № 5
 Скульте А. Арієта Свиридов Г. „ Маленький триптих ”
 Свиридов Г. Романс
 Смирнов В. Плясова
 Смирнов В. Прелюд
 Стеценко К. „ Вечірня пісня ”

відволікати увагу й зашкодити цілком зосередитися на керуванні. Однак як тільки первинні диригентські рухи будуть засвоєні, подальше вироблення технічних навичок треба продовжувати на художньому матеріалі. Вибір творів повинен диктуватися завданням систематичного засвоєння прийомів диригентської техніки.

Постановка. Гра на музичному інструменті потребує засвоєння чималого кола рухових прийомів; типові види їх складають в основі те, що зазвичай прийнято називати постановкою. У диригентському мистецтві також можна говорити про постановку. Під цим будемо розуміти—типові рухи рук, які є основою всіх прийомів диригентської техніки. Постановка полягає у виробленні таких форм рухів, які найбільш раціональні, природні й базуються на м'язовій свободі.

Апаратом, за допомогою якого диригент керує оркестром, є його руки, їхні різноманітні рухи, зведені в струнку систему диригування. Однак для диригента не байдужі міміка, положення корпусу, голови й навіть ніг. Усе тіло покликано допомагати рукам, сприяти виразності диригування. Зовнішній вигляд повинен свідчити про наявність волі, активності, рішучості й енергії.

Звідси витікають вимоги, які стосуються постановки корпусу. Диригент повинен бути підтягнутим, триматися рівно, не сутулячись, не горблячись, невимушено розгорнувши плечі. Під час диригування корпус повинен зберігати відносну нерухомість, але треба слідкувати за тим, щоб нерухомість не переходила в скучність. Існують і такі рухи корпусу, які не заважають, а посилюють виразність дій диригента. У практиці диригенти часто користуються, наприклад, розворотом плечового поясу для надання замаху руки більшої енергії, відстороненням корпусу назад при показі ріано subito тощо. І все ж виразне значення корпусу полягає не стільки в його рухах, скільки в характерності пози.

Положення голови визначається тим, що обличчя диригента повинно бути завжди поверненим до оркестру й виразно видним усім виконавцям. Виразність обличчя під час

диригування має виключне значення.

Міміка обличчя не повинна відображати нічого, що не відповідає б смислу того, що виконується. Неприпустимо, щоб на обличчі диригента було невдоволення, розгубленість, здивування. Погано також, коли міміка здається штучною, завченою. Природна виразність обличчя залежить від наснаги диригента, його захоплення музикою, від глибини проникнення в зміст твору, розуміння музичних образів.

Ноги не рекомундується розставляти дуже широко, опора корпусу повинна здійснюватися на обидві ноги одночасно – це дозволяє зберігати стійкість при різких рухах. Найприроднішим є положення, при якому ноги розставлені приблизно на ширину двох ступнів. Одна нога іноді дещо виставляється вперед. Якщо диригенту під час виконання доводиться звертатися переважно в лівий бік, то вперед виставляється права нога, при оберненні в правий – ліва. Зміни положення ніг робляться непомітно.

Велике значення у виробленні типових рухів диригента має положення рук під час диригування. Від цього залежить свобода, природність і характер рухів. Неприпустимо, наприклад, щоб диригент тримав руки з високо піднятими плечима й ввернутими вверх ліктями, опустивши передпліччя; погано й коли лікті притиснуті до тулуба. Такі положення позбавляють рук свободи руху, збіднюють виразність жесту. Положення рук повинно бути середнім, що надає можливість здійснювати рухи в будь-який бік – вверх, вниз, до себе, від себе.

Найперша умова диригування – м'язова свобода рухів, відсутність зайвого напруження в руках і плечовому поясі. Тільки вільні, ненапружені руки дозволяють диригенту передавати виконавцям свої художні наміри. Приступаючи до занять, диригент повинен турбуватися про те, щоб привести корпус та руки у вільний стан. Це і є свого роду основною вправою. Ось у чому вона полягає: піднявши плечі, відвести їх (розгорнути) назад і вільно, ніби кинувши, опустити; поєтерти цю вправу кілька разів. Вона усуває напруження в м'язах плечового поясу й корпусу, дозволяє

- Дербенко Є., Російська мініатюра”
- Дербенко Є. Сюїта „ За шумим велінням ”
- Дербенко Є. Сюїта „ имовим ранком ”
- Дебюсі К. Хлопчик-пастух
- Деліб К. Болеро
- Дмитрієв В. Російське інтермецо
- Ешпай А. Танок
- Іванов Я. Мініатюра
- Іванов В. Настрій
- Львін І. Обробка російської народної пісні „ Сама садик я садила”
- Кажлаєв М. Плясова
- Кажлаєв М. Гумореска
- Калінніков В. Сумна пісенька
- Кальдерон Ф. Вступ до опери „ Криваве весілля ”
- Караєв К. Колискова
- Караєв К. Танець вогню з балету „ Стежкою грому ”
- Кікта В. Поема-казка „Оленка” з триптиху „Русь богатирська”
- Кравченко С. Плясова
- Коваль М. Обробка російської народної пісні „Как по лужку травка”
- Кожум'яров К. Ноктюрн
- Косенко В. Колискова
- Колодуб Л. Закарпатський танок
- Кириліна І. Гопалки
- Куліков В. Думка
- Кюї Ц. Колискова
- Ліст Ф. Утіха № 2
- Лисенко М. Елегія
- Лисенко М. Антракт до III дії опери „ Наталка-Полтавка ”
- Лисенко М. Колискова
- Львов-Компанієць В. Задирливі приспівки
- Лядов О. Коляда-маледа
- Лядов О. Вісім російських народних пісень
- Лятошинський Б. Мелодія
- Майборода П. Київський вальс
- Мендельсон Ф. Пісні без слів

Список музичних творів для саомостійного опрацювання

Альбеніс І. Каталонське капричіо
Альбеніс І. Іспанські наспіви
Андрєєв В. Вальс „Метелик”
Аверкін В. Посиділкі
Бах І.-Х. Гавот
Бзванелі Г. Грузинські нариси
Бізе Ж. Антракт до IV дії опери „Кармен”
Бізе Ж. Інтрадукція до опери „Кармен”
Бетховен Л. Лярго з сонати №7 (A-dur) для фортепіано
Бойко Р. Думка
Бояшов В. Рибак-кіт із сюїти „Коник-Горбоконики”
Бояшов В. Хода царя з сюїти „Коник-Горбоконики”
Брамс Й. Вальс
Брамс Й. Угорський танок №1 C-dur
Будашкін М. На ярмарку
Васильєв Ф. Свято на селі
Верді Д. Вступ до опери „Травіата”
Верді Д. Хор та марш з опери „Аїда”
Віла Лобос Е. Прелюдія з „Бразильської бахіани № 4”
Власов В. На грійці
Гаврилін В. Поодинокі гармонь
Гаврилін В. Передзвони
Гаврилін В. Капричіо
Глазунов О. Антракт до II дії балету „Раймонда”
Глінка М. Марш Чорномора з опери „Руслан та Людмила”
Глінка М. Мазурка F-dur
Гравітіс О. Анданте
Гранадос Е. Іспанський танок
Гріг Е. Ранок з сюїти № 1 „Пер Гюнт”
Гріг Е. Смерть Озе з сюїти № 2 „Пер Гюнт”
Гріг Е. Вечір у горах Гріг Е. Ноктюрн A-dur
Дворжак А. Гумореска
Дворжак А. Слов'янські танці

прийняти підтягнуте, а разом з тим і невимушене положення.
На подальше рекомендується час від часу перевіряти стан м'язів та усувати затиски, які виникають. Особливо це необхідно на початковій стадії, поки учень не оволодіє достатньою мірою руховими прийомами.

Починати навчання майбутньому диригентові треба без палички, бо вона ускладнює освоєння рухових прийомів. До диригування з паличкою краще приступати тоді, коли первинні елементи руху рук будуть засвоєні.

Підготовчі вправи, а в подальшому рухи тактування, потрібно виконувати кожною рукою окремо, щоб розвинути їх незалежність. Також спочатку треба утриматися від застосування лівої руки. Тимчасове вилучення її необхідно для розвитку активності й оперативності правої. Позбавлена підтримки лівої руки, права змушена буде проявляти максимальну ініціативу. Бажано, щоб диригент домагався граничної виразності жестів за допомогою правої руки, і лише після того, як усі ресурси будуть вичерпано, уводив у дію ліву руку. Перед початком кожної вправи рука повинна займати природне й відповідне завданням вироблення диригентських навичок відправне положення.

Вправи на звільнення м'язової затиснутості диригентського апарату наведені в додатку до методичних рекомендацій (див. додаток І).

Питання для самоконтролю:

1. Дайте визначення та знайдіть таке положення диригента, яке вважається відправним.
2. Які фізіологічні проблеми диригент-початківець має вирішити за допомогою фізичного тренування?
3. У чому полягає доцільність виконання різноманітних вправ?
4. Зробіть перелік та дайте визначення кожному з елементів постановки диригентського апарату.
5. Яку функційну роль відіграє кожен з цих елементів у процесі диригування?

6. Чому диригентіві-початківцю необхідно постійно звертати увагу на те, як він виглядає за диригентським пультом?

Рекомендована література

1. Мусин І. А., Техніка дирижування". – М.-Л., 1967. (+)
2. Сивізьянов О. С., Проблемы мышечной свободы хорового дирижера". – М., 1983.
3. Тимофеев Ю. М., Пособие для начинающего дирижера: опыт преподавания основных элементов техники дирижування". – М., 1935.

Тема 3

Побудова диригентського жесту

Диригентський жест – елементарна диригентська дія, яка має певне смислове значення. Складається вона з кількох складових: дыхання, прагнення, точки та віддачі. (*отражаются*)

Дыхання – основа всього процесу дирижування, виражає волю диригента, обумовлює характер звучності, забарвлює її певним настроєм, установлює точну міру всіх її елементів (темпу, штриху, динаміки, характеру тощо).

Прагнення – основна функція його полягає в тому, щоб зробити ясним момент початку звучання. У характері прагнення, У напрямі, швидкості й динаміці руху закладено ясне відчуття моменту виникнення диригентської точки.

Ці два компоненти: дыхання (по своїй суті це замах) та прагнення (падіння) і складають аффакт.

Точка – безпосередньо пов'язана із звукодобуванням. Їй може передувати криволінійний (ковзний) рух, що обумовлюється виконанням штриху legato (рис. а), а також прямолінійний рух, який використовується при виконанні штриху staccato, marcato, non legato (рис. б).

умови, необхідні для правильного показу зупинки звучання:

- 1) жест зняття повинен бути приготовленим, тобто перед ним обов'язково повинен бути подих – аффакт (бажано, щоб рух подиху здійснювався в бік, протилежний долі, – такий жест залучить до себе увагу виконавців);
- 2) зняття повинно бути фіксованим, тобто після того, як припинився звук, рука ще кілька секунд знаходиться в нерухомому стані;
- 3) жест зняття повинен відповідати загальному характеру музики, що виконується, й адекватно сприйматися виконавцями.

Питання для самоконтролю:

1. У чому полягає сенс існування в диригуванні такого диригентського прийому, як зняття звуку?
2. Яких умов повинен дотримуватись диригент щодо практичного здійснення цього диригентського прийому та викликання відповідної реакції на нього оркестру?

Рекомендована література

1. Вейнгартнер Г., „Исполнение классических произведений: советы дирижерам“ – М., 1965.
2. Гинзбург Лео. Вопросы теории и практики дирижирования. // Дирижеры и оркестры. – М., 1982.
3. Малько Н., „Основы техники дирижирования“ – М. – Л., 1965.
4. Маталаев Л.Н., „Основы дирижерской техники“ – М., 1986.
5. Мусин И. А., „Техника дирижирования“ – М. – Л., 1967.
6. Хайкин Б. Э., „Беседы о дирижерском ремесле“ – М., 1984.

Питання для самоконтролю:

1. Від чого залежить вибір того чи іншого штриху в процесі виконання музичного твору?
2. Як можна визначити доцільність застосування будь-якої штрихової палітри у виконанні музичних творів?
3. Проаналізуйте свої дії в момент виконання штриху стакато.
4. З чим, на вашу думку, їх можна порівняти в повсякденному житті?
5. Завдяки чому музикант має змогу відчувати темп у статичних руках диригента?

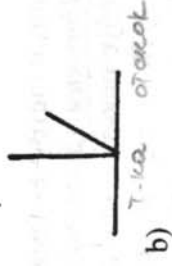
Рекомендована музична література

1. Агафонников М. „Симфоническая партитура” – Л., 1981.
2. Вейнгартнер Ф. „О дирижировании” – Л., 1927.
3. Канерштейн М. „Вопросы дирижирования” – М., 1965.
4. Мюнш Ш. „Я – дирижер” – М., 1960.
5. Пазовский О. „Записки дирижера” – М., 1968.
6. Хайкин Б. Э. „Беседы о дирижерском ремесле” – М., 1984.
7. Шишаков Ю. „Инструментовка для оркестра русских народных инструментов” – М., 1970.

Тема 10

Зняття звуку в диригуванні

Припинення звуку, як і початок його, може відбуватися в умовах метричного відчуття або поза нього (зняття фермати). Зняття – такий диригентський прийом, за допомогою якого диригент повідомляє оркестр про момент припинення звучання. Багато в чому показ зняття звуку аналогічний показу початку звуку. Нижче наведені деякі обов'язкові



Отраженіє

Віддача (відображення) – жест, який виникає рефлекторно після точки, яка має потрібне значення: 1) зробити графічно ясним характер „точка” (legato, staccato, pop legato); 2) виражати характер звуковедення долі (плавну й рівну її течю, скорочення (при пришвидшенні темпу), розширення (при уповільненні); 3) наготовлювати початок наступної долі (з'єднувати ^{середок} дві долі в середині такту).

Диригентські жести містять у собі кілька властивостей: тривалість, швидкість, амплітуду, силу, масу, напруження і форму. На останній властивості хотілося б зупинитися особливо. Насправді всім диригентським рухам властива тривимірна, об'ємна форма. У число її компонентів входять: позиції, діапазон, план.

Позиції у диригентській техніці існує три, і визначаються вони за площиною тактування: 1) нижня – передпліччя знаходяться на рівні тазового поясу, але не нижче відправного положення, тому що руки в цьому випадку будуть закриті диригентським пультом. У нижній позиції показуються тяжкі щільні звучності в низькому регістрі; 2) середня – передпліччя розташовано на рівні грудей (звучності середнього регістру); 3) верхня – положення передпліччя на рівні плечового поясу (звучності закличного, збудженого, характеру у високому регістрі).

Диригентський діапазон – це амплітуда рухів рук. При близькому діапазоні вся площина рухів правої руки вміщається на невеликому просторі наврогги грудей диригента й поблизу від них. У цьому діапазоні показуються сольні уривки у творі, який виконується на ріано.

Якщо рука зігнута в лікті, а рухи здійснюються передпліччям і кистю, то треба згадувати про середній діапазон, який використовується при не дуже голосних звучаннях окремих оркестрових груп або у сполученні їх із

сольними інструментами.

Широким діапазоном користуються, якщо партитура потребує показу гучної насиченої динаміки всьому оркестру (*tutti*). Показ здійснюється всією рукою від плеча.

Чим більше розмах руки, тим легше диригенту викликати гучне, могутнє звучання оркестру. При фортісімо амплітуда рухів руки може виходити й за межі лінії плечей.

У цьому легко переконатися, протактувавши в різних амплітудах за одною й тою самою швидкістю темпу. Так, наприклад, у темпі *moderato* маленька амплітуда буде ясно означати *riano*. Збільшуючи амплітуду (у тому самому метрономі), легко досягти збільшення динаміки до *forte*. Природно, що при цьому збільшується також швидкість рухів руки (її активність).

Диригентський план – це відстань від кінчика пальчики (кисті) до корпусу диригента. План знаходиться в прямо пропорційній залежності від діапазону: віддалене положення рук від корпусу дає більше можливостей для показу насиченої динаміки, що характерно для першого плану (висунуті вперед руки).

Другому плану (напівзігнуті руки) відповідає показ середнього діапазону.

Показ слабого звуку – *riano* – найбільш зручний при близькому до корпусу положенні руки (третьій план). Динаміку й характер жесту визначає не тільки одна амплітуда, але й ступінь його інтенсивності.

Широта розмаху рухів руки деякою мірою залежать і від таких факторів, як кількість оркестрантів на сцені, розміру залу тощо. Тому нелогічним виглядає показ широких жестів диригента в невеликому за розмірами приміщенні, призначеному для камерної музики або перед маленьким ансамблем музикантів, які виконують до того ж тиху музику.

Інакше сприймається широкий, крупний жест у величезному концертному залі. За таких умов музиканти будуть сприймати зайво дрібну амплітуду з трудом через велику віддаленість від диригента.

Італійське слово *staccato* означає „уривчасто, стисло”. Техніка виконання цього штриху в диригуванні була частково описана в розділі попередніх вправ („Руки кистю”). При показі цього штриху рух усієї руки, який з’єднує точки схеми, завершується швидким, чітким кидком, поштовхом однієї кисті. Поштовх цей значніше й сильніше звичайної „точки”, нагадує ніби „укол”, що виробляється зверху вниз. Після удару йде моментальний кистьовий відсік від точки звучання, який виконується на нерухомому передпліччі, створюючи ніби опору для звуку. Після кожного поштовху настає коротка, майже миттєва зупинка. Петля (супутня звичайній точці) тут майже цілком відсутня. У руці весь час повинно бути чітке відчуття „кінця пальчик”, тобто точки удару, що приходить саме на її кінець. Неприпустиме запізнювання удару в кінці пальчики по відношенню до удару кисті.

У жесті *staccato* відчуття темпу може утворюватися виключно у зв’язку з попереднім жестом або ауфтактом.

У нотному тексті цей штрих позначено точкою над ногою.

Марш

Гемі марша

The image shows two staves of musical notation for a march. The top staff is for the right hand and the bottom for the left hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Gemi marcia'.

Коли на один жест доводиться більше, ніж один звук (два та більше), можливості жесту зменшуються, й він не може „вести” кожний звук. Характер жесту в цьому випадку залежить, як і раніше, від характеру звуку.

Інтермеццо

The image shows a musical score for 'Intermezzo' by Frédéric Chopin. It consists of two staves: the top staff is for the piano (Piano) and the bottom staff is for the celesta (Celesta). The music is in 3/4 time and features a delicate, flowing melody with frequent grace notes and trills. The tempo is marked 'Andante'.

Тема 9.1

Певні особливості застосовування штриху staccato

Оркестрова звучність невичерпно різноманітна, різнохарактерна, причому звучання інструментів багато в чому визначається штрихами. Скористаємось цим терміном („stich“) як умовним позначенням різних виконавських прийомів для досягнення характеру звучання. Вибір того чи іншого штриху залежить від музичного змісту та його тлумачення виконавцями. Робота над штрихами – уточнення музичної думки, пробування найбільш удалої форми її вираження.

Штрихи в ансамблі залежать від штрихів окремих партій. Лише при загальному звучанні партитури може бути визначена художня доцільність і переконливість рішення будь-якого штрихового питання.

Диригент повинен уміти правильно відобразити в жесті такі важливі для формування характеру звучання компоненти, як штрихи.

Питання для самоконтролю:

1. Визначте й надайте якісну характеристику кожній зі складових частин поняття диригентський жест.
2. Поясніть своє розуміння тривимірності форми диригентських рухів.
3. Яке значення має витриманість плану, діапазону та позиційності для підвищення загального рівня диригентської техніки?
4. Відповідність яким умовам забезпечить вільне користування тим чи іншим компонентом диригентських рухів у самому процесі диригування?

Рекомендована література

1. Маталаев Л.Н. „Основы дирижерской техники” – М., 1986.
2. Мусин И. А. „Техника дирижирования” – М. – Л., 1967.

Тема 4

Тактування

Диригування, як і будь-який інший вид музичного виконання, заключає в собі дві сторони – технічну та художню. Вони так тісно переплетені між собою, що часто важко відокремити одну від одної. Тому аналіз диригування мимоволі носить схематичний, умовний характер – приходить розглядати окремо факти й явища, які складають нероздільні, органічні частини єдиного процесу. ^(математична)

Прообразом диригування є ритмічний удар та хейрономія.

Ритмічний удар з'явився тоді, коли люди почали співати й грати спільно, групами. Необхідність зберегти стрункість примушувала підкреслювати ритмічний момент (початок такту) особливим звуком – ударом руки або ударом у долоні, акцентом ударного інструменту, ударом ноги тощо. Ритмічні акценти підкреслювалися, таким чином, усіма, хто брав участь у процесі виконання, – тими, хто співав, хто

грав, хто танцював.

Подальший розвиток групового співу та гри видокремив одного з учасників, який узяв на себе роль керівника. Він показував початок такту звуковим сигналом, відбиваючи ритм ногою, рукою, пальцями, якимось предметом або відмічаючи акценти голосом.

Учасники ансамблю, звичайно, самі допомагали собі, відбиваючи услід за диригентом ритмічний акцент ногою, рукою (подібне можна спостерігати й зараз). Природно, такий спосіб збереження стрункості в ансамблі заважав музиці, і диригенти намагались обмежитися тільки рухами рук, тобто перейти від чутного сигналу до видимого.

Коли це відбулося вперше, сказати важко. Є припущення, що нечутна вказівка ритму у вигляді руху руки існувала вже в XVI столітті. Можливо, вона існувала й набагато раніше, але як загальне правило чутний сигнал остаточно поступився місцем видимому лише в XIX віці.

У далекі часи, у церковній вокальній музиці, існував ще один спосіб керування ансамблем – хейрономія (kheir – рука, potmos – закон, правило). Він складався з указування способу звучання мелодії (підвищення, пониження, тривалість нот) та її виразності (темп, характер, динаміка) рухами рук і пальців. Таке керування мало особливе значення в ті часи, коли учасники ансамблю співали без нот, напам'ять, те, що вони сприймали на слух від інших.

Обидва ці способи керування – ритмічний удар і хейрономія – є основою, на якій розвивалося диригентське мистецтво. У наш час подібні види керівництва перетворилися в тактування.

Тактуванням називається процес указування такту та його долей за допомогою жестів рук (переважно – правої руки). Інакше кажучи, це послідовність чергувань падаючих рухів правої руки, яка складає систему жестів, що вказують рахункові долі такту, його структуру, які визначають темп. Уведення лівої руки в процес тактування може застосовуватися тільки в особливих випадках: 1) при величезному *fortissimo* усього оркестру; 2) коли одна рука

Рекомендована література

1. Канерштейн М., Вопросы дирижирования”. – М., 1972.
2. Маталаев Л. Н. Клуб и художественная самодеятельность. // Беседы о дирижерской технике. – 1973. – № 18. – с. 20 – 24.
3. Рождественский Г. Н., Дирижерская аппликатура”. – Л., 1974.

Тема 9

Вироблення жесту *legato*

На початковому етапі навчання важко навчитися передавати довжину долей, їхню зв'язність між собою, тобто намагатися оволодіти навичками виконання жесту *legato*. Для нього характерна безперервність, плавність переходів від одного руху в інший. У ньому немає ні помітного удару, ні гострого кута відображення. Жесту *legato* характерні закруглені м'які руки. Відсутність удару в ньому якоюсь мірою згладжує точку початку долі. Тому для її визначення потрібен хвилястий і гнучкий рух руки, що випереджає її.

Жест *legato* потребує гнучкості, пластичності рухів руки. Якості

ці рідко бувають уродженими й більшою частиною напрацьовуються шляхом спеціальних вправ. Пластичність жесту, легкість, гнучкість і координованість рухів у техніці диригування мають неабияке значення. Виразність жесту в багатьох випадках досягається лише за умови пластичності рухів руки. Тому на розвиток її треба звертати особливу увагу.

Рекомендовані вправи на здобуття навичок показу *legato* жесту докладно описані в додатку 3 (див. додаток 3).

Звичайно, жест *legato* застосовують, диригуючи музикою кантатного характеру, яка виникає в повільних і помірних темпах. Причому не обов'язково диригувати цим прийомом якийсь закінчений уривок музики, достатньо іноді показати логічний зв'язок долей в окремих місцях.

підготовлює настання наступної активної долі (ауфтакту до неї). Застосовуючи пасивний жест, диригент при цьому не відключається від загальної руху й пульсу музики. Після закінчення тактування пасивним жестом ауфтакт до наступної активної долі знову береться рішучо й безперечно.

Пісня Сольвейґ

Якщо в такті не має жодної ноти, що звучить, то немає й необхідності його тактувати. Достатньо одним легким дотиком кінця палички до пульсу (або до партитури, що лежить на ньому) „відкласти” цей пустий такт.

Питання для самоконтролю:

1. Як ви розумієте різницю між активними та пасивними долями в диригуванні?
2. Дайте визначення поняття активних та пасивних долей такту.
3. Яким чином змінюється характер жесту в процесі диригування активних та пасивних долей такту?
4. Назвіть випадки, коли диригентові слід „відкласти” той чи інший такт, не пошкоджуючи загального звучання музичного твору.

недостатньо видна через великі відстані (при незручному розташуванні музикантів на сцені); 3) при „двоплановості” епізоду, який виконується, коли одна рука веде мелодію, а інша – підголосок або акомпанемент; 4) на початковому періоді навчання.

Основним завданням тактування є збереження стрункості в часі, незалежно від художніх завдань музичного виконання.

«Своєю кистю»
Кисть у тактуванні й диригуванні відіграє зовсім виняткову роль. Безперешкодний стан кисті, її еластичність, здібність відповідати на найменші вказівки мозкового центру, тобто повне підпорядкування вольовому началу – усе це є необхідними передумовами чи не кожного диригента.

Якщо в оркестрі щось не вдається в розумінні ансамблю, перше, що повинен зробити диригент, це „пригадати” про свою кисть.

Нерідко ритмічне коливання в оркестрі буває викликане судорожною напруженою кисті диригента під час руху. У таких випадках кінець руки й паличка виявляються ніби відірваними один від одного, і жести диригента доносять до оркестру його наміри в перекрученому вигляді.

Помилково думати, що ясність у тактуванні пропорційна величині жестів. Навпаки, великі жести скоріше ризикують бути незрозумілими, ніж малі. Розмір рухів у тактуванні визначається такими умовами: музикою, що виконується, величиною хору й оркестру, їх якістю, приміщенням, освітленням тощо.

Тактування повинно бути ясным і зрозумілим завжди, при будь-якій „ритмічній і метричній” обстановці. Більш того, чим складніше метрична й ритмічна тканина музики, тим ясніше повинні бути тактові указання диригента.

Тактування відіграє службову роль у диригуванні. Однак, це не означає, що воно є механічним. Якщо диригент володіє технікою тактування й уміє її гармонійно з'єднати із загальною диригентською технікою, якщо він володіє достатньою музичною культурою й артистичною наснагою, то є всі умови, необхідні для художнього виконання.

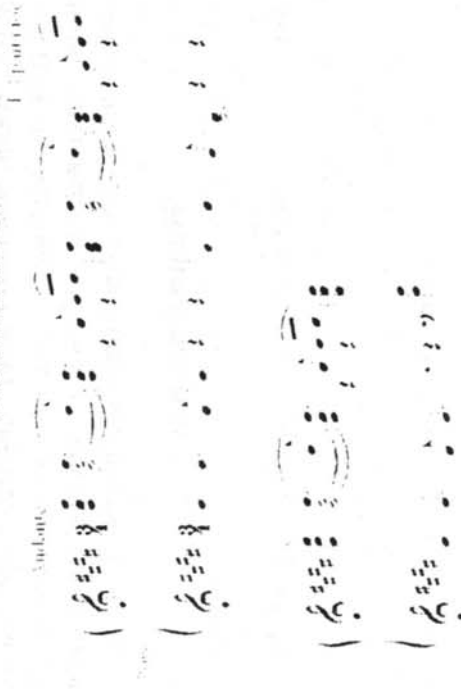
При подальшому вивченні техніки диригування буде зустрічатися термін площина тактування. Під цим мається на увазі уявлена горизонтальна лінія, по якій рука диригента, показуючи долі метру (такту), ніби відбиває удари. Рівень цієї площини може змінюватися. Якщо прийняти середнє положення руки за відправне, то з нього диригент може перевести руку в більш високу або в більш низьку позицію, змінивши відповідно й рівень площини тактування. Зміна його, як правило, залежить від вимог музикально-художнього порядку. Інколи ці вимоги змушують змінити рівень позначення навіть окремих доль такту.

Питання для самоконтролю:

1. Зверніться до минулого та спробуйте пояснити історичні умови виникнення диригування як окремого виду музичного виконання.
2. Розкрийте сутність поняття тактування, назвіть принципи застосування в процесі тактування правої та лівої руки.
3. Зробіть співвідношення між тактуванням та диригуванням, назвіть ознаки, за якими відрізняються ці поняття.
4. Яке значення має утримання площини тактування в диригентській техніці?

Рекомендована література

1. Барсова И. А. „Книга об оркестре”. – М., 1969, 1978.
2. Безбородова Л. А. „Дирижирование”. – М., 1990.
3. Маталаев Л. М. „Основы дирижерской техники”. – М., 1986.
4. Мусин И. А. „Техника дирижирования”. – М. – Л., 1967.
5. Сивизьянов О. С. „Проблемы мышечной свободы хорового дирижера”. – М., 1983.
6. Тимофеев Ю. М. „Пособие для начинающего дирижера: опыт преподавания основных элементов техники дирижирования”. – М., 1935.



Поняття активних та пасивних долей необхідно розглядати в контексті метра.

До *пасивних долей* відносяться долі, які продовжують звучати (початок їхнього звучання закладено в попередній долі за допомогою ліги, точки біля ноги, або приходить на половинну тривалість), а також паузи. Ці долі потребують показу пасивним жестом, що являє собою тактування малюнка схеми, „відкладання” долей такту, повністю (або майже повністю) позбавлене інтенсивності, наповненості. Диригент зберігає темп, „констатуючи” долі такту спокійним жестом, не потребуючи нового, активного звучання. У пасивному жесті на паузі не бере участі вся рука – тут достатньо легких рухів однієї кисті, які лише намічають малюнок схеми тактування. Амплітуда рухів руки зведена до мінімуму, зменшена до межі. Показ схеми здійснюється головним чином кінцем пальчик без яскраво виражених афтактів або віддач після точки. Тим помітніше буде афтакт до виникаючого після паузи звучання.

На перших порах засвоєння навичок показу, пасивні долі просто не диригуються, рука зупиняється в точці пасивної долі й непомітним рухом переводиться в позицію, що

Активні й пасивні долі такту

Вираженням одного з крайніх ступенів різниці характерів жесту є так зване активне й пасивне диригування.

Активність жесту завжди знаходиться в прямій залежності від характеру музики та її динаміки. Чим вона насиченіше, чим більше внутрішня напруга музики, тим активніше жест.

Однак, нерідко в партитурах зустрічаються й спокійні, ніби застигли епізоди, витримані звуки, що самі по собі не потребують вольового, активного жесту. Подібні епізоди диригуються (скоріше – тактуються) більш спокійним, м'яким, пасивним жестом, який не викликає активного звучання.

Треба також розрізняти звучання, що потребує активного диригування (кожна доля такту насичена рухом або зміною гармонії), і більш спокійне, тривале звучання одної ноти або акорду, що тягнеться. У першому випадку до кожної нової рахункової долі необхідний активний ауфтакт. У другому – немає зміни нот, акордів тощо – і такі ауфтаки не потрібні.

Отже, до *активних долей* відносяться долі, на які випадає початок ноти або акорду, тобто долі, які починають звучати. Їм *передують* приготування, характер якого в кожному окремому випадку залежить від наступного звуку та ним визначається. Оскільки жест диригента має на меті видобування звуку, таке приготування – ауфтакт – необхідне не тільки на початку диригування (тактування), але більшою чи меншою мірою взагалі при кожному жесті під час диригування.

Схеми тактування (схема 4/4)

Одна з особливостей сучасного способу диригування полягає в тому, що долі такту утворюють те, що прийнято називати малюнками чи схемами тактування. Виконавська практика не відразу знайшла такий, здавалося б, простий засіб. Можливість його появи виникла лише тоді, коли була розроблена нова система нотації, коли головною ланкою метричного об'єднання музики став такт. Структура такту спрямувала думку диригента на пошуки засобів, спроможних з достатньою ясністю показати кожну з його долей і разом з тим об'єднати їх у цілісний метричний „осередок“. Необхідність подібних засобів диктувалася також ускладненням оркестрового виконавства, практичними потребами його.

І після встановлення сучасної нотації тривалий час оркестром керували за допомогою так названої багуги, або жезла, яким відбивався такт. Опісля кожна з долей такту відбивалася ударами по пульту (або показувалася змахами руки), виробленими в одну й ту саму точку. Такий спосіб керування утворював відомі труднощі для виконавців, оскільки їм не показувалися межі такту й стиралися окремі його долі.

Спроби позначення метру за допомогою геометричних фігур також не увінчалися успіхом, бо фігури ці не були народжені практикою. Тактування здійснювалося жєстами, які мали форму квадратів, ромбів, трикутників тощо.

Графічний спосіб позначення метро-такту мав суттєві недоліки. Перший з них полягав у тому, що прямими лініями, якими малювалися геометричні фігури, які позначали такт, важко було точно визначити момент початку кожної долі. У якій би точці прямої лінії не зупинилась рука диригента, зупинка завжди буде раптовою, тому що ніякий підготовчий рух її не підготовляв. Другий недолік полягає в тому, що ні форма рухів, ні спосіб їхнього виконання не відображали послідовності сильних і слабких долей такту. І, нарешті,

схеми та рухи графічного тактування виключали можливість виразності, експресивності, образності диригування.

За основу сучасного способу керування оркестром узято той же рух удару, але не батутою по пульту, а рукою по уявленій площині тактування, та не в одну точку, а в різні.

На зміну прямолінійним рухам графічного способу прийшли дугоподібні, які виникли внаслідок переносів руки для ударів в різні точки схеми тактування. Дугоподібні рухи, основа яких знаходиться на одному рівні, створюють у виконавців конкретні відчуття початку кожної долі й дозволяють застосовувати більш ефективні форми диригування. При дуговому русі точка визначення початку долі очікується виконавцями точно в момент перетинання дуги з вихідним рівнем руху, а також дозволяє виявляти співвідношення сильних і слабких долей у такті. У цьому й полягає перевага дугоподібних рухів.

Схема 4/4

Отже, схемою називається графічне зображення ліній тактування.

Навчання доцільніше починати зі схеми 4/4, яка є універсальною для всіх схем. Місце розташування кожної з долей визначається таким способом: відправне положення правої руки диригента – це точка „разу“; на відстані передпліччя в напрямі до себе, тобто приблизно на середині корпусу, знаходиться точка „два“; на такій само відстані, але в напрямі від себе знаходиться точка „три“; нарешті, посередині між точками 1 та 3, але на порядок вище знаходиться точка „чотири“. Графічно схема виглядає так:

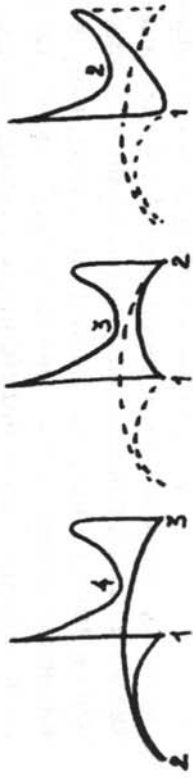
оскільки він буде сприйнятий, як зупинка на ферматі. Але його треба продовжувати вже не передпліччям, а плечем, до якого й повинна перейти провідна роль керівництва темпом. Починаючи рух віддачі, плече й лікоть у прагненні доверху тягнуть за собою й передпліччя. Досягнувши верхини, плече повинно без зупинки перейти до зворотнього руху, а передпліччя й кисть природно заізнитися в русі вниз. Рух руки повинен бути пластичним. При тривалому уповільненні перехід до вказаної форми може бути поступовим: спочатку виконується передпліччям, а після плечем.

Питання для самоконтролю:

1. Розкрийте сутність поняття ауфтакт.
2. Яку інформацію несе в собі ауфтакт?
3. Що забезпечить підготовку ауфтакту?
4. Визначте роль ауфтакту в процесі диригування.
5. Як види ауфтактів ви знаєте?
6. Надайте якісну характеристику кожному виду ауфтактів.
7. Спробуйте спостерегти, що є спільного між усіма видами ауфтактів, а завдяки чому вони відрізняються один від одного?

Рекомендована література

1. Вейнгартнер Ф. „О дирижировании“ – Спб., 1900.
2. Кан Э. „Элементы дирижирования“ – М., 1980.
3. Мусин И. А. „Техника дирижирования“ – М. – Л., 1967.
4. Мюнш Ш. „Я – дирижер“ – М., 1965.
5. Ольхов К. А. „Теоретические основы дирижерской техники“ – М., 1984.
6. Пазовский О. М. „Записки дирижера“ – М., 1968.
7. Хайкин Б. Э. „Беседы о дирижерском ремесле“ – М., 1984.



Перед освоєнням схеми можна подати кілька вправ, мета яких – виробити гнучкі дугоподібні рухи (див. додаток 2).

Цей афтакт має вирішальне значення при уповільненні чи пришвидшенні темпу. Здібність міждольного афтакту керувати рухом поточної долі цілком пов'язано з явищем віддачі, що являє собою результат відображення ударів. Віддача, яка є наслідком удару, починає рух міждольного афтакту й таким чином впливає на плин долі, на швидкість звуків, що її заповнюють. Поступова зміна темпу на більш швидкий природніше за все здійснюється прискоренням руху міждольного афтакту, причому важливу роль відіграє прискорення руху віддачі. Ефективність цього прийому визначається не тільки самим фактом прискорення віддачі, але й „демонстративністю” намірів диригента, жест якого повинен ніби наказувати: „Уперед, вперед!” При інтенсивному прискоренні амплітуда рухів повинна відповідно зменшуватися.

Для незначного уповільнення темпу достатньо невеликого гальмування віддачі. Відчуття деякого обваження руху віддачі, яке виникає при цьому, відповідно впливає на темп виконання. Різка або неочікуване гальмування темпу потребує дуже активних дій з боку диригента: у момент уповільнення треба, щоб він максимумно стримував зворотній рух передпліччя й кисті після удару, ніби призупиняючи їх у точці визначення долі. Разом з тим рух руки не повинен припинитися взагалі,

Тема 6

Диригентська паличка

Паличка в руці сучасного диригента – це не просто трансформація стародавньої тяжкої батуги, жезла, паперової харті чи смичка скрипаля, це інструмент керівника оркестру. Нею диригент повинен володіти досконало. Паличка повинна органічно сполучуватися з рукою, будучи ніби її живим продовженням. Лише за цієї умови вона стане провідником найтонших намірів диригента.

Паличка подовжує руку, робить її помітною для очей виконавців. Найважливіше її призначення – служити засобом посилення виразності жесту.

Паличка виготовляється із легкого й міцного дерева. Довжина її приблизно дорівнює 25 – 30 см, товщина в тій частині, яку тримає рука, – не перевищує товщину олівця й на кінці стає все поступово тоншою.

Початкове навчання основ диригування й вправи слід виконувати без палички. На цьому етапі вона зовсім не потрібна й може тільки відволікати учня від основних завдань. Дозволити учню користуватися нею можна тільки тоді, коли всі основні руки, прийоми й схеми тактування будуть достатньо відпрацьовані й засвоєні. При заняттях без

пальчики закінчення жестів руки диригента фіксується ним у кінці кисті, а точніше – у кінчиках пальців. Спочатку необхідно навчитися володіти руками, тобто звикнути до тих чи інших рухів руки, навчитися елементарних технічних навичок. Потім вже взяти паличку, зробити її частиною руки – необхідною й природною. Якщо паличка в руці диригента допомагає процесу диригування, вона потрібна. Якщо ні – варто утриматися від її застосування.

З чого треба виходити при виборі того чи іншого способу удержування палички? По-перше, положення палички не повинно стискувати рухів кисті; по-друге, положення її повинно допомагати виразності диригування, відповідати характеру музичного образу. Безперечно, що довжина пальців, форма долоні тощо примушують диригента брати паличку по-своєму. Тому можна говорити про неперейнятність незмінного положення палички в руці.

Розглянемо кілька типових способів тримання палички.

Перший спосіб. Паличка береться великим і вказівним пальцями так, щоб один кінець її був спрямований у бік, уліво, інший – торкався заснування мізинця. Указівний палець стикається з паличкою 1-ою фалангою (або зчленуванням 1-ої й 2-ої фаланг); 3-й палець утримує паличку таким самим способом, але більш легко; 4-й безпосередньої участі в триманні палички не бере й лише злегка прилягає до її рукоятки; мізинець зовсім не торкається палички. Два останніх пальці не повинні бути витягнутими, прямими, бо це веде до затиснутості кисті. Треба пам'ятати, що найчутливішою частиною руки є кінчики пальців. Не треба стискати паличку всіма пальцями, тримати її в кулаці, бо це ускладнює рухи кисті, робить їх важкими. Паличка, спрямована в бік кінцем, не подовжує кисті й, отже, не збільшує амплітуду кистьових рухів, але вони стають більш помітними. Такий спосіб тримання палички найбільш простий і зручний для засвоєння. Керуючись ним, диригент-початківець уникне помилок, звичних при переході на диригування з паличкою (такий спосіб не змінює характер руху кисті). Унаслідок того, що кінець палички при

(часова тривалість підготовчого руху повинна дорівнювати тривалості рахункової долі й тим самим давати уявлення про темп).

Чим сильніше динаміка вступу, тим більше рука відводиться вбік для того, щоб збільшити амплітуду руху перед ударом. Чіткість і гострота удару залежить від кисті, яка завершує рух руки (вона повинна бути дещо припіднятою). Удар виконується в самому кінці, коли рука вже досягає місцеложення обумовленої долі. Віддача після удару не повинна перебільшувати за швидкістю загальний темп. Для того, щоб віддача не була занадто прискореною, важливо, щоб рух перед ударом неповного афтакту не був особливо стрімким, а суворо відповідав темпу музики.

Зима

Тема 7.4

Міждольний афтакт

Найважливіше отримувати

Найважливіша відмінність міждольного афтакту від початкового полягає в тому, що він, визначаючи кожну наступну долю, разом із тим впливає й на ту, під час якої він виконується (тобто виконується під час звучання, а не до того). За допомогою цього афтакту диригент керує й сучасним, й майбутнім – тим, що вже звучить, і тим, що повинно прозвучати. Таким чином, міждольний афтакт має два значення – руху, що підготовляє наступну долю, і руху, супутнього долі. Це рух, який зв'язує дві долі в середині такту.

які починаються з неповної долі, не можна показувати таким само афтактом, яким показуються повні долі. Неповна рахункова доля починається з паузи (яка позначена в нотах чи тільки мається на увазі, як у затактах), тому підготовляти її рухом повного афтакту, показуючи подих до паузи, означало би тільки вводити виконавців у оману.

Особливість неповного афтакту полягає в тому, що він, на відміну від повного афтакту, ^{не на повноцінній долі} не передує за часом рахунковій долі, а збігається з нею. Перша половина руху афтакту після поштовху, який позначає початок долі, ^{іде з афтом} служить моментом готування подиху, тоді як друга – рух збігається із звучанням. Початок афтакту не передує початку неповної долі, а збігається з ним. Таким чином, диригент визначає не момент вступу, а попередню паузу. Відсутність підготовчого руху перед неповною рахунковою долею є причиною невизначеності цього технічного засобу. Якщо придивитися до замахового руху афтакту до неповної долі, то можна помітити, що поштовх, яким він здійснюється, знаходиться не на початку, а майже в середині руху (дати поштовх не можливо без деякого розгону, тобто підготовчого руху). Рух (переважно по дузі), що передує початковому поштовху афтакту, не помічається тому, що збігається за напрямом з рухом після удару, зливається з ним. Але стоїть знехтувати ним, і досягнення спільності, ритмічності вступу ускладниться. Додатковий рух ніби відтілює початковий момент афтакту, робить його більш помітним. Початок же долі підкреслюється тим, що рух після удару помітно змінює свій напрям.

Отже, неповний афтакт починається не із поштовху, який співпадає з початком долі, а з руху, що передує цьому удару, з руху, який не може бути сприйнято як повний афтакт, бо відсутній замах, що й дозволяє назвати афтакт неповним.

Перед початком руху неповного афтакту рука наготовлюється біля місця положення обумовленої долі

подібному положенні її в руці не відіграє ніякої ролі у визначенні точки удару, відчуття зіткнення зі звуком концентрується (як і при диригуванні без палички) у кінчиках трьох пальців, які утримують паличку. Вона перестає привертати до себе увагу диригента, і він може користуватися кистю так само, як і при диригуванні без палички. Разом з тим, наявність у руці якогось предмета, що служить ударним знаряддям, відбивається на гостроті, чіткості й вагомості руху руки.

Важливо, що при такій формі тримання палички амплітуда її рухів не перебільшує амплітуди руху кисті й тим самим дозволяє достатньо високо піднімати кисть перед ударом. Цілком можливі й м'які, еластичні кистьові рухи зв'язного, легатного характеру.

Другий спосіб. Він більш важкий для оволодіння, до нього краще звернутися, коли засвоєний перший. Відмінність у тому, що тут кінець палички спрямований не в бік, а вперед. Знайти це положення можна, узявши паличку вже відомим прийомом, дещо піджати 3-й палець (наблизити його до долоні), великий же злегка висунути вперед. Паличка прийме таке положення, при якому вона буде спрямована кінцем прямо вперед, буде ставати ніби продовженням руки й значно збільшить амплітуду рухів в кисті. Тому стають можливими будь-які самостійні рухи без шкоди для ясності диригування. Паличкою можна користуватися, як пензлем художника, малюючи найтонші нюанси виконання. Такий спосіб надає можливість широко користуватися кистьовими рухами майже зольовано від інших частин руки. Можуть застосовуватися колоподібні рухи. Паличкою можна здійснювати й самостійні рухи за допомогою пальців, що збагачує виразні засоби. Укажемо на варіант другого способу. Він утворюється в тому випадку, якщо вказівний палець буде знаходитися не збоку, а зверху палички. Таке положення, при якому кінець палички ніби навмисно спрямований на когось з виконавців, доречно при зверненні до соліста для виразу поетичних образів, при слабкій звучності. З цього положення паличка може бути

переведена в будь-яке інше.

Тримати паличку можна різноманітними способами, але завжди так, щоб кисть руки при цьому (як і паличка в ній) залишалася цілком вільною.

Напрям палички – майже прямо вперед перед корпусом диригента: її повинно бути добре видно звідусіль. Площина долоні руки паралельна площині підлоги. Фіксація удару повинна відбуватися тільки в кінці палички. Удар не може затримуватися в кисті й доходити до кінця палички із запізненням, інакше виконавці сприймуть два удари, що спричинить неодноразову віддачу оркестру.

Диригент, який досконало володіє паличкою, значно збагачує свою техніку й створює найкращі умови для гри виконавців.

Питання для самоконтролю:

1. Що спричинило появу диригентської палички в руках диригента?
2. Яке практичне призначення диригентської палички?
3. Дотримання яких вихідних умов забезпечить правильний вибір того чи іншого способу удержування диригентської палички в руці?
4. Яка частина палички є найбільш виразним носієм інформації диригента для будь-якого музиканта оркестру?
5. Чи можна, на вашу думку, обійтися без диригентської палички, створюючи найкращі умови для гри виконавців, у практиці роботи з оркестром?

Рекомендована література

1. Берлиоз Г. Дирижер оркестра. // Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. – М., 1972, ч.2, с. 510 – 524.

Відсутні долі, які не позначені паузами, не відраховуються.

Не одна та у полі доріженька

Співніж

Р-п'яно

М. Фочіні

Ауфтакт до долей неповного такту не треба плутати з ауфтактом до неповних долей.

Тема 7.3

Неповний ауфтакт (Ауфтакт до неповної долі)

Під неповною долею в диригуванні прийнято називати рахункову долю, яка починається з паузи, а також ті рахункові долі, початок яких включено в тривалість попередньої долі за допомогою ліги чи поштовху.

Ускладнення, пов'язані з показом долі, виникають через деяку складність і невизначеність технічного прийому, за допомогою якого вони виконуються. Зрозуміло, вступи,

- 2 Бернстайн Л. „Музыка – всем” – М., 1978.
3. Вейнгартнер Ф. „О дирижировании” – Л., 1927.
4. Мусин И. А. „Техника дирижирования” – М. – Л., 1967.
5. Светланов Е. „Музыка сегодня” – М., 1986.
6. Штелин Я. фон. „Музыка и балет в России XVIII столетия” – Л., 1935.

Тема 7
Ауфтакт

Якість ансамблю, точність, спільність виконання цілком залежать від виразності, чіткості жесту, який повинен відповідним чином підготувати виконавця, налаштувати його на ту чи іншу дію. Таким рухом, що підготовляє, є ауфтакт (з лат. „тактус” – зіткнення). Ауфтакт означає дещо таке, що здійснюється ще до початку звучання. Він становить собою жест, що на якусь мить передусь моменту виконання, ніби випереджаючи його й слугуючи йому сигналом.

Оскільки диригент підпорядкований необхідності послідовного показу метричних долей, які містяться в такті, оскільки тривалість ауфтакту повинна відповідати тривалості однієї такої долі.

Таким чином, ауфтакт – це жест, що передусь моменту виконання кожної з долей такту й за часовою тривалістю рівний тривалості обумовленої долі.

За ауфтактом можна прочитати інформацію про наступне:

- 1) визначення початкового моменту виконання (підготовка спільної дії, дихання) та початку кожної долі в такті;
- 2) визначення темпу;
- 3) визначення динаміки;
- 4) визначення характеру атаки звуку (ступеня гостроти або довжини звуку);
- 5) визначення образного змісту музики.

Багатель



Тема 7.2

Ауфтакт до долей неповного такту

Для ауфтакту до долей неповного такту (такту, у якому відсутні будь-які з долей) рука повинна знаходитися в точці попередньої долі.

Наприклад, якщо треба показати ауфтакт до третьої долі, то рука нагтовлюється в положенні другої, для ауфтакту до четвертої долі – у положенні третьої тощо.

В ауфтактах до долей неповного такту рухи здійснюються дугоподібно без гострого кута перелому в кінці замаху, типового для ауфтакту до першої долі. Але лінія ауфтакту повинна бути помітною й подовженою, щоб надати можливість виконавцям узяти подих. Рух замаху не повинен виконуватися в бік обумовленої долі.

Якщо відсутні долі неповного такту позначені паузами, вони відраховуються схематично, прямолінійними рухами.

Старші брати та Іван (балет "Конник-Горбоконник")



Ауфтакт може бути повним та неповним. Повним показуються повні долі такту, неповним – долі, які починаються з паузи або які не містять повної тривалості.

Тема 7.1

Початковий повний ауфтакт

Основна функція – позначення темпу й початкового моменту долі.

Загально відомо, що будь-яка дія, яка виконується спільно кількома особами, може бути почата строго за звуковим сигналом (слово, стукіт) або руховим сигналом (змах руки). Але одиничний звук або змах тяжко вважати сигналом, оскільки він завжди буде неочікуваним. Щоб сигнал відповів своєму призначенню, він повинен підготувати свідомість учасників до спільної дії, створити в них ритмічну настройку. Руховий сигнал виявляється менш ясним для сприйняття, ніж звуковий. Якщо початкова й кінцева точки руху руки достатньо чіткі й ясно фіксуються свідомістю, то верхня межа, тобто перехід від руху вгору до руху вниз ніколи не буває настільки чітким. Цей недолік доводиться відшкодовувати особливими прийомами.

Рух, наприклад, маятника викликає ясне уявлення про пульсацію ритму за допомогою періодичності пришвидшень й уповільнень, тому що жоден рух маятника не здійснюється рівномірно, а набуває пришвидшення до середини й уповільнення в кінці. Те саме відбувається й в ауфтакті. Рухи його мають рівномірні пришвидшення й уповільнення, якими й створюється у виконавців певне відчуття їхнього початку й кінця. За пришвидшенням же можна задалегідь визначити момент зіткнення предмета, який падає, з площиною.

В ауфтакті важливий не стільки удар, одночасно з яким виникає звучання, скільки підготовчий рух та, що особливо важливо, спосіб виконання цього руху.

Підготовка ауфтакту. Для подачі ауфтакту рука повинна зайняти місцєположення попередньої долі (відповідно до схеми тактування). Перед показом першої долі рука установлюється в точці, розташованій правіше й трохи вище точки „разу” на площині тактування. Ручі має бути забезпечена максимальна зручність виконання ауфтакту. Він складається з трьох елементів: замаху – руху вгору, падіння – руху вниз, що завершується ударом, та віддачі – руху вгору, який виникає рефлекторно вслід за ударом.

Замах і падіння тісно пов’язані одне з одним. Замах повинен бути таким, що злегка сповільнюється, що відповідає закономірності руху будь-якого предмета, кинутого вгору. Рух руки вниз повинен бути таким, що рівномірно прискорюється, подібно до падаючого предмета.

Підготовляючи й визначаючи момент вступу, ауфтакт у той самий час указує на момент дихання виконавцям. Від одночасності їхнього вдиху залежить і точність вступу. Для більш точного показу рекомендується самому диригенту зробити вдих у момент замаху ауфтакту. Вдихнувши, диригент повинен на мить затримати подих й лише в момент удару („взяття звуку”) зробити видих. Затримка дихання буде відповідати моменту приготування виконавців до видобування звуку.

У повному ауфтакті замах і падіння однакові за часом й амплітудою, а також відповідають одній рахунковій долі.

Мелодія

