

ЗАТВЕРДЖЕНО  
Директор Державного науково-  
методичного центру змісту культурно-  
мистецької освіти



М. М. Бриль

2020 р.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР  
ЗМІСТУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

# ТЕОРЕТИЧНИЙ МАТЕРІАЛ У ПРЕЗЕНТАЦІЯХ

*Методичні матеріали  
з навчальної дисципліни  
«Диригування та читання партитур»*

галузь знань 02 Культура і мистецтво  
спеціальність 028 Менеджмент соціокультурної діяльності  
для закладів фахової передвищої освіти  
за освітньо-професійною програмою  
«Пісенне мистецтво»

Київ – 2020

Укладач:

**Я. П. Яців**

заступник директора з навчальної роботи  
Калуського коледжу культури  
і мистецтв, спеціаліст вищої категорії,  
викладач-методист

Рецензенти:

**С. В. Губа**

секретар Дніпропетровського фахового  
мистецько-художнього коледжу  
культури, викладач циклової комісії  
диригентсько-хорових дисциплін,  
спеціаліст вищої категорії

**Л. М. Стройванс**

голова циклової комісії «Народне пісенне  
мистецтво» Тербовлянського фахового  
коледжу культури і мистецтв, спеціаліст  
вищої категорії, викладач-методист

**І. М. Смолярчук**

викладач циклової комісії «Хорове  
диригування» Волинського коледжу  
культури і мистецтв, спеціаліст вищої  
категорії, викладач-методист

Відповідальна  
за випуск

А. Г. Полещук

**Рекомендовано**

на засіданні методичної ради  
Калуського коледжу культури і мистецтв  
(протокол № 03 від 22 травня 2020 р.)

© Яців Я. П., 2020 р.

© Державний науково-методичний центр  
змісту культурно-мистецької освіти, 2020 р.

## ЗМІСТ

Від автора.....	4
Пояснювальна записка.....	5
1. Історія розвитку диригування.....	7
2. Будова та функції диригентського апарату.....	15
3. Функції частин рук, позиції рук у диригуванні.....	20
4. Точка – основа диригентського жесту.....	28
5. Амплітуда жестів диригента та траєкторія руху рук у диригуванні.....	39
6. Поділ основної метричної частки (долі) на частини, в залежності від темпових показників та ритмічних особливостей твору.....	42
7. Показ декількох долей одним жестом. Диригування <i>alla breve</i> .....	44
8. Показ вступу та зняття звучання. Характер та типи замаху.....	47
9. Показ вступу до немовної долі такту одним та дробленим жестом.....	59
10. Диригування фермат.....	61
11. Диригування акцентів та синкоп.....	69
12. Диригування витриманих ритмічних вартостей, самостійна роль правої та лівої руки у таких показах.....	74
13. Диригування речитативів, каденцій та сольних партій.....	81
14. Диригування творів у змінному розмірі та різних розмірах одночасно...	90
15. Диригування творів без визначеного розміру.....	94
Посилання на презентації та відеододатки.....	96

## Від автора.

Підготовка фахівців у диригентському класі закладу фахової передвищої освіти передбачає оволодіння студентом системою музично-теоретичних знань, методологією і методикою творчої діяльності, вміннями і навичками.

Диригування є вкрай важливим компонентом професійного становлення творчої особистості-випускника, яке відбувається через оволодіння знаннями, вміннями і навичками під час аудиторних занять та диригентської практики та вмотивованого вирішення певних завдань в процесі самостійної творчо-пошукової діяльності.

До системи навчальних творчих завдань входить визначення їх типології мети, засобів, змісту, кінцевих результатів і взаємозв'язку між ними. Кінцева мета диригентської діяльності, як ідеалізований кінцевий її результат, що полягає в організації хорового виконання твору і його цілеспрямованої дії на свідомість і емоційну сферу слухача. Відштовхуючись від теоретичних здобутків світового диригентознавства, на основі сучасних концепцій мистецтва, культури, психології творчості, естетичної діяльності, а також конкретних музикознавчих досліджень, розширено і поглиблено розуміння такого складного явища музичної культури як мистецтво диригування, викладач вибудовує логіку освітнього процесу у диригентському класі де чільне місце посідають теоретичні матеріали за темами, передбаченими навчальною програмою дисципліни.

Поруч із посібниками, опорними конспектами, іншими методичними матеріалами суттєво доповнити потенціал педагога щодо візуалізації матеріалу можуть презентації, які укладені в контексті навчальної програми з дисципліни «Диригування та читання партитур». Презентації у програмі Power Point забезпечують можливість користувачам (як викладачам так і студентам) отримати доступ до матеріалу на паперовому та електронних носіях та використовувати пропонувані ресурс на мультимедійних засобах для різнокількісної аудиторії.

У методичній роботі пропонується 16 презентацій, які сформовано у логічній послідовності, доповнено ілюстраціями, схематичними зображеннями та прикладами музичних творів у відеоформаті.

## Пояснювальна записка

Програмою нормативної навчальної дисципліни «Диригування та читання партитур» підготовки фахового молодшого бакалавра за спеціальністю 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності» освітньо-професійною програмою «Пісенне мистецтво» передбачено вивчення основних прийомів диригентської техніки та основних методів роботи над хоровою партитурою.

Метою занять з диригування є формування системи фахових знань та диригентських навичок, підготовка до практичної роботи з вокально-хоровим колективом.

Основними завданнями вивчення дисципліни «Диригування та читання партитур» є засвоєння студентами знань з теорії хорового диригування та практичних навичок роботи у хоровому класі. А тому невід'ємною складовою кожного заняття є теоретичні відомості за темою, що розглядається.

Для дидактичного супроводу роботи над теорією диригування створено 16 презентацій у програмі Power Point, що забезпечують можливість викладачам і студентам отримати доступ до матеріалу окрім паперового на електронних носіях та використовувати з метою візуалізації матеріалу поруч із посібниками, опорними конспектами, іншими методичними матеріалами суттєво доповнивши дидактичний потенціал педагога.

Окрім того, що презентації сформовано у логічній послідовності їх доповнено ілюстраціями, схематичними зображеннями та інтегровано приклади музичних творів у відеоформаті.

Презентації: 1. «Хорове мистецтво України» та 2. «Історія розвитку диригування» допоможуть педагогу та студентам засвоїти матеріал на перших заняттях з дисципліни, зосередивши увагу на невичерпних надбаннях хорового мистецтва та історичних передумовах його становлення та розвитку.

Практичному опануванню диригентською технікою передує теорія за темами: «Будова та функції диригентського апарату» та «Функції частин рук, позиції рук у диригуванні», адже розуміння особливостей будови диригентського апарату, функціональності частин рук диригента закладають основу майбутнього диригентського жесту та його виразності. Такі відомості подано у презентаціях 3 та 4.

Після ознайомлення із дво- три- та чотиридольними диригентськими схемами та початком тактування тема «Точка – основа диригентського жесту» суттєво розширить кругозір початкуючого диригента а презентація 5 за цією темою зацентрує увагу на ключових аспектах поняття «точка».

Тактування творів у різній динаміці спонукатиме викладача та студента звернутися до теми, що передбачена навчальною програмою, «Амплітуда жестів диригента та траєкторія руху рук у схемах». Теоретичний матеріал за цією темою подано у презентації 6. Окрім визначення амплітуди презентація містить певні зауваження щодо темпової та динамічної адаптації жесту диригента.

Розглядаючи теми навчальної програми «Диригентська схема», «Ауфтакт», «Структура диригентського жесту», «Тактування», «Диригування», «Витримані звуки», «Показ вступу і зняття на різні долі такту» доцільно використати презентації:

7. «Поділ основної метричної частки (долі)»,

8. «Показ декількох долей одним жестом»,

9. «Показ вступу та зняття звучання»,

10. «Показ вступу до немовної долі такту одним та дробленим жестом»,

де лаконічно висвітлено етапи диригентських показів, передумови для їх виразного виконання, подано схематичні зображення траєкторії руху рук під час виконання жесту.

У презентації 11. «Диригування фермат» висвітлено теоретичну складову теми програми «Фермата, види фермат, техніка виконання». З «опорою» на презентацію педагогу та студенту буде легше з'ясувати технічні нюанси здійснення таких показів та їхню художню цінність.

У презентаціях : 12. «Диригування акцентів та синкоп», 13. «Диригування витриманих ритмічних вартостей», 14. «Диригування речитативів, каденцій та сольних партій», 15. «Диригування творів у змінному розмірі», 16. «Диригування творів без визначеного розміру» пропонуються визначення, практичні поради та зображення за матеріалом, який вивчається на старших курсах згідно програми та базується на усвідомленні попереднього матеріалу.

У презентаціях використано зображення та відео файли, які знаходяться у вільному доступі у мережі ІНТЕРНЕТ.

# ТЕМА: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ДИРИГУВАННЯ

*Диригѐнт (від лат. **dirigio** — направляю, керую) — людина, яка керує підготовкою твору до виконання (проводить репетиції) та керує виконанням твору (диригує) оркестром, хором, ансамблем, зокрема оперної чи балетної трупи і т. д. Крім ритму, диригент передає колективу виконавців динамічні нюанси (посилення й ослаблення звуку), прискорення, уповільнення і припинення звучання, а також показує, коли якому інструменту (хоровій партії) вступати. Він забезпечує колективу стрункість і технічну довершеність виконання. Його завданням є відтворити за допомогою керованого ним колективу виконавців свої художні наміри, своє розуміння твору.*



# Тема: Історія розвитку диригування.

- ▣ Спільне виконання музики викликало необхідність керувати, якщо не абсолютно всім процесом виконавства, то хоча б певними його елементами: такими як початок та закінчення звучання, темпом, тощо..

На зорі зародження мистецтва диригування **функції керівника (диригента)** бере на себе той виконавець, який найбільш якісно володіє вокальною (інструментальною) технікою і зможе найбільш точно узгодити ці вкрай необхідні для спільного звучання аспекти.



# Тема: Історія розвитку диригування.

У якому амплуа з'являється керівник (диригент) перед колективом?

- ▣ Він розташовується в колективі на окремому, для всіх виконавців найбільш помітному місці, і за допомогою палички, відстукує ту метричну пульсацію, яка стає «шумовим орієнтиром» для спільного звучання.

Так виникає спосіб диригування **battuta** (від італ.) bat – удар, що означає ударяти (*паличку для баттутти часто виготовляли із шкіри та набивали шерстю*).

# Тема: Історія розвитку диригування.

- ▣ З часом паличка трансформувалася із «ударного інструменту» у витончений засіб візуального, а не звукового диригентського впливу на виконання.



*Диригента́ська па́личка — спеціальна паличка, за допомогою якої диригент керує колективом музикантів. Диригентську паличку в 1820 році запровадив у практику диригування **Л. Шпор**. Деякі диригенти (В. Сафонов, Л. Стоковський, Ю. Орманді, К. Симеонов, Ю. Темирканов, В. Гергієв та ін.) вважали за краще диригувати без палички.*



Луї (Людвіг) Шпор ([нім. Louis Spohr](#), [5 квітня 1784 Брауншвейг](#) — [22 жовтня 1859 Кассель](#)) — [німецький](#) скрипаль, композитор, диригент і педагог, один з перших представників романтичного стилю в музиці.

## *Цікаво знати!*

*Найбільшою у світі диригентською паличкою диригував 14 жовтня 2006 американський диригент Кентон Дж. Гетрик (Kenton J. Hetrick) оркестром Гарвардського Університету (виконувався твір Р. Штрауса "Так говорив Заратустра). Ця паличка має довжину 10 футів (близько 305 см).*

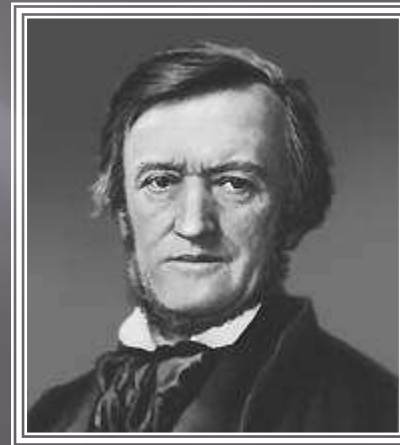
## Тема: Історія розвитку диригування.



ЩЕ ОДНІЄЮ ОСОБЛИВІСТЮ, ЯКА  
МАЛА МІСЦЕ В ІСТОРИЧНОМУ  
ВДОСКОНАЛЕННІ ПРОЦЕСУ  
СПІЛКУВАННЯ ДИРИГЕНТА ТА  
ВИКОНАВЦІВ БУЛО ЙОГО  
РОЗТАШУВАННЯ НА КОНЦЕРТНОМУ  
МАЙДАНЧИКУ, А САМЕ – ОБЛИЧЧЯМ  
ДО ГЛЯДАЧА.

Тема: Історія  
розвитку  
диригування

Власне наприкінці ХІХ ст.  
німецький композитор, музикант  
та диригент Р. Вагнер повернувся  
обличчям до оркестру і цим  
самим здійснив своєрідну  
«революцію» у подальшому  
розвитку диригування, адже його,  
на той час, дещо незрозумілий та  
сміливий вчинок успішно  
пройшов випробування часом та  
застосовується у наші дні.



Вагнер, Ріхард  
(Wagner,  
Richard) (1813-  
1883), великий  
німецький  
композитор.  
Вільгельм  
народився 22  
травня 1813 в  
Лейпцигу, в сім'ї  
чиновника Карла  
Фрідріха Вагнера  
і Йоганни Розіни  
Вагнер  
(уродженої Пец),  
дочки мельника з  
Вайсенфельс.



# Тема: Історія розвитку диригування

*(Диригентську поличку «крокуючому» диригенту вдало трансформували у всім музикантам добре помітний «тамбурмажорський жезл».)*



Тамбурмажор (від фр. Tambour — барабан і major — головний, старший) — спочатку головний барабанщик, пізніше — керівник військового оркестру на марші, який відповідав за навчання музикантів. В армії Франції — з 1651 року. Тамбурмажор задавав оркестровий темп яскраво прикрашеним, т.з. «тамбурмажорським», жезлом. (Вікіпедія).





# ТЕМА: БУДОВА ТА ФУНКЦІЇ ДИРИГЕНТСЬКОГО АПАРАТУ

## ТЕМА: БУДОВА ТА ФУНКЦІЇ ДИРИГЕНТСЬКОГО АПАРАТУ

- ✘ До складу диригентського апарату входять:
  - ноги,
  - корпус,
  - голова та міміка (як нероздільні функціонери),
  - руки.



## ПОСТАНОВКА ТА ФУНКЦІЇ НІГ

- ✘ Ноги виконують – **опорну функцію**. Якщо диригент неправильно, а точніше нестійко, стоїть на сцені, то диригування буде не ефективним?

З практики відомо, що добру стійність диригенту, який змушений виконувати тактові рухи (помахи) руками, витягнутими вперед, забезпечують прямі ноги, одна з яких (не суттєво права чи ліва) розташована дещо «вперед» по відношенні до іншої. Цим самим ми компенсуємо те зміщення центру маси тіла (чисто фізична умова) диригента, яке спричинено руками, витягнутими перед корпусом .

## НЕ СЛІД:

- ✘ **здійснювати неоправдані переміщення на сцені під час звучання твору;**
- ✘ **стояти надто «широко», або на одній із ніг;**
- ✘ **«підтактовувати» (хитати ногами в такт музиці);**
- ✘ **категорично не дозволяється стукати (тупати) ногами під час звучання.**

Тема: **БУДОВА ТА ФУНКЦІЇ ДИРИГЕНТСЬКОГО АПАРАТУ**

## ПОСТАНОВКА ТА ФУНКЦІЇ КОРПУСУ

Більш «функціонально навантаженим» у диригуванні є **корпус**. Корпус **епізодично** може «вступати у диригування» доповнюючи, або підкреслюючи диригентський жест. Варто зазначити, що корпус диригент повинен тримати рівно, не сутулячись, не опускаючи чи піднімаючи плечей, а природно, закріпивши його в тому положенні, яке інтуїтивно він відчуває, як найбільш сприятливе для диригування. То коли ж «диригувати корпусом». Роль корпусу зростає тоді, коли у звучанні спостерігаємо доволі контрастні, різкі зміни у нюансовій трактовці (особливо вони пов'язані у з динамікою: sf, sub p, sub f, тощо). В таких випадках диригент може доповнити свій жест невеликим відхиленням корпусу вперед чи назад «співзвучно» до нюансу, який він відображає і знову повернутись у попереднє положення.

### НЕ СЛІД:

- ✘ **здійснювати тактові рухи (хитати корпусом в такт музиці);**
- ✘ **згинати корпус, або повертати вліво чи вправо в поясі залишаючи на місці ноги (будь який поворот варто робити за рахунок ніг).**

ТЕМА: БУДОВА ТА ФУНКЦІЇ ДИРИГЕНТСЬКОГО АПАРАТУ

## ПОСТАНОВКА ТА ФУНКЦІЇ ГОЛОВИ ТА МІМІКИ

- ✘ Епізодично, але значно частіше ніж корпус, у диригуванні бере участь **голова та міміка**.

Доповнюючи та уточнюючи покази диригента, головою ми значно конкретизуємо початок та завершення звучання, вступи або зняття партій всередині твору, «спілкуємося» із солістом чи концертмейстером. Та особливо хочеться виділити роль міміки у диригуванні, адже дуже часто вона **випереджує** жест диригента, ніби готуючи виконавців до його сприйняття, або створює для жесту «сприятливий ґрунт». Ще не зробивши жодного помаху руками, а тільки поклавши руки на момент «увага» диригент уже повноцінно «диригує» за допомогою міміки, вкладаючи в неї і характер наступного звучання, концентрує увагу виконавців для найбільш точного його початку, тощо. (Зауважимо, що і після зняття звучання міміка диригента ще певний час буде «активною», а це свідчить про те, що межі її функціональності є доволі значними.) Не зайвим буде пригадати, що власне із-за вкрай відчутної необхідності «придбання» цього потужного «диригентського інструменту» диригент і повернувся обличчям до виконавців.

### **НЕ СЛІД:**

- ✘ **надмірно жестикулювати головою (хитати в такт музиці);**
- ✘ **повертати вліво чи вправо на значний кут, залишаючи при цьому нерухомим корпус.**



## ПОСТАНОВКА ТА ФУНКЦІЇ РУК

Залишається проаналізувати ту частину диригентського апарату, якій окремі теоретики визначають важливу роль, а інші головну роль у диригуванні це – **руки**. Не буде перебільшенням теза, що все «диригентське навантаження» лежить на руках диригента, адже за допомогою рук диригент відображає початок та завершення звучання, його метричну пульсацію, характер звуковедення та силу звучання як колективу в цілому так і окремих партій зокрема, та ін... Напрошується висновок, що **диригент диригує власне руками**, а всі решту складові диригентського апарату слугують йому як допоміжні чи доповнюючі функціонери. (Щодо постановки рук, то ми зупинимось на цьому питанні у наступних розділах).



ПРАВИЛЬНО



НЕ ПРАВИЛЬНО



НЕ ПРАВИЛЬНО

## Тема: Функції частин рук, позиції рук у диригуванні та площини їх розташування.

У «руці диригента» розрізняють: кисть (із її «мімікою»), передпліччя та плече. Як відомо, найбільш рухомою у диригуванні є кисть, менш рухоме – передпліччя та ще менш рухоме – плече. Звичайно, що жест диригента «починається від кисті» і в жодному випадку не від плеча. Варто зазначити, що «включення у жестикуляцію» кожної із частин руки має безпосередній зв'язок із темпом та характером звучання, адже ці показники певною мірою спонукають, або обмежують участь у диригуванні та «функціональну навантаженість» кисті, передпліччя та плеча, а саме у швидкому чи дуже швидкому темпі складно, або неможливо використати широкі помаху плечем та передпліччям, у цьому випадку жест буде «кистьовим»; якщо темпові показники звучання зменшаться, а його характер буде спокійним, плавним, ліричним, то звичайно, що в жесті «братимуть участь» і передпліччя і плече.



## Тема: Функції частин рук, позиції рук у диригуванні та площини їх розташування.

Хочеться торкнутися ще одного аспекту,- «ролі пальців» у диригуванні чи їхній абсолютній пасивності у процесі, адже це питання викликає певні дискусії, оскільки в окремих посібниках з диригування не висвітлюється взагалі, а в інших дуже «обтічно». Та тільки ви розпочнете «робити перші кроки» на шляху до практичних диригентських навичок, як відразу постає дилема: як застосувати для виразності жесту пальці, і чи застосовувати взагалі? Спробуємо розмежувати наші судження, взявши до уваги окремі обставини, що, все таки, спонукають до участі у жесті пальці, бо абсолютно їх усувати буде помилкою. Простеживши за творчим процесом (чи то репетиційним, чи то концертним) будь кого із відомих диригентів, ми одразу зауважимо, якою «красномовною» може буди кисть, щодо передачі характеру звучання, чи окремих його нюансів, тобто її «міміка» значною мірою досягається участю пальців у створенні тих інформативних візуальних знаків, які можна передати за допомогою кисті!



## Тема: Функції частин рук, позиції рук у диригуванні та площини їх розташування.



Щодо передпліччя, то варто звернути увагу на те, що його пластика у диригентських показах є найбільш «зчитуваною» виконавцями, адже і «малюнок» схеми і цілий ряд інших жестів є результатом руху передпліччя, яке ніби продовжує «ініціативу» кисті, суттєво доповнюючи її. Це доволі рухома частина руки і може надавати жесту різні музично-сміслові акценти: показ характеру звучання, динамічних, штрихових та темпових показників, тощо.

Найменш рухомою є плечова частина руки, яка зазвичай відіграє певну роль у диригуванні найбільш широкою амплітудою жесту (нюанс *ff*), або ж при переході рук у різні диригентські позиції та площини (про що буде описано нижче). Від правильного положення плеча значною мірою залежатиме правильне положення та «поведінка» ліктя диригента, адже у випадку надмірного наближення плеча до корпусу лікоть може рухатись в сторони в такт музиці, що є недопустимо. Плечова частина руки повинна органічно доповнювати амплітуду передпліччя, виконуючи незначні, оправдані переміщення, які забезпечать невимушеність та природність диригентського «спілкування» із виконавцями.



# Тема: Функції частин рук, позиції рук у диригуванні та площини їх розташування.

## Висотні позиції рук.

**Як відомо їх є три висотні позиції рук: низька (нижня), середня (основна) та висока (верхня).**

Градацію зроблено із урахуванням висоти, на якій диригент розташує руки, щоб продиригувати певний твір з певним колективом. Але перш ніж коротко описати кожен із позицій, ми хочемо торкнутися питання: що ж спонукало диригентів до «винаходу» та застосування позицій, і чому не можна продиригувати різні твори використовуючи єдину, «всеохоплюючу» позицію. Спробуємо віднайти той ефективний критерій, який буде основою для усвідомлення тієї найбільш доцільної «висотності рук» (адже для кожного диригента вона є індивідуальною зважаючи на його ріст). Для цього проведіть уявний «промінь» від очей диригента до очей виконавців та підведіть до нього киті рук (кінчики пальці чи диригентську паличку), але так щоб ви не перетнули його, - це і буде оптимальною умовою для уявлення «верхньої межі» кожної із диригентських позицій та ефективного їх використання.

Якщо руки будуть значно нижче цього «променя», або перетинатимуть його, то вибір такої позиційності буде недоцільним, бо не зможе забезпечити повноцінне використання всього арсеналу диригентського апарату, включаючи міміку, погляд, та зрештою, і енергетичний рівень спілкування.

Тема: Функції частин рук, позиції рук у диригуванні та площини їх розташування.

Зваживши на вище описаний критерій, означимо межі та функції кожної із позицій

o Низька (нижня) – межі: пояс – лікоть.



o В низькій позиції диригують інструментальними супроводами малих форм, (у випадку диригування хором із супроводом одного інструменту, дуету, тріо..., інструментального ансамблю), солістом (чи солістами), а також звучанням в нюансі *pianissimo* і тихіше.

Тема: Функції частин рук, позиції рук у диригуванні та площини їх розташування.

- o Середня (основна)  
– межі: лікоть –  
плече.

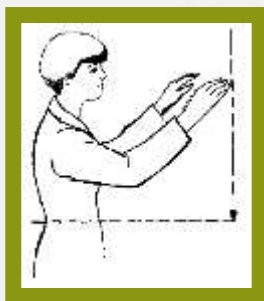


- o В ній диригують звучанням всього колективу (хору чи оркестру), в тому числі і інструменту, що акомпанує хору, а також солістом, якщо динаміка звучання відповідає показникам *mp*, *mf* та не виникає необхідності «індивідуальних» показів концертмейстеру, чи виконавцям, що розташовані у хорі на підвищенні.



Тема: Функції частин рук, позиції рук у диригуванні та площини їх розташування.

- o Верхня (висока) позиція. Межі: плече – очі диригента.



- o Позицію використовують для диригування хоровими партіями, що розташовані на підвищеннях (при «класичній» побудові мішаного хору це тенор та бас; однорідного жіночого – сопрано друге та альт другий ...), а також керування звучанням в динамічних показниках *ff* та гучніше.

## Тема: Функції частин рук, позиції рук у диригуванні та площини їх розташування.

Спостереження за диригентською практикою спонукають нас до характеристики ще однієї, назвемо її **«надвисокою», диригентської позиції**, диригування в якій швидше є не нормою, а необхідністю. Змоделюємо ситуацію: перед диригентом стоїть завдання продиригувати «зведеним» колективом будь якої із конфігурацій: хор+оркестр; два, три, чотири ... хори одночасно; декілька хорів+оркестр і т.д.. Чисельність виконавців та їхнє розташування на концертному майданчику відразу внесуть корективи у вибір диригентської позиції і виникне відчуття, що трьох попередніх (низької, середньої та високої) є недостатньо. Так, це власне той випадок, коли ні позиційно ні амплітудно диригенту не слід обмежувати свої рухи (жести) рук, а навпаки прагнути зробити їх якнайбільш «видимими», інформативними, при необхідності перейшовши на диригування повністю витягнутою рукою та максимально піднятою вгору.

*(Інколи потреба диригувати таким чином може виникнути і в диригента оперної постановки, який працює із оркестрової ями і в залежності від мізансценування та розташування у перспективі сцени виконавців (солістів чи хору) в нього виникає необхідність використовувати таке положення рук, яке виходить за межі високої диригентської позиції, і сприйматиметься як «надвисоке».)*

- o «Амплітудної адаптації» жесту до меж позицій вимагають ті нюанси диригентського виконавства, коли обравши певну позицію рук диригент «контролює» її «верхню межу», але порушує «нижню». І дійсно, такий підхід до «об'єднання» позицій широкою амплітудою веде нас до розширення їхніх меж, зокрема нижньої, відбувається так зване «змішування позицій», коли, до прикладу, «верхня межа» взята від високої позиції, а «нижня» від низької, «поглинувши» середню.

**ТЕМА: ТОЧКА – ОСНОВА  
ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ. СТРУКТУРА  
РОЗТАШУВАННЯ ДОЛЕЙ У  
ДИРИГЕНТСЬКИХ СХЕМАХ. БУДОВА  
ОСНОВНИХ ДИРИГЕНТСЬКИХ СХЕМ.**

Визначення «точки» за М. Колессою, -  
момент початку і закінчення долі.

## Тема: Точка – основа диригентського жесту. Структура розташування долей у диригентських схемах. Будова основних диригентських схем.

- Повернемося до історії.
- Що робив диригент при диригування способом «баттути»?
- - Стукав. Ударяв паличкою із шкіри наповненою шерстю, створюючи «шумову канву» для сприйняття метричної основи твору.
- Як працювала його рука?
- - Замах, удар-відбиття і знову замах...
- Яка була траєкторія руху палички до предмета по якому ударили?
- - **Вертикально вниз.**
- Відбиття?
- – **Вертикально вверх.**
- Цього нам цілком достатньо, щоб зрозуміти, як повинна «працювати» рука диригента, щоб у нас з'явилася «точка».
- Тепер уявно вилучимо у нашого диригента паличку, але повторімо якнайточніше його жест ніби удариючи по «невидимій» (неіснуючій) опорі у повітрі кистю, чи кистю уже із диригентською паличкою і у нас сформується «точка», тобто доля, яку ми нею зображаємо.
- Ми навмисне виділили словосполучення «вертикально вниз» та «вертикально вверх» бо хочемо, щоб первинне уявлення про «механіку» руху рук до точки та від неї формувалося власне на цій основі, а в жодному разі не на якихось увігнутих лініях типу «хвиль» на яких ми потім будемо «шукати місце» для «точки».



## Точка – основа диригентського жесту. Структура розташування долей у диригентських схемах. Будова основних диригентських схем.

- Напрошується логічне запитання: а як зобразити «вертикальними лініями» точки у випадку, коли доля не одна, а кілька? Так дійсно, акцент на «вертикаль» був зроблений із загостренням уваги на тому що рух руки диригента до точки є «прямою лінією» і не може бути «увігнутою» чи «хвилею», але за певних умов може зазнавати трансформацій: залишаючись прямою набирати тієї траєкторії, яка логічно сприйматиметься у контексті кожної із диригентських схем.
- Отже, взявши до уваги сказане вище, спробуємо зобразити варіанти долей, що базуються на зображенні передзмаху та точки-відбиття і матимуть наступні варіанти:
- Зверніть увагу на те, що ми свідомо вживаємо термін точка-відбиття, а не точка та відбиття окремо. Суть полягає в тому, що в часовому усвідомленні та візуальному сприйнятті, власне, відбиття від точки повинно сприйматися із нею як єдине ціле, а не відокремлюватися, оскільки «фіксація» показу кожної з долей відбувається після «проходження» рукою повної траєкторії, що зображає долю і не може «призупинятися» в точці, що виглядатиме як своєрідне «залипання» руки в момент «удару» по «точці», а не завершеним її зображенням. Слід зазначити, що «малюнок» та диригентський показ окремо взятої долі, повинен теж сприйматися як єдине ціле, а не окремі частинки: передзмах – точка – відбиття.

## Точка – основа диригентського жесту. Структура розташування долей у диригентських схемах. Будова основних диригентських схем.

Пам'ятайте:

1. - рух руки до точки здійснюється завжди зверху – вниз: до точки першої (сильної доли) практично вертикально, до точок інших долей під певним кутом, замах (передзмах) – завжди пряма лінія.

2. - траєкторія руху руки до точки сильних та відносно сильних долей завжди більша за відбиття; до слабких – навпаки.

## Точка – основа диригентського жесту. Структура розташування долей у диригентських схемах. Будова основних диригентських схем.

Оперуючи терміном диригентська схема, спробуємо дати йому означення.

Це той «уявний малюнок» траєкторії руху руки диригента у повітрі при зображенні (тактуванні) певного музичного метру (дво-, три-, чотиридольного та ін.), який дає можливість найбільш виразно передати кожну із долей (передзмах та точку-відбиття). *(Кожну із диригентських схем можна зобразити у вигляді малюнка на аркуші).*

- Погодимося із думкою, що у випадку, коли темп, штрих та динаміка твору на певний проміжок часу залишаються незмінними то траєкторія руху руки диригента при тактуванні буде зображати у повітрі один і той же малюнок, ніби «поправляти» його.

## Точка – основа диригентського жесту. Структура розташування долей у диригентських схемах. Будова основних диригентських схем.

- На такій циклічності, повторюваності тактових рухів наголошує М. Колесса, аналізуючи основні схеми тактування: «...Уважні спостереження переконують нас, що в рухах, жестах диригента є певна правильність, що його рука накреслює в повітрі якісь замкнені в собі групи тактових рухів, жестів, які весь час повторюються, або, інакше кажучи, в його жестах спостерігається певна циклічність.
- Отже, можна сказати, що диригент користується в своїй роботі певними циклами жестів, певними схемами тактування. Ці загальноживані схеми вироблялись і розвивались протягом усієї довоглітньої історії колективного музикування і диригентського мистецтва. Вони виростили з живої диригентської практики, мають свою логіку.
- Кожний рід такту має, як уже говорилося, свій спосіб диригування, свою схему тактування. Отже, схемою тактування зветься така група, такий цикл тактових рухів, жестів руки диригента, який утворює певне, замкнене в собі ціле і має свою вихідну точку, що збігається з кінцевою точкою цієї групи жестів.
- У диригентській практиці вживається дуже багато різних схем, часто доволі складних, але всі вони є лише менше чи більше віддаленими варіантами так званих основних схем тактування — дво-, три- і чотиридольної...»
- (М. Колесса, Основи техніки диригування, «Музична Україна», Київ-1973, ст. 15)
- 

У випадку зміни одного, або кількох вище названих чинників (темпу, штрихів, динаміки) зазнає змін величина траєкторії (шляху руху руки до точки та від неї), але це не порушиться «малюнок» схеми, структура розташування долей у ній.

## Точка – основа диригентського жесту. Структура розташування долей у диригентських схемах. Будова основних диригентських схем.

Диригентські схеми можна умовно поділити на основні та ті, що утворюються на їхній основі.

До основних належать: дво-, три-, та чотиридольна,

інші – можна утворити, взявши їх за основу.

Точка – основа диригентського жесту. Структура розташування долей у диригентських схемах. Будова основних диригентських схем.

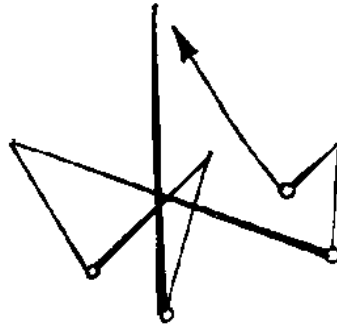
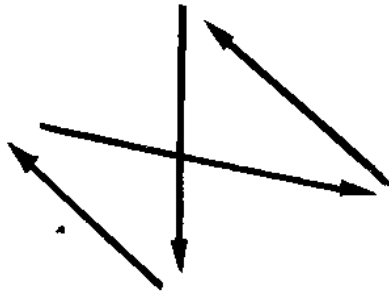
## Дводольна диригентська схема.



- Зазвичай ознайомлення із схемами у диригентському класі розпочинають із дводольної (*вважається найпростішою*), а наступною, як показує практика, доцільніше розглянути чотиридольну схему (між дво- та чотиридольною схемами є спільні риси), а тоді тридольну.
- *Спільне:*
- *напрямок траєкторії відбиття від точки сильної доли;*
- *«малюнок» другої доли дводольної схеми та четвертої – чотиридольної.*

# Точка – основа диригентського жесту. Структура розташування долей у диригентських схемах. Будова основних диригентських схем.

## Чотиридольна диригентська схема.

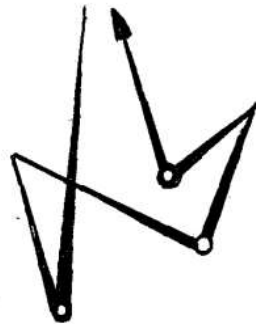
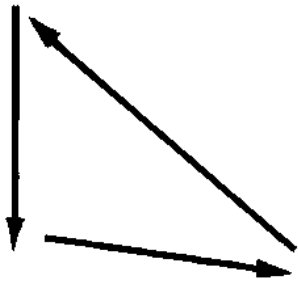


- Насамперед, у порівнянні із дводольною, чотиридольна схема дещо складніша за структурою (містить долі, розташовані «у горизонталі»), а тому при її відображенні диригентським жестом (тактуванні) слід звернути увагу на те, що «точка» першої (сильної) долі повинна знаходитись значно нижче точок другої та третьої долей і в жодному разі не на одній лінії, або близько до неї.
- Якщо цією умовою знехтувати, то жест диригента буде невиразний, долі настільки асимілюються (уподібняться) у візуальному сприйнятті виконавцями, що зорієнтуватися за ними у метричній структурі твору буде вкрай важко. Okремо варто сказати і про показ третьої долі цієї схеми. Адже ми знаємо, що чотиридольний метр є складним і утворився у результаті злиття двох дводольних метрів, а тому сильна доля другого дводольного метру стала відносно сильною у чотиридольному, і у схемі (а особливо у жесті) вона повинна відобразитися відповідно: величина траєкторії руху руки повинна бути такою, як і сильної долі, тільки розташована горизонтально.



## Точка – основа диригентського жесту. Структура розташування долей у диригентських схемах. Будова основних диригентських схем.

### Тридольна диригентська схема.



- Що до тридольної диригентської схеми, то її особливістю є те, що вона відображає музичний метр із непарною кількістю долей (сильна, дві слабкі), а тому її структура та напрямок відбиття від точки сильної долі є дещо іншим і вимагає «введення» у жест діагональних рухів (помахів), що є для показу цієї схеми найбільш раціональними.
- І знову хочемо наголосити на «глибині» розташування точки сильної долі, з метою посилення виразності її сприйняття.

## Точка – основа диригентського жесту. Структура розташування долей у диригентських схемах. Будова основних диригентських схем.

- Уточнимо ще одне тезу. Ми часто чуємо вислів, що, до прикладу, шестидольну диригентську схему утворюють на основі поділу однієї із долей чотиридольної схеми, і додаємо, що бажано не ділити першої та останньої долей. Інколи в усвідомленні цього моменту таке тлумачення може викликати неоднозначні асоціації. Адже коли ми деякі траєкторії розділили, а інші залишили без змін, то в часовому сприйнятті одні стали коротшими, інші довгими, тобто неоднаковими, чого бути не може, - всі долі у диригуванні повинні бути рівні. На нашу думку, більш доцільно вживати ремарку «шляхом додавання» однієї із долей до структури схеми, що взята за основу. Це чіткіше і недвозначно допоможе усвідомити, що ми додали ще одну чи кілька повноцінних та однакових за своїм графічним відображенням (малюнком) та величиною траєкторії, (відображенням долі у жесті диригента) та, особливо, за часовим виміром будуть однаковими, а не половиною (частиною), що утворилася від поділу.

У підсумку хочемо зазначити, що додаючи у структуру схеми, взятої за основу, необхідну кількість долей, варто зважати на ритмічний малюнок твору та, особливо, групування тривалостей у тактах. Це і буде визначальним чинником для побудови диригентських схем для складних музичних метрів.

# Тема: Амплітуда жестів диригента та траєкторія руху рук у диригуванні.

Амплітуда (лат. *amplitudo*—  
широта) — найбільше значення  
величини, яка періодично  
змінюється.


## Тема: Амплітуда жестів диригента та траєкторія руху рук у диригуванні.

- Варто зауважити, що говорити про амплітуду можна тільки тоді, коли диригент зробив ряд (цикл) диригентських рухів (помахів), а не у випадку тактування поодинокі диригентської схеми, що може бути предметом обговорення із початкуючим диригентом у диригентському класі. Тобто, для того щоб ми сказали якою амплітудою відбувається диригування слід здійснити ряд диригентських помахів, з яких буде видно наскільки відбувається відхилення рук (жестів) від уявної осі (середини жесту). Адже термін амплітуда є фізичним і означає:

**Амплітуда** (лат. *amplitudo*— широта) — **найбільше значення** величини, яка періодично змінюється. Наприклад, амплітудою називається найбільше зміщення **маятника** від положення **рівноваги**.

## Тема: Амплітуда жестів диригента та траєкторія руху рук у диригуванні.

- Періодично змінюючись та циклічно повторюючись, жест диригента досягає певної амплітуди, яка може бути широкою чи вузькою. Але не слід асимілювати це поняття із поняттям траєкторії (**траєкторія** — **крива**, що задає зміну положення **матеріальної точки** в просторі), яку описує рука диригента під час зображення (тактування) диригентських схем, а вона може бути весь час різною і тільки «пікові» її показники визначатимуть амплітуду.
- Зауважимо, що розвиток музичної думки спонукає диригента до гнучкого використання величини амплітуди і переважно вона постійно «рухається» від розширення до звуження і навпаки. Та є чинники, які обмежують, або ж унеможлиблюють використання певної амплітуди, зокрема це темп, динаміка, тощо.
- Варто зазначити, що рухаючись різними траєкторіями (які не обов'язково повинні повторювати одна одну), диригент досягає певної амплітуди жесту, що відповідає динаміці звучання та не обмежує його «диригентського простору» під впливом темпу.



## **Тема: Поділ основної метричної частки (долі) на частини, в залежності від темпових показників та ритмічних особливостей твору.**

Деталізація диригентських показів значною мірою пов'язана із темпом звучання твору і при його помірних показниках створює сприятливі умови для більш детального показу ритмічних особливостей партій, що унеможлиблюється при виконанні у швидких чи дуже швидких темпах.



## Тема: Поділ основної метричної частки (долі) на частини, в залежності від темпових показників та ритмічних особливостей твору.

- У повільному темпі диригент має змогу «опікуватися» не тільки ритмічними вартостями, які дорівнюють метричній частці, або більші (довші) за неї, а й передаватиме ті ритмічні особливості твору, які викладені тривалостями, що становлять половину, третину чи меншу частину долі. В цьому випадку ми використовуємо, власне, поділ основної метричної частки на рівні частини, в залежності від необхідності, диктованої ритмічним малюнком твору.
- Як передати «новий» вигляд долей у схемах, що зазнали поділу?
- Такий процес повинен асоціюватися із розміщенням ще однієї, або декількох точок, менш «навантажених» ( додаткових) на векторі, що відображав рух від точки певної долі, із окремим передзмахом та відбиттям.

***В жодному разі недоцільно з цією метою використовувати кола, або петлі.***

# ТЕМА: ПОКАЗ ДЕКІЛЬКОХ ДОЛЕЙ ОДНИМ ЖЕСТОМ. ДИРИГУВАННЯ ALLA BREVE.

Алла брєве (італ. *Alla breve*, нашвидко, коротше, коротким способом)— позначення тактового розміру (швидке виконання дводольних метрів, в яких при цьому рахунок ведеться не четвертними, а половинними ритмічними вартостями).

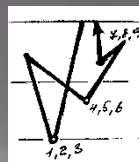
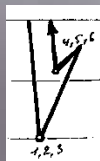
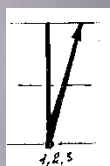
**Тема:** Показ декількох долей одним жестом.  
Диригування *alla breve*.

В стародавній музиці *brevis* називалася подвійна повна нота; тому *Alla breve* позначалося у вигляді надпису над музичною п'єсою подвійне пришвидшення руху і показувало, що такт повинен числитися не четвертними, а половинними тривалостями. Знак для такту *Алла брєве* — перекреслене вертикальною лінією «С».



## Тема: Показ декількох долей одним жестом. Диригування *alla breve*.

Це, власне, той момент, коли одним жестом (помахом), відтактовується дві, або кілька рівних за величиною долей, при чому точка схеми, співпадатиме із першою ритмічною вартістю дуолі, тріолі, квартолі, тощо, решту долей будуть протактовуватися за рахунок амплітуди (вектору) відбиття (інколи рух від точки у таких випадках зображають кривою).



- Як зазначає М. Колесса в посібнику «Основи техніки диригування» «на раз» можна тактувати не лише прості дво- і тридольні розміри. У дуже швидких темпах «на раз» тактують і складні розміри, такі, наприклад, як 4/4 або 5/4. (ст. 66).

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

**Тема: Показ вступу та  
зняття звучання.  
Характер та типи замаху.**



**Показ вступу** складається із трьох моментів:

**увага**

**передзмах**

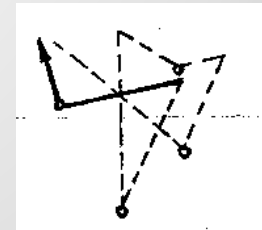
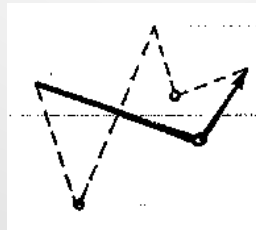
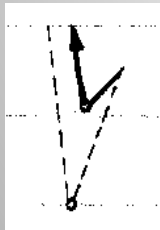
**вступ**

**Тема: Показ вступу та зняття звучання. Характер та типи замаху.**

- **Увагу** диригент зосереджує (концентрує), зазвичай, за допомогою рук, піднятих у відповідну диригентську позицію, в якій буде показано вступ. Але хочемо звернути увагу, що в цьому аспекті первинно повинна «спрацювати» міміка диригента, а не підняті руки. Адже, як ми зазначали раніше, міміка часто виконує випереджуючу функцію, забезпечуючи цим самим добре підґрунтя для наступного показу. Отже, якщо розставити часові та функціональні пріоритети, то «починаємо диригувати» мімікою, саме концентруємо увагу виконавців, далі піднімаємо руки у диригентську позицію та виконуємо передзмах. Наголосивши на цьому аспекті, хочемо застерегти початкуючих диригентів від такої недоречності, коли не використавши «можливостей міміки» диригент відразу піднімає руки на момент «увага» і у випадку виявлення «неготовності» до початку звучання окремих виконавців чи колективу в цілому змушений певний час утримувати піднятими руки не розпочинаючи звучання.

**Тема: Показ вступу та зняття звучання. Характер та типи замаху.**

- Запевнившись, що всібезвинятку виконавці готові до початку виконання (в жодному разі не можна показувати вступ при частковій готовності колективу, або неготовності хоча б одного виконавця) диригент показує **передзмах**. Це не що інше, як доля, що передує початку звучання, або ще часто вживають словосполучення - попередня доля. На перший погляд все просто, та, все-таки, кілька застережень. Зверніть увагу: доля, що передує початку звучання, а не відбиття від її точки. Це дуже важливо для тих, хто починає диригувати, бо часто бачимо при показі передзмаху на другу долю дводольної, третю – тридольної, четверту – чотиридольної і т.д. диригентських схем що траєкторія руки описує вектор руху відразу ввверх, а не спочатку в точку, а потім за траєкторією відбиття від неї. Таким чином, важливим є усвідомлення передзмаху, як повноцінної долі, а не її частини.




**Тема: Показ вступу та зняття звучання. Характер та типи замаху.**

- Ще одне застереження. Дуже часто на початках диригентської практики зустрічається недоречність при використанні сильної (першої) долі, як передзмаху до другої. Проблема в тому, що показ вступу (передзмах зокрема) на початках асоціюється із рухом рук вгору, а у випадку, який нами розглядається він повинен відбутися чітко вертикально вниз (до точки першої долі). Тому піддаючись такому впливу, у жесті можна побачити спочатку кивок (рух руки) вгору, а потім передзмах вниз, що виконавцями може бути сприйнято, як ще один передзмах.

**Показ вступу та зняття звучання. Характер та типи замаху.**




- Розрізняють наступний **характер замаху**:



**Плавний змах**— найскладніший. Він застосовується в музиці кантиленного характеру. Залежно від темпу, характеру і динаміки музичного твору плавний змах може бути малим, середнім і великим. Цьому змаху слід приділяти найбільшу увагу під час виконання вправ.



**Поштовхоподібний змах** вживається в акцентованих, гострих, різких місцях звучання.



**Поривчастий змах** вживається у швидких темпах, голоснозвучних, ритмо-енергійних місцях звучання.



Не слід забувати, що передзмах вимагає того характеру виконання, який найбільш точно відповідає характеру твору.

- Дуже добре описані типи та характер замаху в «Практичному посібнику з диригування» І. Разумного (ст.. 19), а саме:

**Тема: Показ вступу та зняття звучання. Характер та типи замаху.**



Існують кілька типів змаху:

- **Плечовий** — основні рухи за рахунок плечової частини руки. Передає повільні темпи на великій динаміці. Кисть і передпліччя в рефлексивному русі з плечем.

Існують кілька типів змаху:

- **Кистьовий**, що застосовується в гострих, акцентованих місцях звучання: при стакато, спіккато, у швидких темпах і в окремих випадках у піаніссімо.

Існують кілька типів змаху:

- **Кисть-ліктьовий** — застосовується широко, частіше ніж інші. Кисть і передпліччя працюють рівноцінно. Вживається в музиці плавного, наспівного характеру, в ритмо-енергійних місцях. Темпи: повільні, помірні та швидкі.

**Тема: Показ вступу та зняття звучання. Характер та типи змаху.**

- Після передзмаху слідує, власне, **вступ**. Необхідність у конкретності, чіткості його показу є зрозумілою. Проблема загострюється, коли звучання починається із слабких долей такту, які, інколи, у жесті початкуючого диригента є менш виразні, а ніж сильні. Тому, в момент **вступу**, важливо підкреслити, виділити ту долю такту, з якої починається твір, не зважаючи на те чи вона сильна чи слабка.

**Тема: Показ вступу та зняття звучання. Характер та типи замаху.**

Не менш важливою диригентською дією, яка повинна чітко та недвозначно сприйматися виконавцями є **показ зняття звучання.**

- Прийнято аналізувати використання двох моментів

**передзмах**

та, власне, **ЗНЯТТЯ.**

**Тема: Показ вступу та зняття звучання. Характер та типи замаху.**

- Про момент **увага** в цьому процесі в одних джерелах замовчується, в інших описано доволі опічно. Ми, все-таки, проаналізуємо процес від моменту **увага** до моменту **зняття**. Дійсно, передбачити певний час, за рахунок якого диригент міг би концентрувати увагу виконавців для забезпечення якісного зняття звучання, за аналогією до показу моменту **увага** при вступі, під час процесу диригування (звучання твору) є неможливим, адже це зруйнує метричну канву (основу) твору.
- Але **увага** все ж концентрується, інакше зняття було б не чітким.

Коли і яким чином?

- Знову звернемось до тих засобів, які забезпечує нам міміка. Бо, саме міміка, ще в процесі звучання, заздалегідь до моменту **зняття**, дозволить нам налагодити той візуально-енергетичний зв'язок із виконавцями, який функціонально виконає роль моменту **увага**. І, хоча, ми на це не витрачаємо окремо відведеного часу, момент **увага** при підготовці зняття, буде запорукою його успішної реалізації.

**Тема: Показ вступу та зняття звучання. Характер та типи замаху.**

- **Передзмах** виконується за аналогією до показу вступу, та вимагає чіткості у диригуванні долі, що передує зняттю.

Але аналізу вимагає інший аспект.

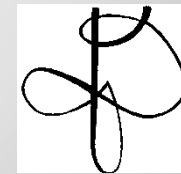
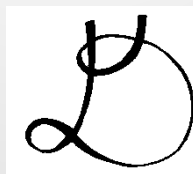
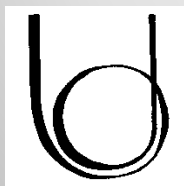
Куди спрямувати вектор відбиття при виконанні передзмаху і як показати замах до точки, в якій, власне, відбудеться зняття?

Тут судження диригентів–теоретиків є неоднозначними.

Найперше пригадаємо які варіанти траєкторії руху руки під час зняття уже описано у літературі.

Є очевидним, що існує дві тенденції:

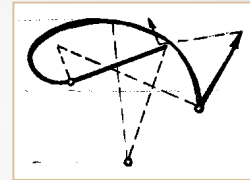
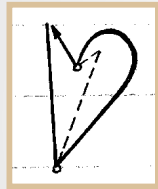
зняття при допомозі увігнутих, хвилеподібних ліній, що нагадують кола та зняття що забезпечуються рухом руки виключно по прямій лінії.



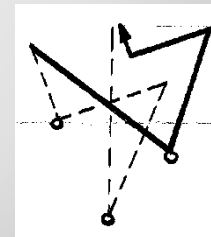
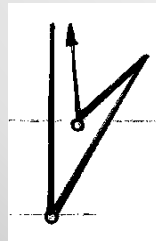
**Тема: Показ вступу та зняття звучання. Характер та типи замаху.**



Тут, на нашу думку, право на практичне застосування матимуть обидва підходи, хоча використовувати їх слід теж із урахуванням певних чинників (таких як темп, штрих, характер звучання та ін.). Адаптуємо наші судження до конкретних умов та обставин. Якщо виконуватимемо твір ліричного характеру у повільному чи помірному темпах, то траєкторія відбиття від точки передзмаху може бути певною мірою хвиле-, або дугоподібна, нагадувати частину кола, або еліпсу, адже це сприятиме найбільш якісній концентрації уваги виконавців.

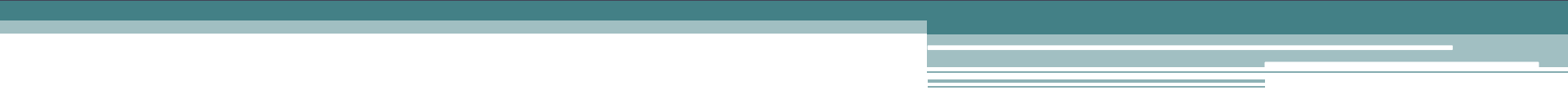


- У випадку, коли звучання твору відбувається у швидкому темпі, характер вимагає штрихів *non legato* чи *staccato*, раціональніше буде скористатися тією траєкторією відбиття від точки передзмаху, яка повторить малюнок схеми.



**Тема: Показ вступу та зняття звучання. Характер та типи замаху.**

**Тема: Показ вступу до немовної долі  
такту одним та дробленим жестом**

A decorative graphic element consisting of a solid teal horizontal bar at the top, followed by a white horizontal bar, and then several thin, parallel teal lines of varying lengths extending from the right side of the white bar.

## Тема: Показ вступу до немовної долі такту одним та дробленим жестом

- Інколи перед диригентом постає завдання показу вступу до неповної долі такту
- Та трапляються випадки, коли виникає необхідність використання дроблення траєкторії жесту. Такий момент у диригентській практиці тісно пов'язаний із темповими показниками звучання і можливий тільки у помірних та повільних темпах. Аналізуючи поділ основної метричної частки (долі) на частини, в залежності від темпових показників та ритмічних особливостей твору ми подали схематичне зображення траєкторії руху рук, що є актуальним для нашого аналізу показу вступу дробленим жестом. Адже використовувати будемо ці ж зображення, тільки сфокусуємо увагу на тому, що передзмахом до частини будь якої з долей служитиме частина тієї ж долі, яка становитиме її половину, третину тощо.

Фермата (італ. *fermata* - «зупинка», «затримка») - знак музичної нотації, що приписує виконавцю збільшити на свій розсуд її тривалість, зазвичай, в 1,5-2 рази.

# ТЕМА: ДИРИГУВАННЯ ФЕРМАТ

# Тема: Диригування фермат

- ◎ Знак, як правило, ставиться, в залежності від розташування, над або під нотою чи паузою. Фермата вказують іноді і над тактовою рисою, утворюючи щось на зразок люфтпаузи. Фермата зустрічається на початку, в кінці твору, на межах частин твору, або кульмінаціях. Її художнє значення полягає у підкресленні музичної думки. Ставиться фермата над нотою, паузою чи тактовою рисою. Фермата також залежить від характеру і стилю музики.





# Тема: Диригування фермат

Існує два види фермат:

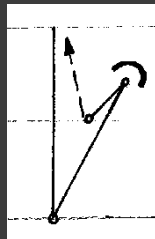
- ⦿ здійсмані – це фермати після яких береться дихання та
- ⦿ нездіймані – фермати після яких продовжується звучання.

## Тема: Диригування фермат

- Отже варто проаналізувати як саму постановку фермати так її зняття чи «переведення» до наступного музичного розвитку. Показ фермати слід готувати аналогічно показу вступу чи зняття, тобто чітко виконавши передзмах до долі, на якій вона позначена, ми «зупиняємо» метрономування (припиняємо тактування) обома руками, якщо фермата передбачена для всіх партій що звучать, або ж однією із рук, коли фермату виконує одна, або кілька партій. Виконуючи фермату на звуці не слід робити жодного натяку на тактові рухи, хоча не варто залишати руки у нерухомому положенні, тобто фіксувати звучання у одній динамічній шкалі, слід обміркувати динамічний розвиток звуку, співзвуччя чи акорду, означеного ферматою в напрямку посилення чи послаблення гучності і зображати це плавним переміщенням рук вгору чи вниз. Виконуючи фермату на паузі чи тактовій рисці ми, попередньо знявши звучання, залишаємо руки у тій висотній позиції (нерухомими на моменті «увага») в якій слідуватиме вступ для подальшого звучання.

## Тема: Диригування фермат

- Вдамося до певних схематичних зображень траєкторії жестів, щоб уникнути двозначностей у диригуванні (постановці) фермат.
- Пропонуємо наступне зображення, яке повинно застерегти від викривлень висотних уявлень про «глибину» розташування фермати по відношенні до точки долі, на яку вона передбачена. Ставити фермату варто на векторі відбиття від точки (вище її рівня).
- Це покращує візуальне сприйняття такого жесту.
- І. Разумний у посібнику «Практичні поради з диригування» ст. 41 рекомендує робити постановку фермати на рівні плеча, обличчя, голови за одну долю до її показу перемістивши руки із середньої чи низької позиції у високу. (М. Колесса та А. Безбородова на позиційну адаптацію фермати не вказують).
- На наш погляд, виразне виконання фермати диригентом може здійснюватися у різних диригентських позиціях, зважаючи на те із якими групами (партіями) виконавців «спілкується» диригент у показі фермати та на якому динамічному рівні він прагне розпочати її звучання.



## Тема: Диригування фермат

### Диригування нездійманих фермат

- ◎ Як «перевести» звучання фермати?
- ◎ Виконавши нездійману фермату перед диригентом постає необхідність продовження розвитку музичної думки без припинення звучання, тобто «переведення» фермати і продовження музичної фрази. Виконувати такий показ слід активним, чітким передзмахом до долі, із якої повинен продовжитись музичний розвиток. Підсумовуючи тезу, можна стверджувати, що долею, яка слугуватиме передзмахом, буде та доля на якій ми виконували фермату, тобто спочатку ми продиригували фермату на певній долі такту, а потім використали ту ж долю, як передзмах до продовження звучання твору.

## Тема: Диригування фермат

### ДИРИГУВАННЯ ЗДІЙМАНИХ ФЕРМАТ

- ◎ Як зняти фермату?
- ◎ У літературі для диригентів добре витлумачине це питання і підхід до його реалізації передбачає досить широкий спектр траєкторій, можливостей користуватися різними «малюнками» руху рук диригента для завершення звучання фермати. У «Основах техніки диригування» М. Колесси йдеться про те, що зняття звучання фермати в кінці твору може виконуватися «байдуже в який бік — праворуч чи ліворуч, вгору чи вниз, тому що це кінець музичного твору»..



## Тема: Диригування фермат

Напевно, що більшого аналізу вимагає випадок, коли «здімана» фермата знаходиться всередині твору, адже в цьому випадку постає два завдання: припинити звучання фермати, та продовжити звучання твору.

Аналізуємо та приходимо до висновку, що окреслюються три можливості зняття фермат:

- за траєкторією показу зняття звучання по долі, на якій була передбачена фермата;
- за траєкторією показу зняття звучання по долі, на які припиняється звучання ритмічної вартості (тривалості ноти чи акорду), на якому стояла фермата;
- за траєкторією показу зняття звучання по долі, яка передує ритмічній частці, з якої слід продовжити звучання.

- Необхідність продовження звучання трансформує підхід до вибору способу цього показу і, на нашу думку, залишає найбільш раціональним, - за траєкторією показу зняття звучання долі, яка передує ритмічній частці, з якої слід продовжити звучання. Виконавши такий жест, матимемо «добру основу» для показу перездмаху за необхідною нам траєкторією, тобто зняття фермати та передзмах до наступного звучання – один і той самий жест. Потреба у використанні власне такого підходу постає ще більш гостро у випадках, коли фермату передбачено на певну частину долі (виражену короткою тривалістю: восьмою, шістнадцятою, тощо), а після її зняття звучання продовжується із неповної долі такту.
- *Хочеться висловити судження, що при наявності фермат у тексті, диригент повинен усвідомити припинення (порушення) метричної пульсації на певний час і сприймати продовження звучання після виконання фермати, як звучання «з чистого листа», і у жодному разі не намагатися числити тривалості фермат, або спонукати до цього виконавців.*

# Диригування акцентів та СИНКОП

Оскільки музична «мова» є різнобарвною за своїми виражальними засобами то і перед диригентом стоїть завдання реалізації, передачі всіх найтонших нюансів її «лексики». Одним із таких моментів є диригування акцентів та синкоп.

# Диригування акцентів та синкоп

- ▶ Акцэ́нт (запозичено з лат. *accentus* «наголос, інтонація, підвищення голосу»).
- ▶ Акцэ́нт в музиці — виділення окремого звука або акорду шляхом його посилення (позначається: >, *sf* та ін.)

# Диригування акцентів та синкоп

- ▶ Виконання акцентів диригентом, відбувається шляхом показу чіткого, енергійного передзмаху до точки долі, або її частини, на якій вказано акцент. Жест диригента у цьому випадку повинен бути «гострим» та точним і в залежності від характеру акценту може виконуватись кистю, або кистю та передпліччям разом. Акцентуючи сильну долю такту, фокусуємо увагу виконавців на її «подвійному навантаженні»: перша (сильна) доля + акцент, що візуально повинно «зчитуватися» з виразного її показу. Щодо акцентів на слабкі долі, або частини долей (в тому числі і першої), то слід зазначити, що їх показ спонукатиме диригента до певного перебільшення, «утрирування» малюнку схеми, адже точки акцентованих долей (або їх частин) варто розташувати дещо «глибше», а ніж зазвичай. Як ми вже наголошували раніше, – жест диригента сприймається більш чітко та структуризовано у випадку показу замаху до точки та відбиття від неї прямими лініями, то у випадку показу акцентів цієї вимоги слід дотримуватись ще більш ретельно.

# Диригування акцентів та синкоп

- ▶ Синко́па (дав.-гр. ἡ συκοπή — відрубання, відсічення)
- ▶ Синкопа (від грец. συκοπή, буквально — скорочення) в музиці — зміщення акценту з сильної (або відносно сильної) долі такту на слабку.

# Диригування акцентів та синкоп

## Як диригують синкопи?

- ▶ Оскільки синкопа це теж своєрідний акцент, хоча із менш вираженими динамічними показниками, то її диригування буде відбуватися за аналогією до диригування акцентів та «моторика» підготовки показу синкопи буде подібною. Але ми б хотіли звернути увагу на тлумачення терміну (нагадаємо: відрубання, відсічення; скорочення). Чому це для усвідомлення процесу диригування синкопи, на нашу думку, настільки важливо? Суть в тому, що під час тактування синкоп диригенту слід проаналізувати та «ввести» у жест не тільки акцентування тривалості на яку змістився наголос, але й відобразити у траєкторії жесту, настільки скоротилася тривалість сильної долі за рахунок цього зміщення. В цьому моменті слід добре виважити, яка частина жесту матиме більшу значимість для конкретності візуального сприйняття синкопи і віднайти в ньому паритет.
- ▶ Коротко проаналізувавши диригування синкоп, що знаходяться всередині такту, торкнемося специфіки міжтактових зміщень наголосів. Дуже часто у початкуючих диригентів вони асоціюються із показом витриманих ритмічних вартостей, але це тільки на перший погляд. Якщо у «поведінці руки» у цьому процесі певна схожість із тактуванням витриманих нот є, то в його суті, все таки криється акцент на показ наголошення тієї ритмічної вартості, яка зазнала певної смислової трансформації під впливом сильної долі наступного такту.



# **Диригування витриманих ритмічних вартостей, самотійна роль правої та лівої руки у таких показах.**

Витриманою ритмічною вартістю вважатимемо тривалість (ноти, співзвуччя чи акорду), яка відтактовується двома і більше диригентськими жестами.

- Аналізуючи диригування синкоп та акцентів, ми анонсували, що у показах синкоп та витриманих тривалостей прослідковуються певні аналогії, зокрема в тому, що показу передує активний чіткий передзмах після якого рука диригента «зупиняється» в точці долі, де розташована витримана ритмічна вартість та на певний час (мірою є тривалість ноти) припиняє метрономування (але це не виключає можливості одночасного показу цією ж рукою динамічного розвитку (філірування) звуку, якщо в цьому є необхідність), із наступним передзмахом до продовження ритмічного та мелодичного розвитку.

**Диригування витриманих ритмічних вартостей, самотійна роль правої та лівої руки у таких показах.**

- Послідовність виконання є наступною: визначити котрі із нот витримані; показати передзмах; «поставити» витриману вартість; витримати необхідний проміжок часу; виконати передзмах до наступної долі з якої продовжується звучання.

**Диригування витриманих ритмічних вартостей, самотійна роль правої та лівої руки у таких показах.**

## Диригування витриманих ритмічних вартостей, самотійна роль правої та лівої руки у таких показах.

- Витриману ноту слід диригувати однією із рук, - в цей час інша рука метрономує. Якщо витриману вартість виконують всі виконавці, або ті, що розташовані по відношенні до диригента ліворуч – її диригують лівою рукою у відповідній позиції (з приводу цього в літературі можна побачити тему «Самотійна роль лівої руки у показах витриманих вартостей»). Якщо ж довга ритмічна вартість звучить у виконавців, що розташовані праворуч, то її показ «делегуємо» правій руці (ліва метрономує).
- Отже, можна зробити висновок, що в ролі (функціональності) рук у цьому показі прослідковується певна рівноправність.

## Диригування витриманих ритмічних вартостей, самотійна роль правої та лівої руки у таких показах.

- Здійснивши передзмах, важливо чітко зафіксувати на якийсь момент руку на векторівідбиття від точки долі, де починається витримана, і в жодному разі не «підхитувати» нею в такт музиці (це негативно позначиться на візуальному сприйнятті показу). Єдиний оправданий рух цієї руки в момент звучання довгої ритмічної вартості буде плавний жест вгору (від себе) чи вниз (до себе), що відобразить динамічний розвиток цієї ноти, співзвуччя чи акорду, тобто так зване філірування звуку.
- Важливо, щоб початкуючі диригенти звернули особливу увагу на незалежність (не зв'язаність) між собою рук під час такого показу, адже часто можна спостерігати неоправдані «підхитування» рукою, що відображає витриману ритмічну вартість, власне, під час виконання цього показу.

## Диригування витриманих ритмічних вартостей, самотійна роль правої та лівої руки у таких показах.

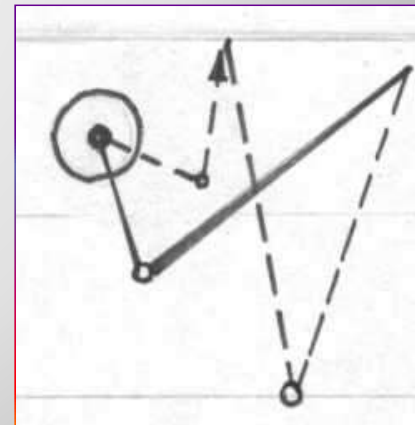
- Після завершення звучання витриманої ноти (співзвуччя, акорду), варто зосередитись на замаху до наступної тривалості, чим самим передбачивши «певний часовий запас» для здійснення цього показу, а саме за рахунок тривалості витриманої ноти.
- Недоречним є «перетримування», або ж продовження тактування без показу передзмаху. В такому випадку подальше звучання може бути невиразним, аритмічним.



- Завершуючи короткий аналіз виконання витриманих ритмічних вартостей, хочемо подати схематичне зображення траєкторії руху руки в цьому показі, адже практично в жодному із видань графічних ілюстрацій з цього приводу не подано. Оскільки у більшості випадків витримані ноти (ритмічні вартості) зображаємо лівою рукою, то подамо зображення схеми для лівої руки: (Витримана нота на другу долю тридольної схеми)

Звернемо увагу на висотне положення руки диригента по відношенні до точки долі, в якій розпочинається звучання витриманої ноти. Кисть повинна знаходитись на «вершині» вектору відбиття. Не слід з перебільшенням «заглиблювати» точку долі, на яку диригуємо витриману ноту, щоб візуально вона не асоціювалася із акцентом.

## Диригування витриманих ритмічних вартостей, самотійна роль правої та лівої руки у таких показах.



Аналізуючи диригування речитативів та каденцій, варто зазначити, що підходи до техніки їхнього виконання описано у методичній літературі по-різному. Тому розмову розпочнемо, власне із визначення поняття речитативів.

## **ДИРИГУВАННЯ РЕЧИТАТИВІВ, КАДЕНЦІЙ ТА СОЛЬНИХ ПАРТІЙ**

# ДИРИГУВАННЯ РЕЧИТАТИВІВ, КАДЕНЦІЙ ТА СОЛЬНИХ ПАРТІЙ

---

- ✘ Речитатив (від латинського «речитаре» - читати вголос, декламувати) — декламаційна за характером вокально-мелодична лінія, що наближується до природного мовлення і не має завершеної композиційної форми. Інтонації речитативу є музичною аналогією мовленнєвих інтонацій (питання, заклик, звернення і т. д.), але зберігають фіксований музичний стрій та ритміку.

# ДИРИГУВАННЯ РЕЧИТАТИВІВ, КАДЕНЦІЙ ТА СОЛЬНИХ ПАРТІЙ

Існують два основних види речитативу:

- ✘ **сухий** — наближений до чіткого мовлення, який виконують «говіркою» у довільному ритмі і підтримують окремими витриманими акордами, та
- ✘ **акомпанований** — наближений до мелодії, з чітким ритмом і насиченим музичним супроводом.

Речитатив найчастіше передує арії в опері, ораторії, кантаті або з'єднує мелодичні номери.



# ДИРИГУВАННЯ РЕЧИТАТИВІВ, КАДЕНЦІЙ ТА СОЛЬНИХ ПАРТІЙ

✘ Прикладом речитативу є аріозо.

Аріозо( італ. *arioso* – співуче, подібно до арії) — вища речитативна форма, яка відрізняється від низьких форм: сухого речитативу (*recitativo secco*) і речитативу в темпі (*a tempo*) значним мелодичним розвитком вокальної партії складністю в акомпанементі.

I. Разумний («Практичний посібник з диригування»), описує два типи речитативу

- ✘ *Obligato* (італ.), що означає точний, строго в темпі і ритмі. «Облігато» має ремарку композитора «*atempo*».
- ✘ *Secco* – сухий, уривчастий, що виконується вільно, за бажанням виконавця. Сухий речитатив має помітку «*arioscere*», що означає - за смаком, за бажанням; «*colla parte*» - разом з солістом.

Яскраво виражені речитативні фрагменти часто спостерігаємо і в духовній хорovій музиці. Диригуючи речитатив без акомпанементу («сухий»), диригент показує початок виконання (вступ) солісту, відраховуючи «про себе» паузи до вступу оркестру.

# ДИРИГУВАННЯ РЕЧИТАТИВІВ, КАДЕНЦІЙ ТА СОЛЬНИХ ПАРТІЙ

## Речитатив у духовній хоровій музиці.

- ✘ Зазначимо, що вони переважно викладені одним акордом, ритм якого розвивається на одних і тих самих ритмічних вартостях, а завершується певним ритмічним малюнком зазвичай розмір у речитативних частинах твору не вказують. Отже, постає декілька завдань: одночасно розпочати виконання речитативу; синхронно (найбільш узгоджено ритмічно) його виконати; та перейти до того ритму, який передбачений для його закінчення. Зважаючи на такі умовності, активним передзмахом показують вступ звучання речитативу, чітко відзначивши жестом точку долі початку; повільно піднімаючи руки вгору показуємо його розвиток; передзмахом та точкою-відбиття «позначаємо» закінчення виконання однакових ритмічних вартостей та рухом рук вниз (ніби тактуючи «на раз») відтворюємо той ритмічний малюнок, який є завершальним у речитативному фрагменті.



# ДИРИГУВАННЯ РЕЧИТАТИВІВ, КАДЕНЦІЙ ТА СОЛЬНИХ ПАРТІЙ

## Завершення речитативу

- ✘ Існують думки окремих теоретиків, що завершувати виконання речитативу (частини, яка виражена певними тривалостями) можна адаптувавши її до певної диригентської схеми. На нашу думку цього робити не варто із тих міркувань, що в речитативах такого типу не вказують розмір, а також диригування заключного ритму чітко зверху донизу (за принципом замаху до точки сильної долі) є значно ефективніше для зорового сприйняття виконавцями, а ніж жести розташовані в горизонталі чи на діагоналях схем, які ми оберемо для використання в цьому випадку.

# ДИРИГУВАННЯ РЕЧИТАТИВІВ, КАДЕНЦІЙ ТА СОЛЬНИХ ПАРТІЙ

## Диригування каденцій

- ✘ Щодо інструментальних каденцій, які виконуються солістами оркестру без акомпанементу і часто мають віртуозний характер, то диригент показує вступ солюючому інструменту, після чого «про себе» числить такти каденції (може опускати диригентську паличку на пульт (партитуру), вказуючи нею початок кожного такту) та затакт (або декілька в залежності від темпу каденції) до її закінчення піднімає руки у відповідну диригентську позицію та дає вступ оркестру. Якщо каденція частково «підтримується оркестром», тобто в ній передбачено епізодичний акомпанемент, то відраховуються, відповідно, тривалості пауз і активними передзмахами показуються вступита закінчення звучання оркестру.

## ДИРИГУВАННЯ СОЛЬНИХ ПАРТІЙ

Хочеться поділитися думками та спостереженнями про процес взаємодії на сцені диригента із солістом-вокалістом, який виконує сольні партії з оркестром чи хором, перерозподіливши рівень «участі» у процесі сольного звучання диригента та рівень впливу його на соло. Звичайно, що у диригуванні частин твору із солістом-вокалістом є певні паралелі, із інструментальними концертами для соло з оркестром та каденціями зокрема, диригування яких було описано раніше. Та, на наш погляд, «спілкування» в диригентській практиці із вокальним соло процес ще більш тонкий і тендітний, який вимагає від маестро знання не тільки фахових дисциплін, а й психології співака, тонкощів його характеру, тощо. Вказуючи на такі на перший погляд помітні, але часто залишені поза увагою речі, хочемо унеможливити домінування на сцені «диригентської думки» над «баченням» розвитку сольної партії самого виконавця, адже диригент може не врахувати (не відчувати) цілого ряду психологічних, емоційних та, зрештою, і фізіологічних чинників, які дуже гостро впливають на звучання соліста і «вимагати» від нього того, що на певний час він виконати не зможе (певної динаміки, певної тривалості фермат, тощо.)

- ✘ То, виходить, ми «усуваємо» диригента від процесу керування виконавством? Зовсім ні. Звичайно, що у процесі репетиційної роботи демократично та толерантно керівник колективу повинен висловити своє бачення художньо-сценічного втілення сольної вокальної партії та відпрацювати всі її найдрібніші деталі, а вже в концертних умовах, функції «лідера» будуть певним чином перерозподілені на користь соліста. Із його вступом диригент повинен створити «найсприятливіші умови» для його самореалізації на сцені, надати йому повний «творчий простір», зосередившись на злагоджені, узгодженні виконавсько-технічних та художньо-естетичних аспектів спільного звучання.

## ДИРИГУВАННЯ РЕЧИТАТИВІВ, КАДЕНЦІЙ ТА СОЛЬНИХ ПАРТІЙ



# ДИРИГУВАННЯ РЕЧИТАТИВІВ, КАДЕНЦІЙ ТА СОЛЬНИХ ПАРТІЙ

- ✘ Ми дозволимо собі висловити тезу, що в цьому тандемі «диригує» соліст, який «повідомляє» диригенту свою «виконавську позицію» через нюансову трактовку, спонукаючи його до найтоншого усвідомлення та розуміння того художнього образу, який він намагається створити.

Якщо соліст знаходиться ліворуч диригента, поряд із ним (не в хорі на підвищенні), то таке «спілкування» повинно відбуватися у низькій диригентській позиції, можливо «на рівні вступів» і не більше, оскільки «вимаганням» від соліста-вокаліста певних нюансів (динаміки), фразування, тривалості фермат, можна нашкодити виконанню, поставити його у незручне становище.

# Диригування творів у змінному розмірі та різних розмірах одночасно.

Диригування творів у змінному розмірі ґрунтується на чіткому усвідомленні диригентом метричної структури твору, тобто чергування сильних та різної кількості слабких долей у тактах, вмінні застосувати різні диригентські схеми, об'єднуючи їх логікою ритмічного розвитку твору.

## Диригування творів у змінному розмірі та різних розмірах одночасно.

- Першоджерелом для використання змінних розмірів часто є теми, що ввійшли до композиторських обробок (гармонізацій) із народного мелосу, або ж зміна музичних наголосів диктуються іншими чинниками: наголошенням літературного тексту (якщо твір вокальний) чи просто індивідуальним композиторським задумом.



## Диригування творів у змінному розмірі та різних розмірах одночасно.

- Диригуючи «послідовність» із різних за кількістю долей тактів, диригенту слід звернути особливу увагу на виразність показу передзмаху до сильної долі із якої починається інша метрична пульсація (зміна розміру) та із значною увагою слідкувати за розвитком музичної думки, передаючи її, як одне ціле, а не окремо вирізнені своєю метричною структурою фрагменти. Чіткий показ сильних долей набуває у цьому випадку особливої ваги.
- Слід зауважити, що зміни при «чергуванні» різних розмірів можуть зазнавати як кількість долей, так їх тривалість, або ж обидві величини разом. Це спонукає диригента до особливої пильності за темповим розвитком твору, адже його зміни, будуть оправдані тільки в тому випадку, коли вони відповідатимуть характеру частини; якщо ж у тексті є авторська ремарка: *L'istesso tempo* (той самий темп) то диригент повинен забезпечити його виконання.

## Диригування творів у змінному розмірі та різних розмірах одночасно.

- Більш складними технічно є диригування творів, партії яких викладені одночасно у різних розмірах, використовуючи різні схеми для правої та лівої руки одночасно. Перед тим як розпочати диригування таких творів варто провести детальний аналіз тексту на предмет епізодичного співпадання сильних долей різних розмірів через певну кількість тактів, тобто певний проміжок часу звучання твору. Це дасть можливість визначити своєрідні «опорні точки», у яких наголоси музичного метру співпадатимуть, а тому слугуватимуть орієнтиром для «об'єднання» розмірів із різною кількістю долей. Звичайно, що виразність, чіткість диригентських показів у випадку диригування двох розмірів одночасно, набуває особливого значення, а в момент «накладання» сильних долей їх варто «підкреслити», виділити своєрідним акцентом, який буде початком відліку наступної частини твору до «чергового співпадання».

Диригування творів без  
визначеного розміру.

# Диригування творів без визначеного розміру.

- У диригентській практиці трапляються випадки, коли перед диригентом стоїть завдання продиригувати твір, або фрагмент твору без визначеного розміру. Найчастіше такий виклад можна спостерігати у хоровій духовній музиці. Існує два класичних підходи до вирішення такого завдання. Твір у якому автор не вказує розміру розподіляють на такти із урахуванням логічних наголосів, фразування, кульмінаційних точок, тощо, а тоді згідно поділу вказують розмір кожного з тактів та використавши для цього найбільш раціональні схеми диригують твір. Зазвичай у таких випадках розмір буде часто змінюватись, а тому і використовуватимуться кілька схем, а не одна.
- Інший спосіб – це продиригувати кожен ритмічну вартість жестом згори до низу («на раз»), абстрагувавшись від конкретних диригентських схем. У цьому випадку диригентський жест «відтворюватиме» ритмічний малюнок твору чи фрагменту, а не його метричну пульсацію.
- Апробувавши ці варіанти у роботі з колективом, диригент зможе визначити пріоритет певного із способів для його конкретних умов.

## Посилання на презентації

1. [https://drive.google.com/file/d/1\\_EXSPWGF4H86W\\_pWbxIAtBX3xlF0BmC/view](https://drive.google.com/file/d/1_EXSPWGF4H86W_pWbxIAtBX3xlF0BmC/view)
2. <https://drive.google.com/file/d/1m8dzwqLAsTXXq1a7JGvw7NwfiTsyJZ41/view>
3. <https://drive.google.com/file/d/199rHUH-k80BDVtxnTrDDNjF0H0awZOcP/view>
4. <https://drive.google.com/file/d/1Q-rJW9plM5YHLRphsWQFnQtFYDa8VcAG/view>
5. <https://drive.google.com/file/d/1x-SilMVLqQwNKR169Mt8Y41bgywux8IM/view>
6. <https://drive.google.com/file/d/1Z2ivnbofSTtUtFyn1-Q7vEqwCYbki9QB/view>
7. [https://drive.google.com/file/d/1GoXDlJQax\\_bopC\\_NojlzWVFlaLGxZ1Lc/view](https://drive.google.com/file/d/1GoXDlJQax_bopC_NojlzWVFlaLGxZ1Lc/view)
8. <https://drive.google.com/file/d/18emzr7K2UoJ-G73imVdh3NEiHEo1nWTy/view>
9. <https://drive.google.com/file/d/1ziPuysin6bLMGxZg61Zfz0Qt8hSnNHZ/view>
10. [https://drive.google.com/file/d/1e4A7tHjyy\\_7HEeHQ4vX1hRsJPL26uNdt/view](https://drive.google.com/file/d/1e4A7tHjyy_7HEeHQ4vX1hRsJPL26uNdt/view)
11. [https://drive.google.com/file/d/1YG8N7PMapy\\_IPKkwI7VbzXfnkbBgIYC4/view](https://drive.google.com/file/d/1YG8N7PMapy_IPKkwI7VbzXfnkbBgIYC4/view)
12. [https://drive.google.com/file/d/1zXlMfscmxOQIG\\_3eZ5ieH8YWTORJuj2K/view](https://drive.google.com/file/d/1zXlMfscmxOQIG_3eZ5ieH8YWTORJuj2K/view)
13. <https://drive.google.com/file/d/1yDjFmSWblJhxLSAS28M3YwH83UbKOWtQ/view>
14. [https://drive.google.com/file/d/1QwVOgPooH53i5Pk\\_RN7fNpA2ebI2VrDR/view](https://drive.google.com/file/d/1QwVOgPooH53i5Pk_RN7fNpA2ebI2VrDR/view)
15. <https://drive.google.com/file/d/1kaS7Yr2hmlbTzY2-qCGuU00-aiXFLSOW/view>

## Посилання на відео-додатки

1. <https://drive.google.com/file/d/1AOZzi2IXp-WTXzpzK0HcSEPd7I5hFtaV/view>
2. <https://drive.google.com/file/d/1yAkx5q26TTmsNnFrqSOYB5HBFsOf8Nmt/view>
3. [https://drive.google.com/file/d/12g4L\\_LDNy-JjBd3ZjWVTUSmHgeZXPuv5/view](https://drive.google.com/file/d/12g4L_LDNy-JjBd3ZjWVTUSmHgeZXPuv5/view)
4. [https://drive.google.com/file/d/1R8uZXbAJbR\\_rxQgpfCu7IfqgdEpe0PpX/view](https://drive.google.com/file/d/1R8uZXbAJbR_rxQgpfCu7IfqgdEpe0PpX/view)
5. <https://drive.google.com/file/d/1N39xX4S1nBLQj6RNpNmMIPyn2EZm1uu/view>
6. <https://drive.google.com/file/d/1N39xX4S1nBLQj6RNpNmMIPyn2EZm1uu/view>
7. <https://drive.google.com/file/d/1imiiNg2k-DHxSRrhohwhIR5pcMv0z1ST/view>
8. <https://drive.google.com/file/d/1sd1d5Lu-dAtrxrJzcx8Cnd34Amz12uID/view>
9. [https://drive.google.com/file/d/1DcK2JZ35C7xmI3WmvMvNFdD6qCT6\\_vjT/view](https://drive.google.com/file/d/1DcK2JZ35C7xmI3WmvMvNFdD6qCT6_vjT/view)