

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

**М. М. Бріль**
« 06 » _____ 2021 р.

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

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ **з навчальної дисципліни** **«Диригування та читання партитур»**

для закладів фахової передвищої мистецької освіти
галузь знань 02 Культура і мистецтво
спеціальність 025 Музичне мистецтво

Укладач:

І. І. Бонь

викладач циклової комісії «Музичне мистецтво» Відокремленого структурного підрозділу «Канівський фаховий коледж культури і мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини», спеціаліст вищої категорії, викладач-методист

Рецензенти:

С. Н. Холденко

викладач циклової комісії народних інструментів Фахового коледжу культури і мистецтв (м. Калущ), спеціаліст вищої категорії, викладач-методист

С. В. Максимов

викладач циклової комісії «Народні інструменти» Комунального закладу Львівської обласної ради «Дрогобицький музичний фаховий коледж імені Василя Барвінського», спеціаліст вищої категорії, викладач-методист

Відповідальна
за випуск

А. Г. Полещук

Рекомендовано

на засіданні методичної ради
Відокремленого структурного підрозділу
«Канівський фаховий коледж
культури і мистецтв Уманського державного
педагогічного університету імені Павла Тичини»
(протокол № 6 від 14 травня 2021 р.)

© Бонь І. І., 2021 р.

© Державний науково-методичний центр
змісту культурно-мистецької освіти, 2021 р.

Передмова

Конспект лекцій є важливою складовою навчально-методичного комплексу забезпечення нормативної навчальної дисципліни «Диригування та читання партитур». Він сформований відповідно до вимог освітньо-професійної програми підготовки фахівців освітньо-професійного ступеня «фаховий молодший бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Народне інструментальне мистецтво (народні інструменти)» та враховує особливості професійного становлення майбутнього диригента оркестру народних інструментів.

Конспект лекцій містить теоретичний матеріал, ілюстрації, таблиці, додаток та перелік рекомендованої літератури, що допоможе студентам у самостійній роботі та під час аудиторних занять.

Зміст курсу лекцій спрямовано на забезпечення теоретичної основи для здобуття комплексу знань, вмінь і навичок у тісному зв'язку з такими дисциплінами циклу професійної та практичної підготовки, як «Оркестровий клас», «Методика роботи з оркестром», «Вивчення оркестрових інструментів», «Інструментознавство та інструментовка», «Спеціальний музичний інструмент» та інші.

Основна мета курсу – підготувати студента до практичної диригентсько-виконавської, організаційної та навчально-виховної роботи з оркестром народних інструментів.

Головні завдання курсу передбачають:

- оволодіння спеціальними теоретичними знаннями, необхідними для майбутньої роботи диригента;
- опанування практичними вміннями та навичками диригентської майстерності;
- засвоєння принципів та методів роботи з музичним матеріалом;

- вивчення навчального, концертного репертуару, необхідного для проведення диригентської практики та майбутньої роботи з колективом народних інструментів;

- опанування методики самостійної роботи з музичним матеріалом (оркестровою партитурою, партіями та ін.);

- виховання професійності, виконавської волі та самостійності у вирішенні художньо-виконавських завдань, інтерпретації музичного твору;

- розвиток професійних здібностей студента, виховання особистості, здатної у майбутньому працювати керівником колективу народних інструментів.

По завершенню вивчення курсу студент має

знати:

- історію та основні напрями розвитку оркестрового мистецтва;
- життєвий та творчий шлях видатних диригентів, діячів народно-інструментального мистецтва;

- кращі зразки творів для колективу народних інструментів;
- основні прийоми диригентської техніки;
- принципи та послідовність аналізу оркестрової партитури;
- спеціальну музичну термінологію, умовні позначки, їх вимову та значення;

- теоретичний програмний матеріал курсу.

вміти:

- диригувати будь-які прості, складні, мішані розміри;
- показувати та вміти застосовувати основні прийоми диригентської техніки на прикладах та у творах;

- виконувати за допомогою диригентської техніки завдання, що виникають під час диригування оркестрового музичного твору;

- використовувати теоретичні знання у процесі роботи по вивченню оркестрового твору;

- самостійно вивчити оркестровий твір, визначивши його художні завдання та попередньо склавши диригентський і виконавський плани;
- зробити теоретичний аналіз оркестрової партитури;
- прочитати з аркуша партитуру нескладного за своїми технічними та художньо-виконавськими завданнями оркестрового твору та виконати його теоретичний аналіз.

Відповідно до навчального плану нормативна навчальна дисципліна «Диригування та читання партитур» вивчається здобувачами освіти на основі базової загальної середньої освіти на протязі II – VIII семестрів. Для неї передбачено 330 годин (11 кредитів ECTS), у тому числі 229 аудиторних годин та 101 година самостійної роботи студентів. Розподіл годин між темами виконано з урахуванням необхідності проведення практичних занять для опанування диригентських прийомів та навичок, висвітлених у кожній темі.

Навчально-тематичний план

№ теми	Назва теми	Всього (год.)	Аудиторні (год.)	Самостійна робота (год.)
I курс, II семестр				
1.	Історія виникнення та розвитку оркестрового диригування	4	3	1
2.	Диригентська техніка	5	4	1
3.	Диригентський апарат та його функції. Вихідна позиція диригента. Поведінка диригента за пультом	11	8	3
4.	Диригентський жест та його типи. Елементи диригентського жесту	14	10	4
	Підсумковий контроль	1	1	
II курс, III семестр				
5.	Функції рук диригента	11	8	3
6.	Тактування та диригування	14	10	4
7.	Ауфтакт та його роль у процесі диригування. Основні види ауфтактів	19	13	6

	Підсумковий контроль	1	1	
II курс, IV семестр				
8.	Основні схеми диригування	20	14	6
9.	Робочий діапазон та основні позиції рук диригента	5	3	2
10.	Показ вступу та зняття звучання	18	12	6
11.	Основні диригентські штрихи	17	12	5
	Підсумковий контроль	1	1	
III курс, V семестр				
12.	Метроном. Темп. Різновиди темпів. Зміни темпу	20	14	6
13.	Фермата. Види фермат	12	9	3
14.	Диригування акцентів та синкоп	11	8	3
	Підсумковий контроль	1	1	
III курс, VI семестр				
15.	Динаміка та її відображення у диригуванні	21	14	7
16.	Схема тактування «на раз»	10	7	3
17.	Диригування складних і мішаних розмірів	29	20	9
	Підсумковий контроль	1	1	
IV курс, VII семестр				
18.	Тактування несиметричних розмірів	25	17	8
19.	Диригування перемінних розмірів. Поліритмія та поліметрія	21	14	7
	Підсумковий контроль	8	1	7
IV курс, VIII семестр				
20.	Диригування акомпанементу, каденції, речитативу	21	14	7
21.	Партитура як вид запису музичного твору	2	1	1
22.	Читання партитур	18	12	6
	Підсумковий контроль	1	1	
Всього годин:		330	229	101

Тема 1. Історія виникнення та розвитку оркестрового диригування

П л а н

1. Основні етапи розвитку диригентського мистецтва.
2. Шумовий спосіб диригування.
3. Жестовий спосіб диригування.
4. Диригування за допомогою батута та харти.

5. Диригентська паличка.
6. Становлення сучасного типу диригента-виконавця у ХІХ ст.
7. Видатні вітчизняні та зарубіжні диригенти.

Історія виникнення музично-виконавського мистецтва тісно пов'язана з стародавніми культурами народів південно-східної Азії, Близького Сходу, Єгипту, Стародавньої Греції. Ще у II – I тис. до н. е. були широко розповсюджені масові дійства – це в основному колективне виконання, де спів, гра на музичних інструментах і танці поєднувались у єдине ціле. Для координації цього виконання призначався керівник, якого в той час називали *корифеєм* (нім. *Koriphae* – перший серед хористів) [21, с. 183]. Під час виконання він стояв у центрі колоподібного майдану, що називався «орхестра», і умовними знаками або звуками показував початок дії вистави, керував виконанням вокальної та інструментальної музики.

У ті давні часи керівництво колективом виконавців здійснювалося двома способами – шумовим та жестовим. *Шумовий* спосіб керування полягав у здійсненні ударів ногою по невеликому підвищенню, на якому розміщувався диригент, акцентуючи увагу на часі звучання та ритмічному малюнку твору.

На ранніх етапах розвитку хорової практики функції диригента (керівника колективу виконавців) виконував один із співаків – *заспівувач*. У Стародавньому Єгипті, Стародавній Греції, у часи Середньовіччя керівництво колективом виконавців здійснювалося за допомогою *жестового* способу – *хейрономії* (від гр. *cheir* – рука і *nomos* – закон) [29, с. 205]. Це була розвинена система символічних, обумовлених рухів рук. Тодішній диригент (*доместик*) в такий спосіб показував виконавцям напрямок руху мелодії, ритм, динаміку та агогіку.

У ХVІ ст. з удосконаленням багатоголосся, розвитком оркестрової гри та пов'язаній з цим необхідності більш чіткої організації ансамблевого виконання виник спосіб диригування за допомогою так званого «королівського жезлу» –

батути (іт. *battuta* – удар, наголос) [21, с. 48]. Таке диригування зводилося до відбивання такту, а першим його застосував Палестріна у 1564 році.

Поряд із батутою було розповсюджене керування оркестром за допомогою **харті** – скрученого листа паперу. І головним завданням диригента на цьому етапі була чітка організація ритмічної гри виконавського колективу.

У XVII – XVIII ст., з удосконаленням системи **генерал-басу**, роль диригента почав виконувати музикант, часто автор музики, який виконував партію генерал-басу на клавесині чи органі. Він спрямовував виконання твору самою своєю грою, давав вказівки очима, головою, пальцями, відтворював ритм ногою.

У XVIII ст. значно зросла роль першого скрипаля – концертмейстера оркестру. Він допомагав керівнику то граючи на скрипці, то використовуючи смичок в якості батути. Така практика призвела до появи **подвійного диригування**. Інколи, під час виконання складних творів, одночасно працювало до п'яти диригентів. Поступово, з «відмиранням» генерал-басу, скрипаль-концертмейстер став єдиним керівником оркестрового колективу.

Керування смичком, як відомо, змінила **диригентська паличка**, яка пройшла великий шлях еволюції від грізного диригентського жезла до невеликої за розміром і майже без ваги дерев'яної палички. Серед перших диригентів, які почали її використовувати, були І. Рейхард (1780 р., м. Берлін), І. Мозель (1812 р., м. Відень), К. Вебер (1816 р., м. Дрезден), Л. Шпор (1817 р., м. Франкфурт-на-Майні).

Значний внесок у становлення сучасного диригентського мистецтва здійснили видатні композитори-диригенти Л. Бетховен, Г. Берліоз, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон, Р. Вагнер. Саме Р. Вагнер першим повернувся обличчям до оркестру, відмовившись від так званої «пози ввічливості» – розташування обличчям або боком до публіки а спиною до оркестру. Він також обґрунтував асиметричні функції лівої й правої рук і сформулював основне правило –

вказувати темп і ритм правою рукою, а вступи і нюанси – лівою, що відкрило величезні перспективи до подальшого розвитку диригентського мистецтва.

В кінці XIX – на початку XX століть завершилась епоха діяльності музикантів, які суміщали дві професії - композитора і диригента. Склався сучасний тип диригентів-виконавців, які розвинули інтерпретацію музики різних епох і стилів та підняли диригування до рівня музично-виконавського мистецтва.

XX – XXI століття – час яскравого розквіту композиторської творчості та оркестрового виконавства. Він дав світу таких визначних диригентів як Л. Стоковський, О. Орманді, А. Тосканіні, Б. Вальтер, В. Фуртвенглер, О. Клемперер, Л. Берстайн, Г. фон Караян, Д. Левайн, Н. Голованов, С. Самосуд, А. Гаук, Є. Мравінській, Г. Рождественській, Є. Светланов, Р. Кофман, П. Муравський, Р. Бабич, Я. Орлов, В. Гуцал, В. Сіренко, Г. Турчак та багато інших.

Тема 2. Диригентська техніка

П л а н

1. Поняття та сутність диригентської техніки.
2. Види диригентської техніки.
3. Етапи еволюції диригентської техніки.

У музичній культурі диригент художнього колективу виступає як інтерпретатор виконуваного твору, як вихователь оркестру і смаків масового слухача, як пропагандист усього передового, високохудожнього у вітчизняній та світовій культурі. Диригент – організатор, керівник і вихователь виконавського колективу. Він повинен мати високі ідейні якості, умінням вірно оцінювати явища суспільного життя і мистецтва, принциповість і чесність митця, тверду волю і витримку, почуття міри, витримка досвідченого педагога. Першим і найголовнішим завданням диригентської педагогіки початкового періоду навчання повинно бути виховання у майбутнього диригента внутрішнього чуття

цінності репертуару, вільного прочитання нотного тексту, здатність диригента у думці до імпровізації, будь-якого послідовного розгортання музичного образу твору, що вивчається.

Важливим завданням також є розвиток здатності до втілення сформованого у свідомості диригента музичного образу у зовнішніх рухових проявах, з метою спонукання виконавського колективу до відтворення музичного образу у реальному звучанні. Для успішного оволодіння професією диригента потрібно мати різноманітні здібності. М. Римський-Корсаков у статті «Епідемія диригентства» зазначав: «Щоб стати диригентом, потрібно бути хорошим музикантом, хорошим виконавцем або композитором, щоб мати можливість набути необхідні для цього знання» [24]. Перш за все, це диригентське обдарування, яке виявляється у здатності відтворювати жестами зміст музики, створювати при допомозі жестів розгортання музичної тканини, впливати на виконавців.

У процесі діяльності диригент постійно примножує свої знання, і мудре прислів'я «Працьовитість – половина таланту» як ніколи стосується професії диригента. Видатний диригент Ш. Мюнш зазначав: «Щоб стати диригентом, потрібна велика робота. Потрібно працювати з того самого дня, коли вперше переступиш поріг учбового закладу, до того вечора, коли знесилений, проведеш останній концерт у своєму житті» [19].

Отже, комплекс вмінь та навичок, за допомогою яких диригент впливає на колектив виконавців під час виконання музичного твору, є *диригентською технікою*.

Перед викладачем, який веде курс диригування постає завдання розвивати і удосконалювати три види диригентської техніки:

- 1) передрепетиційну техніку;
- 2) техніку проведення репетиції;
- 3) виконавську диригентську техніку.

Таким чином, диригент, маючи справу з великим колективом, за виконанням якого потрібно тримати постійний контроль, повинен володіти чутливим музичним слухом та загостреним почуттям ритму, розуміти музичну драматургію твору, конфліктність його розвитку. Поряд із цим, диригент має володіти комплексом специфічних знань теоретичного, історичного, естетичного характеру, щоб глибше розуміти музику, її зміст, ідею, зуміти створити особисту концепцію виконання, пояснити виконавцям свій задум. Цей комплекс також включає в себе знання як музично-теоретичних предметів (теорія музики, сольфеджіо, гармонії, аналіз музичних форм), так і предметів по спеціалізації (інструментознавство, інструментовка, вивчення оркестрових інструментів, методика роботи з оркестром).

Більше століття тому Р. Шуман у своїх «Життєвих правилах і порадах молодим музикантам» рекомендував молодим виконавцям якомога раніше познайомитись із диригуванням, адже педагогічна і виконавська практика засвідчує, що яскраве уявлення музикантом образу виконуваного твору, його показ засобами мануальної техніки досить сприятливо впливає на подолання ним технічних труднощів у оволодінні музичними інструментами [28].

У своєму розвитку диригентська техніка пройшла декілька етапів еволюції:

- керування виконанням за допомогою рухів тілом та гри на ударних інструментах (у первісні часи);
- відтворення музики за допомогою пальців рук, міміки, рухів тіла відповідно до висоти звуку, ритму, напрямку руху мелодії (стародавні часи, середні віки);
- керування за допомогою відтворення ритму музичного твору (XVI – XVII ст.);
- керування виконанням за допомогою гри на клавесині, органі (XVII – XVIII ст.);
- керування виконавцями за допомогою мануальної техніки.

Тривалий час диригенти переважно підтримували ансамбль у виконанні, а музичний колектив намагався вірно передати нотний текст. Але перед сучасним диригентом постали завдання не тільки вірного відтворення нотного тексту, а і його художньої інтерпретації. Отже, направлена на керування виконавським колективом, техніка диригування стала інструментом у розв'язанні художніх завдань.

Тема 3. Диригентський апарат та його функції. Вихідна позиція диригента.

Поведінка диригента за пультом

П л а н

1. Диригентський апарат, його функції.
2. Складові частини диригентського апарату.
3. Диригентська постава.
4. Вихідна позиція диригента.
5. Поведінка диригента за пультом.

Видатний диригент Г. Вуд писав: «Жест відіграє велику роль. У ваших руках знаходиться, у буквальному розумінні, будь-який відтінок, будь-який штрих» [22, с.11]. Отже, диригентська техніка, це перш за все уміння відтворювати музику, передавати свої почуття, вимоги особистої трактовки музичного твору. І все це відбувається за допомогою диригентського апарату.

Диригентський апарат – це комплекс, що складається з частин людського тіла, задіяних у процесі диригування, керування оркестром під час виконання музичного твору. Його складовими є: *корпус, ноги, руки, голова, міміка та погляд диригента.*

Постановка диригентського апарату складається з вірної постановки корпусу, відповідного положення ніг, рук, голови, спрямованості погляду.

Основними принципами постановки диригентського апарату є:

- 1) вільність рухів;

2) ясність і чіткість рухів;

3) економність жесту.

Корпус під час диригування потрібно тримати невимушено та природно. Він повинен бути прямим, спокійним, позбавлений напруги і разом із тим зібраним, із дещо піднятими грудьми та розвернутими плечами. Спина повинна триматись прямо, по можливості, виключаючи сутулість.

Положення всього корпусу повинно бути стійким. Фігура диригента не повинна бути скутою. При цьому, зайва рухливість (часті повороти, «поклони» під час показів вступів і т. п.) складають враження метушливості, розхлябаності і, як правило, у своїй основі мають недосконале володіння технічними навичками.

Ноги диригента створюють тверду і пружну опору для всього корпусу. Під час диригування вони повинні спиратися на всю ступню, що забезпечує стійке положення корпусу. Перед оркестром диригент повинен стояти прямо, вільно спиратись на дві ноги, які не мають бути скутими. Праву ногу може бути розташована дещо попереду, ступні – спрямовані в різні сторони. Це положення – *відправне, початкове*. Головне, щоб опора не припадала на п'яту. Під час диригування корпус неминуче приймає різні положення, а його опора, ноги, постійно змінюють свою позицію. У зв'язку із цим вага тіла переміщується поперемінно із однієї ноги на іншу. Під час диригування не слід напружувати ноги в колінах, а також у такт музиці згинати ноги, неприпустиме підплигування, хода по підставці та «приростання» до неї, розхитування корпусу уперед, назад або в сторони.

Положення голови повинно бути дещо піднятим, для того щоб між виконавцями та диригентом відбувався необхідний контакт за допомогою погляду. *Погляд* диригента відіграє важливу роль. Він збирає увагу виконавців, попереджує їх про зміни у виконанні, показує вступи окремим інструментам

та ін. Звертаючись до різних оркестрових груп, не потрібно махати головою вгору і вниз у такт музиці, а також дивитись в одну точку.

Положення рук. Руки є основною і найбільш важливою частиною диригентського апарату. Різні їх положення під час диригування повинні відповідати вимогам вільності, зручності, природності і, перш за все, відповідати характеру кожного моменту виконання. Як відомо, рука складається з *пальців, кисті, передпліччя та плеча*. Плече і передпліччя, органічно пов'язані із кистю, є допоміжними. Вони вживаються у рухах постільки, оскільки цього вимагає рух самої кисті. Визначальну роль у процесі диригування має кисть – найбільш рухлива і незалежна частина руки. Під час диригування пальці зберігають природну, дещо заокруглену форму.

Жест – головний засіб відображення музики диригентом. Це рух руки, який визначає темп, рахункові долі такту, динаміку, характер музики. Тривалість нот та пауз, характер ритму дають передумови для певних жестів диригента. У свою чергу, ці жести повинні викликати у реальному звучанні оркестру ту музику, яка відображена у партитурі.

Жести диригента виконують такі основні функції:

- 1) показ метричної сітки твору;
- 2) показ початку звучання (вступ);
- 3) показ закінчення звучання (зняття);
- 4) відображення темпу твору;
- 5) показ характеру, динаміки та інших нюансів звучання.

Міміка супроводжує жест та доповнює його. Як пише І. Мусін: «Інколи міміка диригента відображає не стільки зміст музики, скільки його ставлення до самого процесу виконання» [22, с. 15]. Виразність погляду та міміки диригента дає змогу вірно розуміти його жест та наміри щодо виконання твору. Адже кам'яне, нерухливе обличчя диригента не надихає колектив виконавців на потрібну гру.

Погляд повинен супроводжувати диригування. Інколи, коли руки зайняті виразним показом, диригент може поглядом у потрібному напрямку давати вступ оркестровим групам.

Слово – досить суттєва, але лише допоміжна ланка на початковому етапі роботи диригента з оркестром. На першому етапі вивчення твору диригент пояснює всі свої наміри, певну трактовку музики, дає образний зміст виконуваного твору. Але на останньому етапі роботи з оркестром слово виключається з його арсеналу, поступаючись жесту.

Під час диригування у диригента не повинно бути нічого зайвого. Економний, виразний жест, погляд, міміка, слово повинні у повній мірі відображати зміст виконуваного музичного твору.

Тема 4. Диригентський жест та його типи. Елементи диригентського жесту

П л а н

1. Диригентський жест.
2. Типи диригентських жестів.
3. Елементи диригентського жесту. Їх роль у диригуванні.

Жест – головний засіб виразу музики диригентом. Це рух рук, який визначає темп, рахункові долі такту, динаміку, штрихи, характер музики та ін. Жести поділяються на тактуючі (права рука) і виразні (ліва рука).

Диригентський жест складається з кількох частин. До його елементів належать: замах, падіння (удар), точка і відображення (відбиття, рефлекс).

Замах – це попередній, підготовчий рух руки для наступного виконання. Без замаху неможливо викликати звучання оркестру чи хору в потрібний момент. Замах завжди береться рухом рук вгору. Перед виконанням замаху диригент готує руку, виносячи її на рівень основної позиції. Він може бути великим, середнім та малим. Великі і середні замаху виникають у повільних темпах та

мають широку амплітуду руху рук, малий – у швидких темпах з малою амплітудою.

Наступним елементом диригентського жесту є рівномірно прискорене *падіння* рук вниз, до точки удару.

Точка удару – це доля такту в момент виникнення звучання музики. Вона робить диригентський жест ясним у метро-ритмічному відношенні.

Відбиття (рефлекс) – різке піднімання рук після точки удару. Одночасно воно є новим ауфтактом до наступної долі. Час відбиття, як правило, дорівнює часу падіння руки до точки удару.

Музика у своєму розвитку має різні моменти як по своїй значимості так і по змісту. Відповідно і жести, що відображають її, відрізняються один від одного. Вони можуть бути більш *активними* і навпаки, *пасивними*.

Активні жести відрізняються більшою енергією, напругою, а в пасивному жесті руки диригента стають більш м'якими, вільними та легкими. Збільшення активності, напруги жесту вимагає участі в рухах більшої кількості м'язів руки, центр ваги переноситься ближче до кисті. У наростанні звучання – до більшої активності ауфтакту, точки.

Під час пасивного жесту рука диригента ледве відмічає опорні точки руху мелодії, і своїм неактивним диригуванням диригент ніби дає зрозуміти оркестру, що згідний із його виконанням.

Різниця у жестах за ступенем їх активності зумовлюється динамікою, метро-ритмічними особливостями мелодії, чергування звуків та пауз та «нав'язуванням» волі диригента оркестру.

Більш активним рухом відрізняється початок звуку, фрази, епізоду, твору в цілому, а також поява нового (вступу інструменту, оркестрової групи, зміна гармонії, темпу, динаміки, характеру звучання музичного твору).

Уживання рухів різних за ступенем своєї активності надає диригуванню виразність і контрастність, надаючи цим більш яскравий характер звучанню музичного твору.

Тема 5. Функції рук диригента

П л а н

1. Тактування та художнє виконання – основні функції рук диригента.
2. Особливості використання правої руки.
3. Особливості використання лівої руки.
4. Досягнення незалежності рук під час диригування.

В диригуванні вживаються різні типи рухів рук. Вони можуть бути симетричні, і досить роздільні, коли обидві руки підкоряються одній цілі, одночасно виконуючи різні технічні завдання. Часто диригують тільки однією правою рукою.

Виразність диригування може бути досягнута лише при умові тісної взаємодії лівої і правої рук диригента. Використання їх залежить від особливостей конкретного твору, його характеру, динаміки, фактури, темпу та іншого.

Загалом, до основних функцій рук диригента належать *тактування* та *художнє виконання*.

Основні функції *правої руки* – тактування, показ метричних доль, метричної структури твору. Від неї, у значній мірі, залежить ансамбль виконання. Поряд із цим права рука виконує коло завдань технічного та виразного характеру: визначає темп, характер твору, динаміку, показує акценти, синкопи, вступи як групам, так і окремим інструментам. При цьому, тактування не повинно бути механічним, а виходити з особливостей музики музичного твору.

Ліва рука не зв'язана необхідністю тактування і має велику свободу дій. Це дає можливість використовувати її для виконання різних завдань як технічного

так і художнього характеру. В її жестах може бути повністю відсутня схематичність, яка обов'язкова для правої руки, і тому вона може вільно і безпосередньо передавати найтонші нюанси музичної експресії. Жести лівої руки відображають емоційний стан диригента і здійснюють показ виразних ліній, дають вступи як окремим інструментам, так і оркестровим групам, відображають особливості динамічних відтінків виконання. Ці жести мають великий діапазон емоційно-образної виразності. Вони можуть бути гнівними і ласкавими, запитальними і стверджувальними, прохальними і заперечувальними, закличними і відштовхуючими, привітальними, попереджувальними, погрожуючими та ін. При цьому слід пам'ятати, що всі жести диригента мають значення тільки по відношенню один до одного. При допомозі лівої руки здійснюється розчленування музичного викладу, показ фразування, зняття звучання, цезури, зміна мелодичного малюнку, гармонії, фактури та ін.

Незалежність рук, великий вибір різних типів жестів призводять до максимальної передачі авторського задуму під час виконання музичного твору, значно розширюють можливості та виразові засоби диригентського апарату.

Педагогічний досвід показує, що під час навчання майбутнього диригента слід розпочинати засвоєння схем спочатку однією правою рукою. Що стосується лівої руки, то вводити її у роботу слід не відразу, а досить поступово. Причому, у досить нескладних творах, які використовуються на початковому етапі навчання. Їй слід доручати нескладні, але обов'язково самостійні завдання, виконуючи які, вона не буде зв'язана з рухами, що виконуються у даний момент правою рукою.

Тема 6. Тактування та диригування

П л а н

1. Диригування як вид виконавського мистецтва.

2. Техніка диригування.
3. Тактування, його відмінність від диригування.
4. Використання планів у диригуванні.

Диригування – це суб'єктивне тлумачення художником-диригентом музичного твору за допомогою диригентської техніки та своєрідного інструменту – виконавського колективу. Диригування є посередником між композитором і слухачем. Це психологічний акт, який включає в себе духовні переживання та емоційну віддачу. Диригування – це мистецтво, творчість, а тактування – його технічна основа.

У сучасному диригентському мистецтві, як правило, розрізняють дві сторони: тактування, під яким мають на увазі сукупність усіх технічних прийомів керування музичним колективом (позначення метру, темпу, динаміки, показ вступів та ін.). і, власне, диригування, до якого відноситься все, що стосується диригентського впливу на виразову сторону виконання.

Техніка диригування – це сума прийомів, які дозволяють диригенту передавати його наміри, необхідну інформацію про темп, ритм, метр, характер, динаміку, показ основних вступів інструментів або їх груп, свою трактовку твору. Сучасна техніка диригування має на увазі, перш за все, бездоганне володіння обома руками як окремо так разом, повну відсутність паралелізмів у жестах і, особливо, – паралельного тактування у лівій руці. Ніщо так не видає безпорадність диригента, як його постійно тактуюча ліва рука.

Головним елементом диригентської техніки є *мануальна техніка* (іт. *mano* – рука) [21, с.199], тобто техніка рук диригента.

Мануальна техніка – важливий засіб для досягнення найкращих результатів і найбільш повного вираження думок і намірів диригента, як у репетиційній роботі, так і під час концертних виступів.

Загалом, диригентську техніку можна поділити на кілька частин.

Перша – це техніка примітивного порядку. До її складу входять тактування (позначення розміру, метру, темпу) і прийоми показів вступів, зняття звуку, фермат, пауз, пустих тактів. Цю сукупність ще називають допоміжною технікою, тому що вона слугує лише елементарною основою диригування, але не визначає його виразності. Вона є досить важливою, тому що чим досконаліша допоміжна техніка, тим більш вільно можуть проявитися всі інші сторони диригентського мистецтва.

Друга – технічні засоби більш вищого порядку. Це прийоми, за допомогою яких визначаються зміни темпу, динаміка, акцентування, артикуляція, фразування, штрихи, прийоми, які дають уявлення про різноманітні елементи, фарби виразного виконання.

Однак, цих прийомів може бути недостатньо для художнього виконання музики, проникнення у її зміст. Перед диригентом стоїть завдання, використовуючи усю сукупність засобів допоміжної і виразової техніки диригування, надати своєму жесту образну конкретність. До них відносяться засоби емоційного порядку і вольового впливу на виконавців. Тому техніка диригування поділяється на такі частини, як допоміжна, виразна і образно-виразна.

Тактування – це технічна основа диригування, послідовність, відпрацьована система жестів, які вказують рахункові долі і структуру такту, визначають темп, характер виконання твору. На практиці *тактування* – це «відбивання» сильних і слабких долей такту у визначеному темпі.

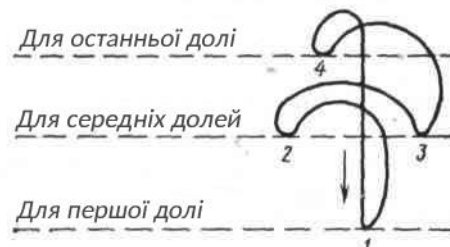
Метричне тактування – це ще не диригування, воно не має елементів художності, але це є та основа на яку спирається диригування. Основне завдання метричного тактування зводиться до організації ритмічності виконуваної музики, передачі ясного малюнку тактових схем, показу сильної і слабких долей у такті. Тактування є своєрідною сіткою, опорою для художнього диригування. У процесі художнього диригування окремі диригентські жести групуються у відповідності

з музично-часовим розгортанням метричної організації твору і дають при цьому зображення диригентської сітки.

Диригентська сітка може розгортатися у трьох планах:

1. Перший план – рух здійснюється на далеко витягнутих вперед від корпусу руках (але, як правило, не на всю довжину руки).
2. Другий план – рухи здійснюються на напівзігнутих під прямим кутом (в ліктьовому суглобі) руках і розміщуються від корпусу на довжину передпліччя і кисті.
3. Третій план – рух здійснюється біля самого корпусу.

Для інструментального диригування велике значення мають різні положення тактуючої руки. Для цього слід користуватися трьома основними рівнями (уявними горизонтальними лініями), на яких розміщується увесь малюнок диригентської схеми [17]:



Основними принципами якісного диригування прийнято рахувати ритмічність, графічну точність, або виразність, доцільність, вільність диригентського апарату і природність жестів, їх економність і виразність, підготовленість любого показу. Від дотримання цих принципів залежить якість виконання оркестрової музики і музичне сприйняття її слухачем.

Тема 7. Ауфтакт та його роль у процесі диригування. Основні види

ауфтактів

П л а н

1. Ауфтакт – основний елемент диригентської техніки.
2. Основні види ауфтактів.
3. Початковий ауфтакт.
4. Міждольний ауфтакт.
5. Повний ауфтакт.
6. Неповний ауфтакт.
7. Затриманий ауфтакт.
8. Обернений ауфтакт.

Диригентський жест по своїй структурі біфункціональний. Він суміщає у собі фіксацію вже здійсненого звучання і підготовку наступного, яке є головним у диригуванні. Саме функцію підготовки позначення початкового моменту виконання виконує ауфтакт.

Ауфтакт (нім. *Auftakt* – затакт, перед тактом) [21, с. 36] – це попереджувальний, початковий рух руки, імпульс, який несе інформацію про наступне звучання. Умовно його можна порівняти з взяттям дихання у співаків. В його основі лежить прискорений рух, що починається від відбиття і готує майбутнє звучання. Ауфтакт визначає темп, штрих, характер, динаміку майбутнього звучання.

Готуючись до ауфтакту, рука стає у початкову позицію, якою завжди є місце попередньої долі такту. У ауфтакті важливий не сам удар а підготовчий рух до нього і спосіб його виконання.

Ауфтаки бувають кількох видів. До основних належать: початкові, міждольні, повні, неповні, затримані, наближені, обернені, контрастні.

Початковий ауфтакт – використовується перед початком звучання музичного твору. Він має найважливіше значення в організації майбутньої гри оркестрантів.

Міждольний ауфтакт – це рух, який пов'язує суміжні долі в середині такту. Він вказує на будову фраз речення, їх розвиток, особливості їх метричної

та ритмічної будови, і диригується за допомогою короткої зупинки руки на попередній долі такту із послідуєчого поштовху або відскоку від неї.

Повний ауфтакт – вказує на повні долі такту, диригується із замахом до долі, на яку відбувається вступ та триває повну долю.

Неповний ауфтакт – вказує на вступ, який не має тривалості повної долі, або долі, що починається з паузи. Неповна доля всередині такту створюється при відсутності ритмічної опори на її сильному часі. Виникнення її зумовлено паузою на сильній долі, включення сильної долі у загальну довжину попередньої долі, або ж пунктирним ритмом. Кількість звуків, які має неповна доля може бути різна. Частіше всього неповна доля включає один, але може складатись і з декількох. Особливість ауфтакту до неповної долі в тому, що він, на відміну від повного ауфтакту, не диригується попереднім диханням. Якщо паузи на початку такту виписані в нотному тексті то вони, як правило, відраховуються схематичними рухами, після чого робиться відповідний ауфтакт. Довжина і направлення ауфтакту при такому показі вступу залежить від темпу виконання твору і дорівнює довжині однієї рахункової долі такту або ж її частини. Початок неповної долі завжди потрібно підкреслювати у жесті досить помітно.

Затриманий ауфтакт – найбільш характерний для дробленого вступу. Вживаючи затриманий ауфтакт, диригент відштовхується від точки дробленої долі і показує дуже чіткий рух виконавцям. Звучання виникає у перерві між цим і послідуєчим рухом (ніби на «і») у момент, коли руки диригента знаходяться у найвищій точці ауфтакту, для більшої гостроти, динаміки звучання. Він відрізняється від звичного тим, що у повільних темпах рух руки не затримується вгорі, а прискорюється і затримується у момент найбільшої активності. Затриманий ауфтакт може підсилити динаміку. Він часто показується після легато – це знак, який попереджає про початок іншого, більш відривчастого характеру звуковидобування.

Обернений ауфтакт – це затримка руки у нижній точці ауфтакту безпосередньо після удару. На відміну від затриманого ауфтакту його рух складається нібито з одного замаху, який зупиняється після самої точки удару. По часу він рівний половині рахункової долі, а друга половина приходиться на зупинку. Вживається для виразу сильної динаміки та у деяких інших випадках.

Тема 8. Основні схеми диригування

П л а н

1. Диригентська схема.
2. Основні принципи вибору схеми.
3. Схема тактування «на 2».
4. Схема тактування «на 3».
5. Схема тактування «на 4».

Важливим етапом оволодіння технікою диригування є засвоєння схем диригування. Усі рухи рук диригента відбуваються по певному малюнку. Така система чергувань жестів і їх взаємозв'язок носить назву **диригентської схеми**. Отже, схема – це графічне зображення диригентських рухів та їх напрямку. Вона утворює певне замкнене у собі ціле і має свою висхідну точку, що збігається з кінцевою точкою цієї групи жестів.

Рухи рук по диригентській схемі мають чотири напрямки: вниз, вліво, вправо і вгору. Ці рухи відмічають дуже важливий елемент музики – чергування сильних і слабих доль у такті. Як правило, перша доля, як сильна у такті відбивається змахом руки вниз. Найслабша доля такту – остання. Вона має невелике тяжіння до наступної, сильної долі, і відображається рухом руки вгору, вліво чи вправо, у залежності від будови схеми. Проміжні долі розподіляються у залежності від метру (розміру) і кількості доль у такті. Кожний удар руки відповідає одній рахунковій долі такту і знаходиться у тісному взаємозв'язку із сусідніми долями. Група жестів, які поєднуються для відображення метро-

ритмічної структури даного такту складає диригентську сітку, яка виявляє кількість рахункових доль та їх акцентні співвідношення.

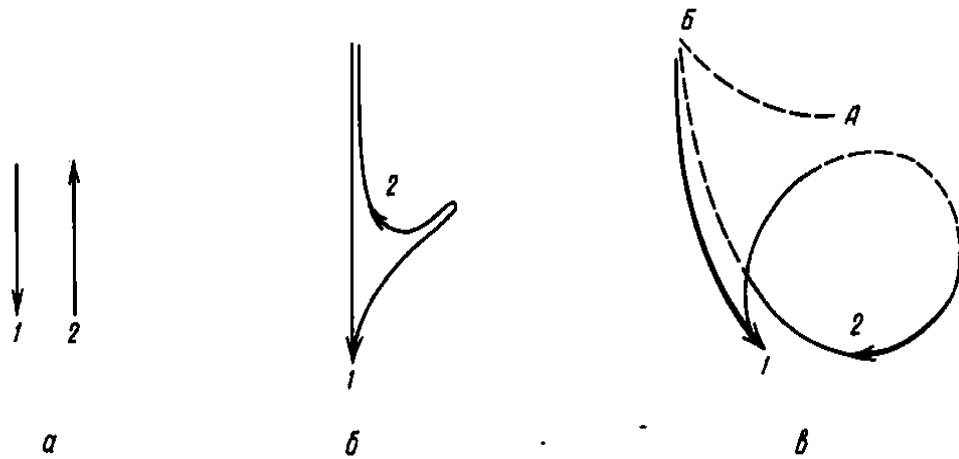
Вибір схеми залежить від кількох факторів, серед яких найважливішими є:

- 1) метр, ритм, лічильна доля;
- 2) темп, агогіка;
- 3) форми ритмічного групування;
- 4) жанр музичного твору.

Рух по прямим лініям у схемі вживається у швидких темпах, де важливо підкреслити головні точки схеми (стакато). Рух по заокруглених лініях вживається у повільних темпах (легато).

Сучасні диригентські схеми відповідають існуючим музичним розмірам. Їх вивчення здійснюється у наступному порядку: розбір структури схеми, виконання кожної долі окремо, пов'язування їх в єдине ціле. Найпростіша схема – дводольна, а найскладніша – чотиридольна, в якій прослідковуються усі розміри. Їх початкове вивчення залежить від індивідуальних поглядів викладача та особливостей студента.

Схема «на 2» відповідає тактуванню розмірів $2/4$, $2/8$, $2/2$ та ін. Вона включає рух рук на «раз» і на «два». Під час диригування цієї схеми потрібно досягати ясної, сильної першої долі, чіткого жесту на «раз», уникаючи великого відведення рук в сторону, і руху на «два» згори до низу [10, с.40].



Вивчаючи дводольну схему, потрібно тактувати окремо кожною рукою у повільному темпі. Після того, як кожна рука набула навичок самостійності, вільного тактування, слід починати їх поєднувати. Слід досягати простих, ясних і максимально чітких рухів.

Схема «на 3» відповідає тактуванню розмірів $3/4$, $3/8$, $3/2$ а також $9/4$, $9/8$ та ін. В ній перша доля рухається завжди прямим рухом вниз із відображенням вгору, друга – назовні, третя – донизу, з подальшим рухом вгору, до першої долі [10, с.57].

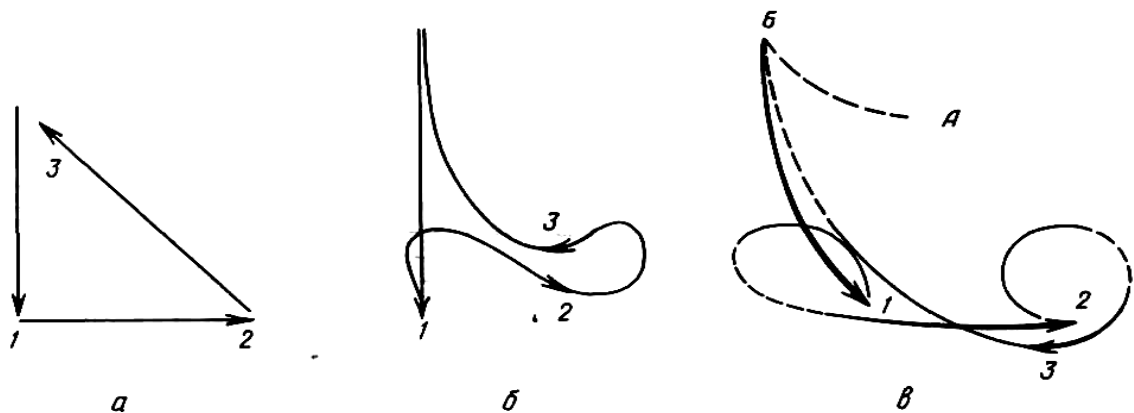


Схема «на 4» відповідає тактуванню розмірів $4/2$, $4/4$, $4/8$, $4/16$, а також розміру $2/4$ у повільному темпі та ін. Також вона є основою складних схем для диригування складних і мішаних розмірів.

Схема чотиридольного такту утворилась від складання двох простих тактів (2/4 + 2/4). У ній сильною є перша доля, а відносно сильна доля – третя [10, с. 62].

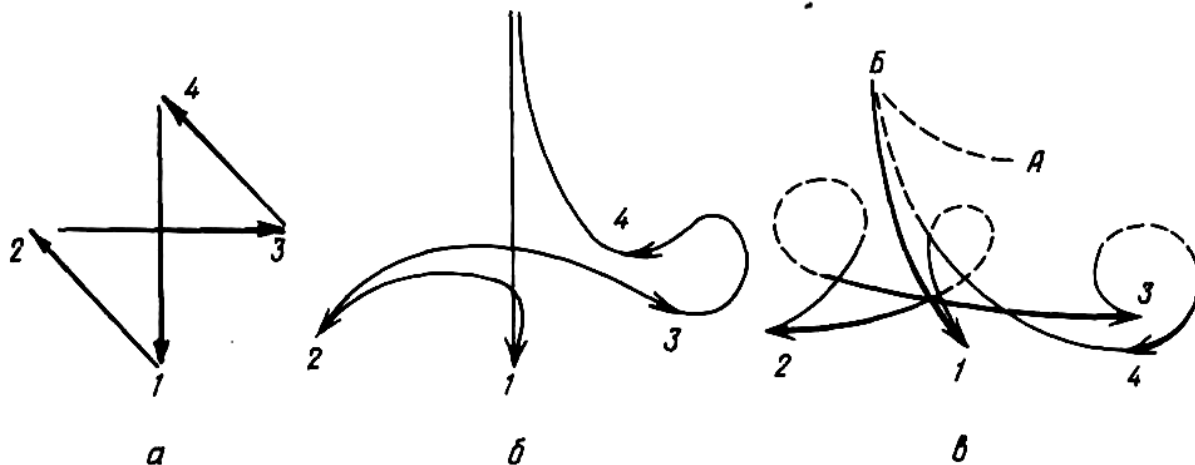


Схема чотиридольного такту відповідає тактуванню на 4/4, 2/2 у помірному та повільних темпах.

З усіх схем лише чотиридольна схема дає повне ознайомлення з усіма основними компонентами та головними напрямками рухів, які зустрічаються в інших схемах. Крім того, чотиридольна схема є основою для побудови деяких інших схем.

Вивчаючи схему «на 4» необхідно ясно і чітко розрізнити сильні та відносно сильні долі, напрям руху рук диригента. Схема повинна бути зрозумілою з першого погляду, що допомагає кращій орієнтації оркестрантів під час виконання.

Тема 9. Робочий діапазон та основні позиції рук диригента

П л а н

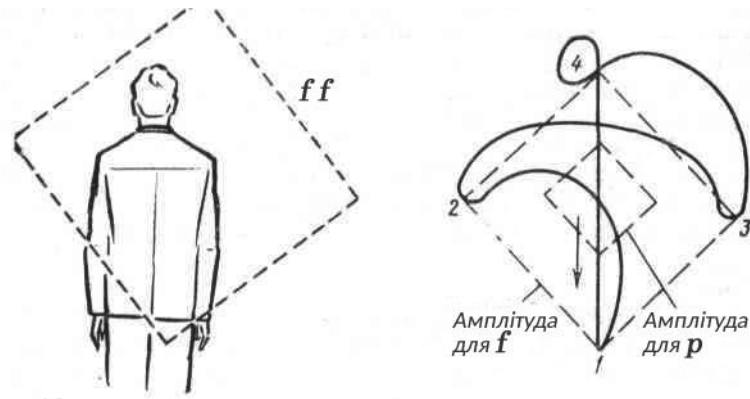
1. Робочий діапазон у диригуванні.
2. Амплітуда диригентського жесту.
3. Види амплітуди диригентського жесту.

4. Позиції рук диригента.

Під час диригування руки диригента рухаються за певним малюнком, схема якого розміщується у квадраті або трикутнику, в залежності від музичного розміру. Такі рухи диригента мають певну величину, яка називається **робочим діапазоном** диригування.

У диригуванні також використовують таке поняття, як **амплітуда диригентського жесту**. Амплітуда (лат. *amplitudo* – об'єм, величина) [29, с. 10] – це величина найбільшого відхилення тіла, що коливається від положення рівноваги. Широта амплітуди диригентського жесту залежить від динаміки, темпу й характеру музичного твору. Кожен рух рук перебуває у закономірному зв'язку з силою звуку, характером, темпом, настроєм і змістом музики.

Амплітуда диригентського жесту може бути: широка, помірна, мала і зменшена [17].



Широкою амплітудою диригуються твори, написані у нюансах *mp*, *mf* і *f*, у повільних і помірних темпах. Малою амплітудою – твори у швидких, помірних темпах на нюансах *pp*, *p*, *mf* і у деяких випадках – на *f*. Зменшеною амплітудою – музика на нюансах *pp*, *ppp*, у повільних, швидких і помірних темпах (кистьовий рух руки).

Нерідко твори кантиленного характеру на нюансі *p* проводяться середньою амплітудою, де вимагається плавний рух рук.

Амплітуда диригентського жесту по вертикалі може бути:

- 1) широка – від рівня голови і вище поясу;
- 2) помірна – від плеча або підборіддя до ліктя;
- 3) мала – приблизно наполовину менше від помірної;
- 4) зменшена – кистьовий рух руки.

Під час диригування диригент звертається своїм жестом до різних груп оркестру, що відображається у характері його показу. Умовно оркестр поділяється на три **плани**: передній план, середній план та задній план.

Отже, під час диригування схема диригента може розміщуватися у трьох **основних позиціях: нижній, середній та верхній**. Амплітуда коливання рук у нижній позиції – від центру грудної клітки до поясу, у середній позиції – від середини грудної клітки до очей, у верхній позиції – вище плеча, на рівні голови і вище. Середня позиція є основною, найбільш уживаною.

Диригент переходить з однієї позиції в іншу відповідно до розвитку і характеру музичного твору. Змінами позицій диригент показує раптові зміни у динаміці, оркестрові вступи, проведення головного музичного матеріалу певними оркестровими групами або інструментами.

Під час диригування потрібно слідкувати, щоб нижні лінії позиції були чітко окреслені і не змінювались під час диригування без волі диригента. При цьому, потрібно дотримуватись уявної лінії, яка є основою схеми. У нижній позиції схема не повинна опускатись нижче висхідної позиції. У верхній позиції схема не повинна затуляти очі диригента.

Тема 10. Показ вступу та зняття звучання

П л а н

1. Замах, його елементи.
2. Типи замаху.
3. Показ вступу на початку музичного твору.

4. Показ вступу у середині музичного твору.

5. Показ зняття звучання.

Вступ на початку твору або його самостійних частин вимагає від диригента значної концентрації. Вирішальне значення має внутрішня налаштованість диригента на момент вступу і, особливо, встановлення темпу, визначеного у процесі вивчення твору.

Замах, який вказує на початок виникнення звуку, можна поділити на три елементи: «увага», «дихання», «вступ». Жест, за допомогою якого дається вступ, так як і ауфтакт, який йому передує, повинен за своїм характером бути досить визначеним, активним, зрозумілим та помітно відрізнятися від інших жестів. Під час показу вступів, як правило, змінюється позиція рук диригента, адже необхідно мобілізувати увагу виконавців, дати ясний, зрозумілий по характеру ауфтакт, який переходить у жест показу вступу.

У теорії та практиці диригентського мистецтва немає певних правил щодо того, в який випадках слід вказувати вступ правою, чи лівою рукою. Правою рукою можливо показати вступ частині виконавців, що розташовані як справа, так і зліва від диригента. Так само можна робити і лівою рукою. Все залежить від оркестровки, а часом від бажання диригента, його творчого настрою. При цьому слід уникати так званого «перехрещування» рук диригента.

Перед початком виконання руки диригента повинні знаходитись у висхідному (початковому) положенні, але вступ може бути показано як однією, так і двома руками, в залежності від характеру твору. Довжина замаху визначається темпом виконуваного твору і дорівнює довжині однієї рахункової долі такту, або її частини, в залежності від виду вступу. Повільний темп потребує повільного замаху, а швидкий – швидкого.

Плавний замах – найскладніший. Він застосовується в музиці кантиленного характеру. У залежності від темпу, характеру і динаміки музичного твору, плавний замах може бути малим, середнім і великим.

Поштовхоподібний замах вживається в акцентованих, підкреслених місцях звучання.

Поривчастий замах вживається у швидких темпах, повнозвучних, ритмо-енергійних місцях звучання твору.

У диригентській практиці, в залежності від використання певних частин руки, існують кілька типів замаху.

Кистьовий – що застосовується у гострих, акцентованих місцях звучання, у швидких темпах і, в окремих випадках, під час *pp*.

Кистьово-ліктьовий – застосовується ширше, частіше ніж інші. Кисть і передпліччя працюють рівноцінно. Вживається він у музиці плавного, наспівного характеру і в ритмо-енергійних місцях.

Плечовий – основні рухи відбуваються за рахунок плечової частини руки. Передає повільні темпи з гучною динамікою. Кисть і передпліччя – в рефлекторному русі з плечем.

Вступ у середині твору не вимагає від диригента занадто значної внутрішньої підготовки, як це було необхідно перед початком звучання твору або його самостійних частин, але теж має певні труднощі. Диригент, не порушуючи встановлений рух музичної думки, контролюючи все те, що відбувається в оркестрі, повинен попередити виконавців про майбутні вступи. Для їх показу у середині твору, диригент повинен використовувати ліву руку. Однією із основних вимог є те, що перед вступом ліва рука полишає свій рух і відновляє його тільки перед показом вступу. Інколи у оркестрі одночасно вступають дві групи, які розміщені у різних кінцях оркестру. У подібних випадках для показу вступів можливе вживання двох прийомів:

- 1) права рука дає вступ одній групі, а ліва – іншій (обидві групи готуються до вступу одночасно);
- 2) диригент показує двома руками вступ одній групі, а до іншої звертається тільки поглядом.

Прийомами, аналогічними показу вступу, диригент користується також із ціллю розчленування музичної мови, показу дихання, початку музичних побудов, показу фразування, різних мелодичних ліній, контрапунктуючих підголосків і т. п.

Показ зняття звучання в кінці музичного твору не менш важливий ніж показ вступу на початку твору. Припинення звучання потребує певної підготовки для забезпечення одночасності і своєчасності зняття звучання всіма виконавцями.

Знімати звучання можна різними способами, залежно від індивідуальних вподобань і навичок диригента. Найчастіше це роблять за допомогою жесту у вигляді кривої або, у спокійних темпах, у вигляді малої петлі, яку виконують кистю і ліктьовою частиною руки (гучна динаміка), або самою кистю (тиха динаміка).

Слід пам'ятати, що чим довша нота, яку знімають, тим краще потрібно підготувати її зняття. Здійснюють це завжди жестом попередньої долі, який роблять трохи довшим, більш виразним, а жест тієї долі, на яку припадає зняття, поступово прискорюють і в кінці роблять згадану вище криву або петлю. Крім того, зняття повинно відповідати характеру, динаміці, темпу тощо.

Жест, що вказує на закінчення гри, також поділяється на три елементи: «увага», «приготування», «зняття». Під зняттям розуміється припинення звучання. Як правило, зняття, як і початок, відбувається зі збільшеним афтактом. Під час зняття жест повинен бути чітким по часу та помітним оркестрантам. Він повинен відповідати характеру закінченої фрази, розвитку мелодії. Слід пам'ятати, що показ вступу здійснюється від попередньої долі, а показ зняття – на долі або відбитті.

Тема 11. Основні диригентські штрихи

П л а н

1. Штрих як спосіб звуковидобування.
2. Основні диригентські штрихи.
3. Характеристика та особливості використання legato.
4. Характеристика та особливості використання staccato.
5. Характеристика та особливості використання marcato.

Оркестрове звучання має різноманітний характер, який необхідно відображати у диригентському жесті. Основою виразності мелодії є штрихи. *Штрих* (нім. *Strich* – риста) [21, с. 313] у музиці – це спосіб звуковидобування. Існує велика кількість штрихів, але у диригуванні є три основні – *legato*, *staccato*, *marcato*. Усі інші – похідні від них.

Legato передбачає зв'язне виконання і позначається лігою над або під нотою, або словом. Це спокійний рух, в основі якого лежить плавний перехід від однієї долі до іншої. Еластичний, без ривків рух усієї руки завершується легким упором кисті у момент точки удару. Домінуючу роль відіграє кисть. На форте рука набирає енергії, стає пружнішою, але рухи її плавні.

Staccato передбачає відривчасте виконання, яке позначається крапками над нотами або під нотами, або словом. Це гострий штрих, який виконується рухом кисті з різкими точками-відскоками. Він характеризується коротким, уривчастим жестом. Рух руки – кистьовий. Амплітуда жесту при виконанні даного штриха завжди повинна бути невеликою. Рухи усієї руки сполучаються у схемі точками, та завершуються у жесті більш швидким кидком кисті руки. Після кожного поштовху настає коротка зупинка.

Marcato – твердий штрих. Він характерний для диригування маршової музики, передачі вольових образів, і виконується різкими рухами. Для показу *marcato* вживається прийом протягування точки удару. Так як тут акцентуються ноти значної довжини, то вживається прийом «витягування» звуку: після

твердого падіння до точки удару рука не закінчує свій рух, а різко змінивши його продовжує вести звук по горизонталі, протягуючи точку удару.

Незалежно від виду штриха, диригент повинен тактувати їх еластичною рукою, навіть диригуючи *staccato* і *marcato*, що забезпечує повноту звучання.

Тема 12. Метроном. Темп. Різновиди темпів. Зміни темпу

П л а н

1. Метроном. Історія виникнення та принцип використання.
2. Темп. Різновиди темпів.
3. Раптова та поступова зміна темпу.
4. Агогіка. Її відображення у диригуванні.

Почуття музичного темпу, ритму – елементарна музична здатність, без якої неможлива професійна музична освіта. О. Іванов-Радкевич у своїй праці «Пособие для начинающих дирижеров» зазначав: «Молодим людям, які не виявляють нормально розвинуті здібності до сприйняття і прояву музичного ритму, не слід присвячувати себе професійній музичній діяльності, тим більш – діяльності диригентській» [10].

Метроно́м (від гр. *metron* – міра, *nomos* – закон) [29, с. 107] – прилад для визначення темпу шляхом точного відліку тривалостей музичного метру.

Для точної орієнтації у ритмі і визначення вірного темпу на початку XIX ст. у Амстердамі було винайдено перший механічний метроном, подібний до сучасних моделей. Сконструював його у 1812 році Д. Вінкель. У 1816 році удосконалив метроном віденський механік І. Мельцель. Л. Бетховен був одним із перших композиторів, що стали використовувати метроном для точного виміру швидкості виконання своїх творів.

Метроном складається з дерев'яного корпусу пірамідальної форми, одна із сторін якого зрізана. У цьому зрізі перебуває маятник із важелем. Позиція важелю на маятнику впливає на частоту ударів метронома – чим вище важіль,

тим рідші удари і, відповідно, чим нижче важіль, тим удари частіші. За маятником розташована шкала, по якій устанавлюється частота ударів. На сучасному метрономі отримуються від 40 до 200 ударів за хвилину. Одному удару метроному відповідає, як правило, основна доля такту, частіше всього – четвертна, або ж групи нот, які входять у основну метричну долю (тріоль тощо).

Градація темпу записується на початку твору після основного темпу.

Композитори зазначають кількість коливань маятника за хвилину і тривалість долі, що відповідає кожному удару.

Повільним темпам відповідає градація від 40 до 120 ударів за хвилину.

Помірним – від 120 до 160 ударів за хвилину.

Швидким – від 160 до 200 ударів за хвилину.

У сучасній практиці широко використовують також електронні метрономи.

Цікаво, що угорський композитор Д. Лігеті у 1962 році написав «Симфонічну поему для 100 метрономів» – єдиний твір для такого екзотичного складу «музичних інструментів»: 100 механічних метрономів розташовують на спеціальному подіумі та урухомлюють, при цьому кожний із них настроений на свою, відмінну від інших частоту ударів. Глядачів запрошують до зали, коли всі метрономи працюють. По мірі розкручування пружини метрономи зупиняються один за одним так, що під кінець твору звуки окремих метрономів можна чітко розрізнити. Закінчується твір поодиноким відбиттям ритму останнім метрономом.

Авторські вказівки швидкості виконання музики допомагають диригенту точніше відтворити необхідний темп, обрати доцільну схему тактування.

Під час диригування диригентські рухи, як і інші, здійснюються у часі та просторі. При цьому, швидкість руху рук за одиницю часу є головною характеристикою диригентського жесту. Від точності вибору темпу у значній мірі залежить вірне тлумачення намірів автора, а невірно визначений темп

спотворює зміст музики, впливає на формування диригентської схеми. Отже, темп і диригентський жест тісно пов'язані між собою.

Темп (лат. *tempus* – час) [29, с. 184] – це швидкість виконання музичного твору (руху в музиці), що визначається числом метричних доль в одиниці часу.

Музичні темпи поділяються на три основні групи – **повільні**, **помірні** та **швидкі**.

Автор твору позначає темп спеціальними термінами, загальноприйнятими у музичній практиці. Словесні терміни, які вказують темп, зазвичай позначають італійською мовою. Найбільш уживаними є [29, с. 234]:

позначення	значення	метроном (ударів за хв.)
<i>повільні</i>		
Largissimo	занадто повільно	31-39
Grave	важко, дуже повільно	40-48
Largo	широко	44-52
Largamente	протяжно	46-54
Adagio	повільно, спокійно	48-56
Lento	повільно, протяжно	50-58
Larghetto	доволі широко	54-63
<i>помірні</i>		
Andante	ходою, у темпі повільного кроку	58-72
Andante maestoso	урочистим кроком	60-69
Comodo	зручно	63-80
Andante non troppo	не швидким кроком	66-80
Andante con moto	кроком з рухом	69-84
Andantino	дещо швидше за Andante	72-88
Moderato assai	дуже помірно	76-92
Moderato	помірно, стримано	80-96
Allegretto moderato	помірно рухливо	88-104
Allegretto	рухливо	92-108

Animato	з натхненням	100-116
<i>швидкі</i>		
Allegro	швидко, весело, радісно	120-144
Allegro molto	дуже весело, радісно	138-160
Allegro assai	особливо весело, радісно	144-168
Allegro agitato	швидко, схвильовано	152-176
Vivo	жваво	160-184
Vivace	дуже жваво	168-192
Presto	дуже швидко, поспішаючи	184-200
Prestissimo	як найшвидше	192-208

У повільних темпах можливе застосування широких, помірних і малих жестів, в залежності від динаміки й характеру музичного твору. У помірних темпах можуть застосовуватись жести помірної та малої амплітуди, а швидкі темпи диригуються малим, дрібним жестом. Вибір замахів тієї чи іншої амплітуди відбувається під впливом темпу й характеру музики.

Стійкість темпу і його модифікацій досягається у процесі навчання тільки шляхом спеціального тривалого тренування із постійним акцентуванням уваги учня на цьому важливому питанні. Відчуття міри у темпах надзвичайно тонке, і його слід розвивати за допомогою метроному.

У русі музики не слід занадто точно притримуватися метроному і диригувати під нього. Існують музичні норми відхилення від заданого темпу у сторону його прискорення чи затримки, у залежності від фразування, підйому чи спаду динаміки та ін. Темпові зміни можуть позначатися композитором або ні. Їх виконання відбувається також у залежності від смаку диригента. Це дає змогу індивідуально трактувати твір. Для того, щоб виконання було виразнішим, інколи інтуїтивно продовжують деякі довгі звуки, прискорюють чи уповільнюють затакти, закінчення фраз, рух до кульмінації та ін. Усі ці мінімальні відхилення від основного темпу, як правило, вирівнюються

подальшим виконанням, де виникають протилежні відхилення (прискорення після затримки і навпаки). Таке відхилення від жорсткого основного темпу, що посилює виразність, називається *агогікою* (гр. *agoge* – рух, ведення) [29, с. 5]. Як у музиці так і в оркестрі агогічні елементи використовуються диригентом досить часто. Вони вимагають від диригента доброго музичного смаку і всебічного володіння диригентською технікою. Агогічні відхилення використовуються також у залежності від стилю музики. Якщо у класичній музиці XVIII ст. можливі лише мінімальні відхилення, то у композиторів-романтиків XIX ст. можливі досить широкі.

Зміна темпу у музичному творі позначається за допомогою таких термінів [21]:

Accelerando – прискорюючи

Animando – з натхненням

Stretto – стиснуто

Stringendo – прискорюючи, стискуючи

Ritenuato – притримуючи

Ritardando – запізнюючись

Allargando – розширюючи

Rallentando – заповільнюючи

A tempo – попередній темп

Tempo primo – перший темп

Listesso tempo – той же темп

Прискорення і затримка темпу відбувається у диригуванні за рахунок зміни амплітуди.

Зміни темпу, як і динамічні зміни у музичному творі бувають раптові та поступові. У поступових темпових змінах, як і в поступових динамічних змінах, головна увага приділяється рівномірності та ощадливості жестів.

У випадках значної затримки темпу прийнято дробити долі на більш дрібні частки. Дроблення виконуються у тому ж напрямку, що й основні долі, продовжуючи їх. При цьому, допоміжні замаху повинні бути коротшими і полегшеними, якщо вони не потребують спеціального виділення.

У випадках поступової зміни темпу на більш швидкий відбувається прискорений рух міждольного афтакту. При інтенсивному прискоренні величина амплітуди рухів повинна відповідно зменшуватись і навпаки.

Мимовільні коливання у темпі можуть виникати у результаті цілого ряду причин, що не пов'язані із відсутністю елементарних музичних здібностей. До їх числа входить: естрадне хвилювання, депресія, збудженість, темперамент та ін. Вони часто виникають у недосвідчених диригентів і відбуваються, як правило, у дуже повільних або швидких темпах. У помірних темпах ці помилки менш помітні.

Раптова зміна темпу на більш швидкий, як правило, виконується активним афтактом. Він диригується за рахунок руху віддачі, яка повинна визначати новий темп із початку першої долі. При раптовій зміні темпу потрібно дати чіткий, упевнений афтакт до нового темпу. В окремих випадках, для збільшення уваги до зміни темпу, застосовується жест «на увагу».


У диригуванні можливий перехід від однієї рахункової довжини до іншої при рівності довжин метричних доль. Це відбувається за рахунок об'єднання декількох метричних доль у одну, що сприяє більш виразній передачі руху мелодії.

Тема 13. Фермата. Види фермат

П л а н

1. Фермата як засіб виразності у музиці.
2. Види фермат.
3. Техніка показу фермат у диригуванні.

4. Зміна динаміки під час диригування фермати.

У музичних творах існують затримки руху мелодії, що позначаються у нотному тексті певним знаком. Такі зупинки руху музики називають ферматою . **Фермата** (іт. *fermata* — зупинка, затримка) [29, с. 198] – подовження звуку, акорду чи паузи на невизначений час. Така затримка тривалості звуку залежить від характеру твору, намірів і смаку виконавця. Як правило, фермата приблизно подвоює довжину ноти, паузи над якою вона стоїть, продовжуючи її не менше ніж на половину. Фермата може ставитися над або під тактовою лінією і означає паузу невизначеної тривалості між кінцем одного такту і початком наступного. У партитурі фермата виставляється в усіх голосах оркестру чи хору по вертикалі такту, навіть якщо вона припадає на різні рахункові одиниці. Щоб визначити подовженість фермат, потрібно врахувати не тільки її місце у творі, але і характер даного епізоду, його темп, і стиль.

З диригентської точки зору всі види фермат можна розділити на дві групи – **здіймані і нездіймані** (*знімаємі і незнімаємі*). Здіймана фермата передбачає, що після неї звучання припиняється на певний час. Нездіймана – перевід звуку, над яким стоїть фермата, у подальший розвиток музики.

До першої групи належать фермати, пов'язані з подальшим викладом музичного твору, фермати на цілому такті, на його долях чи частинах. Для переходу до подальшого виконання музики диригент робить невеликий ауфтакт, після чого його рука продовжує тактувати.

До другої групи належать фермати, які призупиняють подальший рух музичної думки. Це фермати на цілому такті, на його долях, на одній із частин рахункової долі такту, на паузі, яка займає долю такту або її частину. Зняття фермати відбувається у двох напрямках згідно схеми: від себе і до себе.

Усі види фермат диригуються за допомогою зупинки руки у початковому моменті звучання долі, над якою фермата позначена. Технічну сторону постановки фермати можна розділити на три стадії: **постановку, витримку**

і зняття чи перевід її у подальший розвиток. Фермата, як на початку, так і в кінці, повинна бути підготовлена спеціальним ауфтактом. Щоб фермата була помітною, диригент ставить її зі збільшеним (*підкресленим*) ауфтактом і у більш високій позиції. Якщо одночасно із ферматою в одному голосі відбувається рух інших голосів, то одна рука тактує рухливі голоси, а інша призупиняє звучання на ферматі.

Для показу фермати диригент повинен виконати попереджувальний, підготовчий жест. Постановка її відбувається на рівні плеча, обличчя чи голови, у верхній позиції. Це дає можливість оркестру ясно бачити момент постановки фермати.

Фермата на *частині долі* такту ставиться за допомогою дроблення жесту, а перехід до подальшого викладу виконується за допомогою ауфтакту без зняття фермати.

Фермата на *паузах*, що займають цілий такт, виконується тим же прийомом, яким тактуються пусті такти – прийомом «відкладання». Місце знаходження руки повинно відповідати долі такту, на яку припадає фермата, яка є у свою чергу вихідною для наступної долі. До неї не потрібно давати активний ауфтакт, потрібно лише намітити долю пасивним жестом руки, який не повинен визивати звучання.

Фермата на *паузах*, що займає частину такту, як правило, не тактується. Диригент лише знімає звучання перед ферматою, а потім після зупинки, тривалість якої залежить від довжини паузи, виконує ауфтакт для переходу до подальшому викладу.

Фермата на *тактовій лінії* з'явилася у середині XIX ст. Під час її диригування рухом зняття відмічається остання доля такту, а потім, після зупинки, подається ауфтакт до наступного такту.

Зміст фермати, її динамічна насиченість, ступінь нестійкості, тривалість безпосередньо пов'язані зі змістом твору, і, у багатьох випадках, залежить від

того, у який момент драматичного розвитку вона з'являється. Недотримання і перетримка фермат призводить до зниження сприйняття музики, її динамічності.

Зміна динаміки під час диригування фермат. Якщо під час звучання фермат відсутня зміна динаміки, то положення рук, яке відображає той чи інший нюанс, залишається незмінним до моменту її зняття. У тих випадках, коли є позначення підсилення або послаблення звуку, руки диригента відповідним чином повинні відображати ці зміни.

При підсиленні звучності використовують два прийоми:

- 1) поставити фермату правою рукою у порівняно високій позиції, лівою рухом знизу вгору показати наростання звучності (права рука залишається нерухомою);
- 2) поставити фермату двома руками у нижній позиції, а потім піднімати їх угору для показу наростання звуку.

Фермата на слабкій долі такту буває у повільних і швидких темпах. У повільному темпі (часто до цього ще й супроводжується сповільненням темпу) долю, на яку припадає фермата, краще всього дробити, взявши саму фермату окремим дробленим ударом. У швидкому темпі можна обмежитись показом долі, яка включає у себе фермату, не виконуючи для самої фермати окремого удару. Після завершення звучання фермати рука продовжує свій рух.

Фермата, що об'єднує різні долі такту. У цьому випадку є необхідним показ усіх долей такту. Якщо частина оркестру починає фермату на першій долі, а інша продовжує музичний рух, приходячи до цієї ж фермати на інших долях такту, то зупинка руки повинна відбуватися на останній ферматі.

Інші види фермат. Крім звичної фермати, яка ставиться над нотою або паузою, зустрічається фермата з поміткою «лунга» (довга), яка витримується довше звичної. Для позначення більш коротких фермат (виключно для пауз)

уживаються так звані «люфтпаузи» – «повітряні» паузи. Практично нічим від них не відрізняється цезура на тактовій лінії.

Тема 14. Диригування акцентів та синкоп

П л а н

1. Акцент. Його види.
2. Відображення акценту у диригентському жесті.
3. Синкопа. Види синкоп.
4. Відображення синкопи у диригентському жесті.

Головною ознакою метричної організації музики є послідовні акценти, що позначаються тактовими лініями. Але тактова лінія визначає не сам акцент, а місце метричного акценту. У співставленні з ним визначається характер реального акценту.

Акцент (лат. *accentus* – наголос) [29, с. 7] – це силове або часове виділення окремого звуку чи акорду. Завдяки групуванню та акцентам музичний твір розчленовується на такти. Акценти бувають реальні і уявні (на паузах). Акцент позначається знаком > або ∨ над або під нотами.

При уявному акценті у ритмічній лінії звук, що триває довше сусідніх звуків, як правило, сприймається як акцентований. Такі звуки утворюють *ритмічні акценти*, які внутрішньо організують звуковий потік. Значимість ритмічних акцентів посилюється, якщо вони збігаються із динамічними реальними акцентами (раптове посилення звуку), або *звуквисотними* акцентами (один із найвищих звуків). Ритмічний та звуквисотний акценти можуть збігатися із слабкою долею такту. У такому разі посилення ними слабкої долі створює враження затакту.

Поява акорду після одноголосся на слабкій долі такту утворює *гармонічний акцент*. Зміна тембру, регістру може сприйматися як *тембровий акцент*. Збігаючись з ритмічним акцентом, тембровий акцент посилює його.

У разі зміни форм викладу музики виникає *фактурний акцент*. Поєднання акцентів утворює блискучу, динамічну вершину стрімкого звукового потоку.

У вокальній музиці найсильнішим акцентом є наголос у слові. Поєднуючись із ритмічним та звуковисотним акцентами на будь-якій долі такту, він стає *смісловим акцентом*.

Під час диригування акцентів диригент відділяє окремі звуки в музичному творі гострим жестом. У залежності від характеру музики, акценти часто бувають короткі та гострі. На їх характер вказують динамічні відтінки, зазначені в творі. Акценти на сильних долях більш виразні, на слабій долі – менш виразні. Потрібно навчитися «відбивати» акценти у різних динамічних відтінках, користуючись відповідно до динаміки, різними типами змахів у середній і високій позиціях.

Акцентована доля в жесті повинна бути чітко визначена та здійснюється за рахунок збільшення чи зменшення амплітуди жесту і відпрацьовується у реальному звучанні при роботі з колективом. Його характер залежить від стилю і характеру музики. Акцентування краще всього показувати прийомом затриманого ауфтакту. Слід пам'ятати, що інколи акцент вказується у нотному тексті не тільки для того, щоб підсилити звук, а й для того, щоб показати точку мелодичної кульмінації. Для підготовки акценту потрібно збільшити амплітуду ауфтакту, що, як правило, відобразиться на динаміці долі, яка є попередньою до акценту. Легкі акценти показуються рухом однієї кисті, більш сильний акцент виконується рухом кисті і передпліччя.

Сфорцандо (sforzando) – раптове виділення звуку чи акорду з більшою силою. Це акцент, що має особливо підкреслений характер по відношенню до загального рівня музики. У залежності від нюансів він має декілька ступенів сили: різкий, менш різкий, спадаючий на piano (sf, sf-sub.p).

Характеру sforzando повинен відповідати диригентський жест. Виконання прийому sforzando і subito piano є досить ефектним засобом музичної виразності. Раптова зміна сили звучання здійснюється таким способом: на sforzando

характерний раптовий удар («укол»), із яскраво вираженою точкою, поштовхом руки; на *subito piano* – рука рухається швидким рухом в нижню позицію до корпусу з розгорнутою до виконавців долонею.

Коли метричний акцент збігається із ритмічним, посилюється чіткість ритму та регулярність акцентів. Саме ця риса стала однією із характерних ознак стилю віденських класиків. Однак взаємодія метру і ритму може бути й іншою. Так, коли ритмічні акценти не збігаються з метричними, утворюється синкопа.

Синкопа (гр. *synkope* – обрубання, випадання, скорочення) [29, с. 168] – це ритмічний акцент між долями, півдолями, чвертьдолями метру. У деяких випадках, у наслідок зміни групування тривалостей, відчутні слухом ритмічні акценти, які не збігаються із звичайним розміщенням сильної або відносно сильної долі у такті. Виникає *перенесення акценту із сильної долі на слабу*, послаблення сильної та посилення слабкої долі. Така розбіжність ритмічного та метричного акцентів називається *синкопою*.

Синкопи бувають *міжтактовими* і *внутрішньотактовими*:

а) *міжтактова* синкопа утворюється під час злиття останнього звуку попереднього такту з першою долею наступного такту.

Потрібно зазначити, що синкопа виникає лише тоді, коли слабка доля одного такту сполучається лігою із сильною долею іншого такту. Якщо лігою сполучаються сильні долі суміжних тактів, синкопа не утворюється. Також синкопа виникає тоді, коли на місці метричного акценту стоїть пауза.

б) *внутрішньотактова синкопа* виникає у наслідок незбігання метричних долей та ритмічних акцентів у межах одного такту. Вона може бути як міждольовою так і внутрішньододольовою.

в) *міждольова* синкопа утворюється ритмічним акцентом, який припадає на слабу долю, або півдолю. Вона є найпоширенішою і зустрічається не тільки у танцювальних мелодіях та жартівливих піснях, але і у маршах, додаючи їм хвацького характеру.

г) *внутрішньодольова* синкопа утворюється у межах однієї долі і найчастіше зустрічається у помірних та повільних темпах. Часом, різні види синкоп поєднуються у одному звуковому потоці, утворюючи складну гру ритму і метра.

Поява синкоп збагачує метричну структуру фрази і, до речі, становить одну з характерних рис західноукраїнської народної музики.

Під час диригування синкоп диригент має швидким енергійним жестом відмічати початок кожної синкопи, щоб оркестранти могли наголошувати слабкі долі такту, які, унаслідок сполучення з наступними сильними, перейняли від них наголос. Показ синкоп, що з'являються на слабких частинах долі, потребує особливих технічних прийомів. Ці синкопи мають багато спільного з неповною долею (затактом) і тактуються одним способом.

Диригентський жест, що позначає синкопу, викликає звук пізніше, ніж звичний жест, а тому стає раптовим, не має поступового приготування. Він має у собі вольовий імпульс з конкретним, енергійним відбиттям від попередньої долі із наступним затриманим ауфтактом. Видатний диригент М. А. Малько писав: «Жест синкопи вже сам по собі є ауфтактом до наступного звуку, тому перед ним завжди повинна бути зупинка, – не тільки на початку твору або паузи, але й скрізь, незалежно від того, яким був перед цим жест» [14].

Тема 15. Динаміка та її відображення у диригуванні

П л а н

1. Динаміка у музиці.
2. Основні групи динамічних відтінків.
3. Поступова та раптова зміна динаміки.
4. Позиції рук диригента.
5. Відображення динаміки у диригуванні.

Динаміка є важливим дієвим засобом виразного виконання, фактором розкриття емоційного змісту твору.

Одним із показників відображення тих чи інших динамічних відтінків у диригуванні є величина жесту, тобто амплітуда. Як відомо, більш слабкому звучанню відповідає менший жест і навпаки. Але амплітуда жесту все ж є не першоджерелом у показі зміни динаміки. Найбільш важливим є насиченість, інтенсивність жесту, який відображає характер образу.

Динамічні відтінки. Музичні звуки за їх силою можна поділити на три основні групи: великої сили звучання, середньої (помірної) і малої.

Великої сили – форте, фортіссімо (f – ff)

Середньої сили – меццо-піано, меццо-форте (mp – mf)

Малої сили – піано, піаніссімо (p – pp)


Відповідно до цього можна кваліфікувати і диригентський жест. Рухи рук диригента за амплітудою розмаху повинні відповідати силі звучання оркестру. Також необхідно уміти відображати одну і ту ж ступінь сили звучності крупним, насиченим і мілким жестом, використовуючи при цьому передачу напруги пальцями, кистю, рукою в цілому. Отже, під час диригування насиченість жесту є головним, а об'єм рухів і площина диригування – поняття досить відносні.

Уся розмаїтість нюансів передається у трьох **позиціях рук**:

- 1) *нижній* – на рівні поясу;
- 2) *середній* – на рівні грудей;
- 3) *верхній* – на рівні плеча.

Найбільш характерні жести, що супроводжують динаміку – це: простягнута рука на рівні очей – ff ; на рівні грудей – f , mf ; на рівні поясу – p . Характер показу: на f – рука повернута від оркестру; на p – до оркестру, нібито прикриваючи звук, його силу.

Рука диригента також повинна рухатись вгору або вниз. Допоміжними, зв'язуючими динамічними ланками є *diminuendo* (послаблення звуку) і *crescendo* (підсилення звуку).

У нотному тексті посилення і послаблення звуку має два позначення: літерне – *crescendo* і *diminuendo* та графічне 

Crescendo досягається шляхом поступового збільшення жесту і його інтенсивності. Для цього достатньо розширити ауфтакт. Тільки тоді, коли права рука (яка водночас тактує, адже це її головне завдання) вичерпає свої можливості, на допомогу їй приходять ліва рука з усіма її різноманітними засобами відображення динаміки. На *crescendo* ліва рука поступово піднімається з долонею, повернутою вгору. Таким чином, ліва рука переймає роль правої, відображаючи на свій лад *crescendo*, розпочате правою рукою.

Під час збільшення динаміки диригент поступово застосовує плечовий тип руху рук, при зменшенні – поступовий кистьово-ліктьовий тип руху рук. Виконуючи подібні прийоми, потрібно вірно розподіляти поступову зміну амплітуди, виходячи із будови фрази.

Під час *diminuendo* жест поступово зменшується, інтенсивність його слабшає, рука наближається до корпусу, та опускається до більш низької позиції. Слід попередити, що не можна гасити звук однією правою рукою, припиняючи тактування. Це може призвести до затримки темпу, що часто буває під час відтворення *diminuendo*. Краще показати цей відтінок лівою рукою, яка не зайнята тактуванням і тому її рухи не можуть визвати затримку темпу.

Отже, у залежності від необхідності, відбувається поступове збільшення чи зменшення амплітуди руху рук, а руху вгору відтворює поступове *crescendo*, вниз – *diminuendo*.

Subito forte чи *subito piano* тактується раптовим рухом руки, підкреслюючи енергійним поштовхом відмічену долю. Перед ним потрібно взяти виразний ауфтакт, який по характеру і величині відповідає даному *subito*. Перехід до *subito*

piano здійснюється шляхом раптового скорочення об'єму жесту. Рух рук повинен бути достатньо активним і рішучим. Різниця між subito forte і subito piano у тому, що жест на subito forte має бути більш активним, а на subito piano вживається жест більш м'який, без гостроти, різкості рухів.

Існує інший спосіб диригування *subito*: піднесена на мить із затиснутим кулаком ліва рука означає раптове зміцнення (посилення) динаміки, а швидкий рух у бік уст диригента, а також із зверненою для оркестру долонею – раптове послаблення динаміки.

Прийоми виконання динамічних відтінків також повинні відповідати стилю твору, що виконується. Різке звучання *ff* у творах Гайдна і Чайковського зумовлене закономірностями стилю епохи у якій композитори жили, і особливостями їх творчого почерку, що у значній мірі підпорядковувався цим закономірностям.

Тема 16. Схема тактування «на раз»

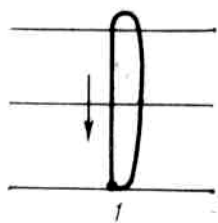
П л а н

1. Схема тактування «на раз».
2. Техніка відображення схеми «на раз».
3. Особливості застосування схеми «на раз».

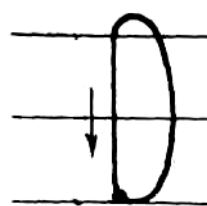
Доволі складною для диригування є схема «на раз», яка складається лише з одного удару руки. У ній відбувається сумування усіх доль в один рух. Складність диригування «на раз» полягає в умінні в одному замаху відобразити усі елементи, які є в одному такті: вірний ауфтакт, метр, ритм, темп, нюанси, штрихи, динаміку, ведення мелодії, динаміку фрази, оркестрові вступи і т.д. При цьому, керування оркестром залежить від величини замаху, характеру диригентського руху, дихання до нього.

Як правило, схема «на раз» використовується для диригування творів у швидких темпах у двох, трьох, чотирьох або п'ятидольних розмірах. Єдиний

у такті рух униз об'єднує всі рахункові долі такту. Після активного руху вниз рука не зупиняється у русі і не гальмується. Таким чином, основою тактування «на раз» є відомий нам прийом відбиття. Під час вивчення диригентської сітки «на раз» потрібно уважно слідкувати за рівномірним подовженим показом кожної диригентської долі, яка позначається ударом руки зверху до низу. Головне відчуття відповідних долей тридольного такту – їх рух від першої сильної долі – «раз - і - і». У випадках, коли ясно відчувається двох, трьох або чотиричастинність побудови фраз, можна використовувати двох, трьох або чотиридольну схему, яка відповідно об'єднує ту або іншу кількість тактів. Наприклад, у швидких темпах розміри 2/2, 4/4, 6/4, 6/8 тактуються часто «на два», а 3/2 – «на три» [17].



Тактування на *staccato*



Тактування на *legato*

Нерідко музична фраза об'єднує різну кількість тактів. Ці випадки вимагають вживання різних диригентських схем. Іноколи в одну схему об'єднуються декілька тактів. Важливо у розгортанні мелодії показати початок фраз, перші їх долі при менш активних інших долях. У дуже швидких темпах окремі ритмічні тривалості так швидко чергуються між собою, відбувається чергування слабких і наголошених тактів, які диригуються схемами «на два», «на три», «на чотири».

У повільних темпах відбувається зворотній процес – твори розміром 2/4 потрібно тактувати «на чотири», або дробити кожну долю схеми. У такому разі, кожна доля поділяється на дві частини – на основну і допоміжну. Дроблення

виконується по лінії основних доль, зі збереженням загального малюнку тієї чи іншої схеми. Основна частина долі показується жестом більшої амплітуди, а допоміжна частина, як правило, виконується кистьовим рухом.

Вибір потрібної схеми тактування – це засіб передачі метро-ритмічної структури твору, яка виходить із поняття ритму, як живого дихання музики, його пульсації. Максимальне відчуття ритмічної структури, як організуючого початку, дає виконавцю найбільшу впевненість у виконанні, а кожний рух руки, кожна доля такту розглядається як рух, який підготовлює наступний і витікає із попереднього.

Тема 17. Диригування складних і мішаних розмірів

П л а н

1. Розмір як організаційна основа музичного твору.
2. Прості розміри. Їх диригування.
3. Дроблення диригентського жесту.
4. Складні розміри. Їх диригування.
5. Мішані розміри. Їх диригування.

Усі музичні твори мають базову організаційну основу – розмір. Він є невід’ємною частиною кожної музичної палітри та може змінюватися у процесі звучання.

Розмір – це кількісна характеристика тактового метру, що вказує число ритмових одиниць (доль) у такті та їх величину.

Розміри бувають: *прості, складні, мішані, перемінні*.

Прості розміри – це розміри, у яких на одну сильну долю припадає одна або дві слабких. До них належать: **2/8, 3/8, 2/4, 3/4, 2/2, 3/2**.

Однорідні складні розміри – це розміри, що складаються із двох або більше простих однорідних розмірів та мають одну сильну та одну або декілька відносно

сильних доль. До них належать: **4/2, 4/4, 4/8, 4/16, 6/4, 6/8, 6/16, 9/4, 9/8, 9/16, 12/4, 12/8, 12/16.**

Мішані складні розміри – це такі розміри, які складаються із двох або більше простих неоднорідних розмірів. До них належать: **5/4, 5/8, 5/16, 7/4, 7/8, 7/16, 11/4, 11/8, 11/16.**

Розміри, які змінюються у процесі виконання музичного твору називають **перемінними.**

При значній різноманітності музичних творів, притаманних українській обрядовій та танцювальній музиці, найхарактернішими є дводольні та тридольні прості розміри. Як правило, у простих дводольних розмірах виконуються швидкі та помірні танці: польки, коломийки, гопачки, сюжетні танці.

Із складних розмірів найбільш поширений – 4/4. У ньому звучать хороводи, дитячі ігри-танці, щедрівки, ігри з козою: «Король», «Віночок», «Перепілонька», «Марена», «Подоляночка», «Весняночка-паняночка», «Дударіку», «Ой на горі жито», «Ой у полі господар оре», «Щедрик – ведрик», «Де коза ходить» та інші.

– у розмірах 4/8 пишуться веснянки, напр.: «Ой нумо, нумо зеленого шуму»;

– у розмірах 6/8 – веснянки «Ой весна, весна», «Вилети, гулю, на пісок», танці-ігри про козу: «Бе-е-е козуню», «Ой, добрий вечір до сеї хати»; щедрівки: «Ластівка будить господаря», «Мила над усю родину».

Взагалі, складні розміри, поширені в обрядових піснях, а в українській хореографії зустрічаються порівняно рідко.

Перемінні розміри використовуються у жанрових сценках та хороводах: «Ой, Іванчику – білоданчику» (2/4 та 3/4), «Ходить жучок до мене» (2/4 та 4/4), «Чорнушко-душко» (6/8, 3/4, 2/4), «Положу кладочку вербову» (2/4 – 3/4).

Диригування складних розмірів. Складні однорідні розміри диригуються з застосуванням схем «на два», «на три», «на чотири», із дробленням кожної долі, а мішані диригуються з дробленням однієї з долей чотиридольного розміру.

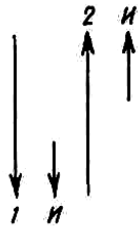
Є різні способи диригування таких розмірів. Одним із способів є диригування чотиридольної схеми з дробленням першої – третьої, другої та першої долі, а при іншому тактуванні схеми перша доля не дробиться у п'ятидольному та шестидольному розмірах. Це залежить від того, яку диригентську школу, який підручник був узятий за основу під час вивчення схеми тактування.

Дроблення жесту. Дробленням називається тактування, при якому основні рахункові одиниці розділяються додатковими рухами, із додаванням до основної однієї чи більше додаткових долей. Дроблення жесту вживається головним чином у випадках, коли відбувається тактування у дуже повільних темпах (Largo, Grave, Adagio, Andante molto і т. д.) утруднює ясність диригування. Жест при надто повільному темпі втрачає свою насиченість і ясність, що викликає неточність у його розумінні і впливає на ансамбль. Збільшення кількості рахункових одиниць, які дозволяють зберегти визначеність жесту, поліпшує оркестрове виконання. Особливо часто звертаються до дроблення під час виконання творів, фактура яких насичена дрібними тривалостями, складними ритмічними малюнками. Дроблення допомагає більш органічно й вірно виконувати велику затримку в музиці.

Дроблення схеми «на три» дає схеми «на шість» і «на дев'ять». Схема «на чотири» є основою схем «на вісім» і «на дванадцять».

Під час дроблення диригент розширює амплітуду рухів рук, уповільнює їх, що дає змогу подрібнювати жест допоміжними долями. Необхідно, щоб дроблення не порушувало ясності схеми та основних долей такту, які стають відносно сильними, підкреслюються більш глибоким і активним жестом. Допоміжні долі, більш слабкі, відрізняються менш глибоким, пасивним рухом, тактуються досить легко, майже непомітно. Важливу роль відіграє кисть, яка дозволяє більш легко й чітко виконувати додаткові жести. Особливо необхідно слідкувати, щоб час, який витрачався на одну долю при дробленні (враховуючи уповільнення) відповідав часу звучання долі [10, с. 41, 42].

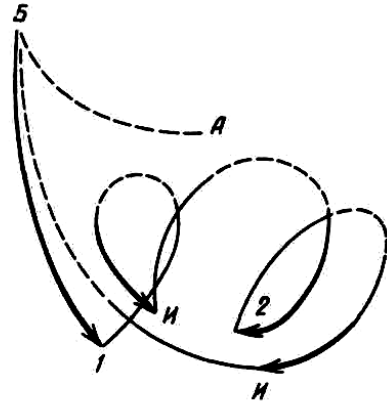
Дроблення схеми «на два»



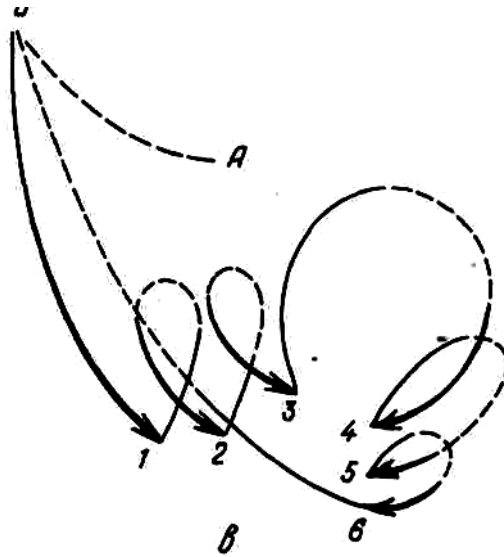
а



б

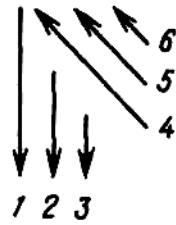


в

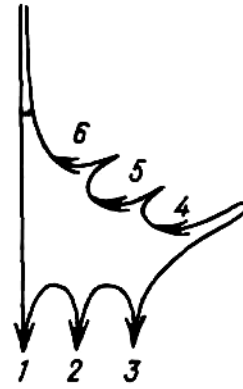


г

д



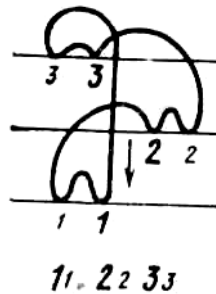
a



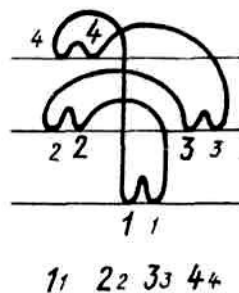
б

Нерідко замість дроблення дводольна схема у дуже повільних темпах замінюється чотиридольною схемою. Подібна заміна може вживатися також і у невеликих епізодах, і, навіть, у такті із складним ритмічним малюнком або затримкою у темпі [17].

Дроблення схеми «на три»

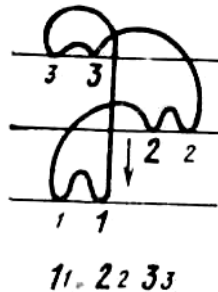


Дроблення схеми «на чотири»

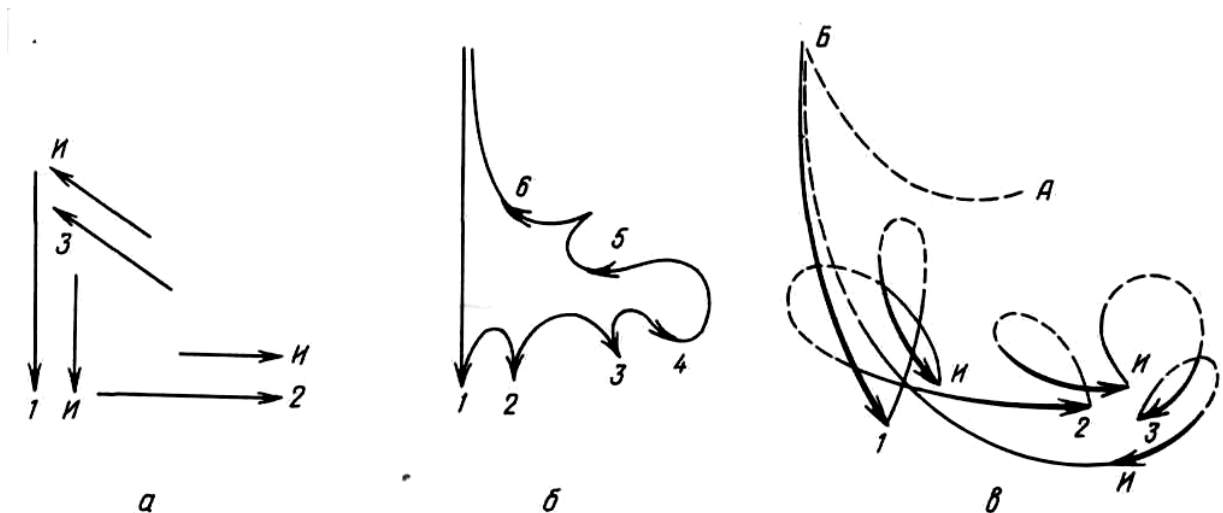


Тактування шестидольного розміру. Схема, що береться за основу, визначається з урахуванням темпу, метро-ритмічної будови та інших особливостей музичного твору.

Схема «на шість» (три групи по дві долі) тактується за схемою «на три» з дробленням кожної долі [17]:

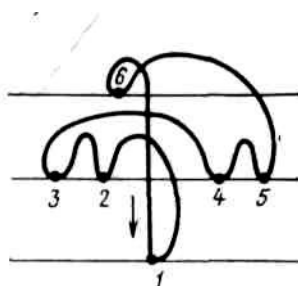


Різновидом шестидольного метра у диригуванні слід рахувати розмір 3/2 у повільному темпі. В основу тактування такого метра береться схема «на три» з подвоєнням кожної долі. У швидкому темпі шестидольна схема тактування може бути замінена дводольною [10, с. 75].



Найбільш розповсюджена шестидольна схема створюється на основі схеми «на чотири» шляхом дублювання першої й третьої долі. В ній мається шість

рахункових доль, із яких перша й четверта виділяються участю руху всієї руки від плеча як сильна і відносно сильна долі, а інші, слабкі долі, виконуються кистьовими рухами [17].



У швидких темпах шестидольний метр тактується за схемою «на два», де кожна доля об'єднує три рахункових одиниці.

Схема «на вісім» (чотири групи по дві долі) тактується за схемою «на чотири» з дробленням кожної долі [10, с. 81]:

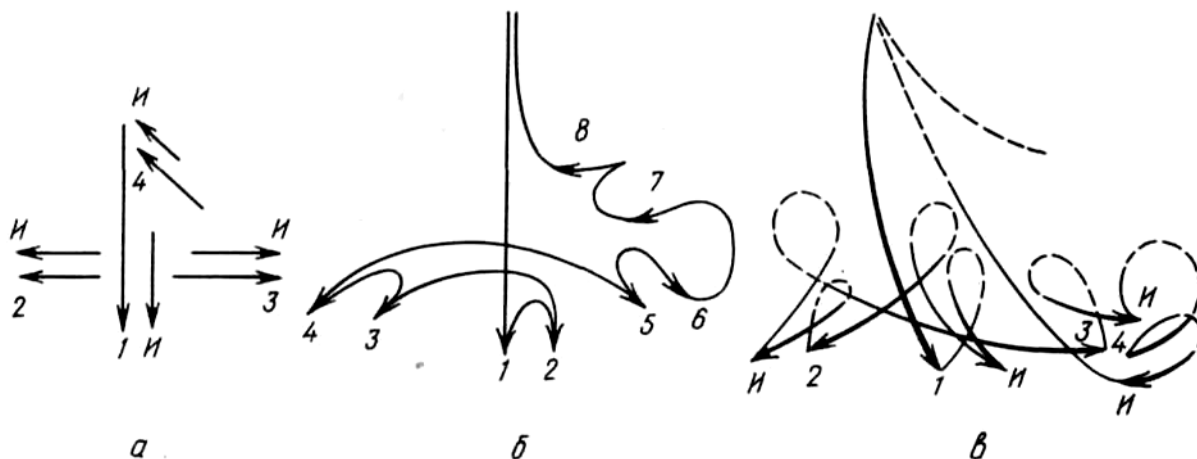
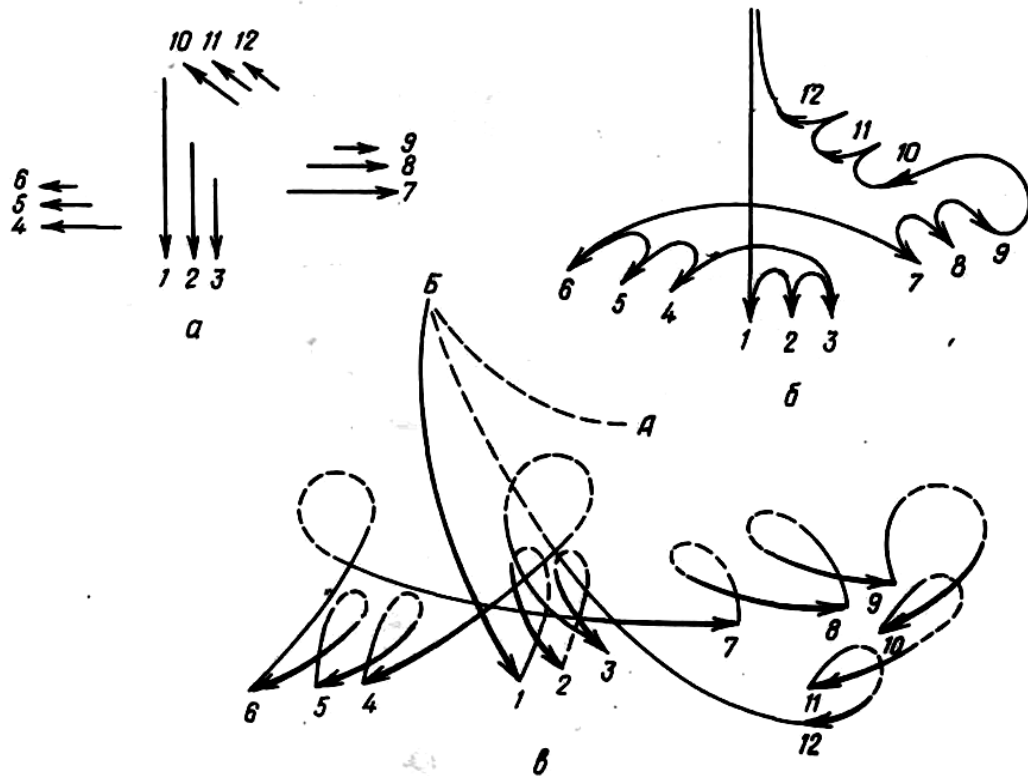


Схема «на дванадцять». Дванадцятидольна схема утворюється завдяки потроєнню кожної з чотирьох доль чотиридольної схеми (чотири групи по три долі). Уживається досить рідко і лише у повільних темпах [10, с. 87].



У швидких темпах такі розміри тактуються по чотиридольній схемі.

Тема 18. Тактування несиметричних розмірів

П л а н

1. Несиметричні розміри.
2. Схеми тактування «на п'ять».
3. Схеми тактування «на сім».
4. Схеми тактування «на одинадцять».
5. Правила пристосування основних схем для різних розмірів.

У диригентській практиці зустрічаються п'ятидольні, семидольні та, інколи, одинадцятидольні розміри. Вони об'єднують нерівні групи рахункових доль. Ці розміри досить складні для засвоєння. Уся група мішаних розмірів має непарну кількість одиниць, а також, несиметричне групування доль. Вони складаються із декількох простих неоднорідних розмірів. Наприклад: 2+3, 2+3+2, 2+2+3 та ін. Саме тому їх називають *несиметричними* розмірами. У залежності

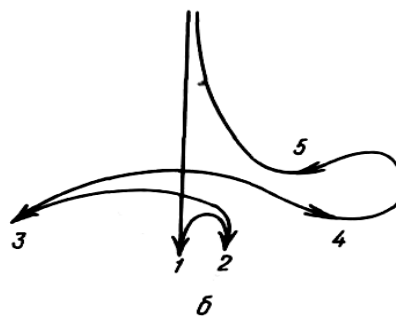
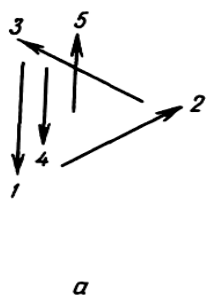
від темпу або виконавських завдань, несиметричні розміри можуть диригуватись двома способами, що знаходять відображення у їх схемах тактування.

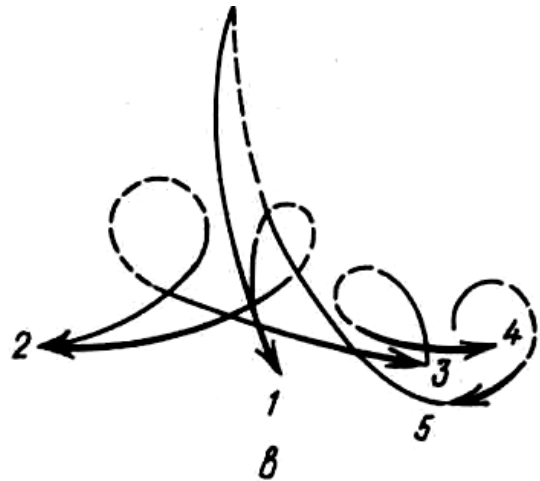
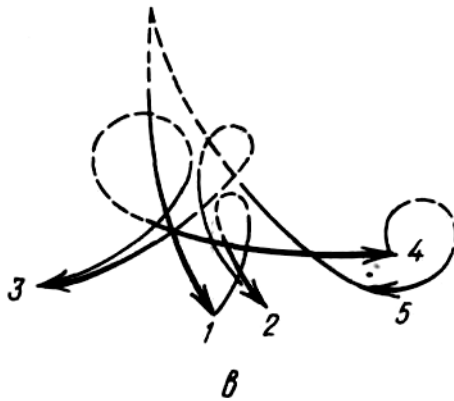
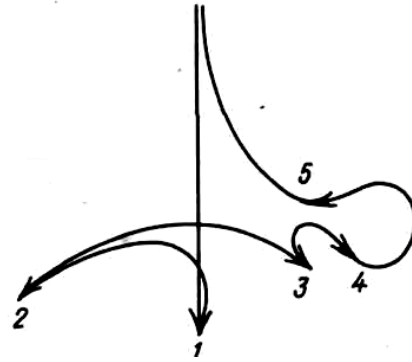
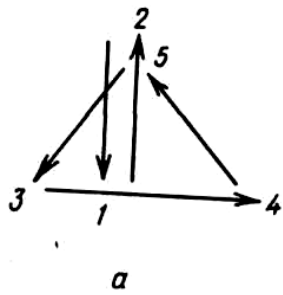
При першому способі кожна метрична доля такту позначається одним ударом (вживається, головним чином, у помірних і повільних темпах).

При другому способі (вживається у швидких темпах) однією рахунковою долею позначається декілька метричних долей. Це може бути навіть один простий такт, що входить до складу складного. Схема завжди підпорядкована структурі складного такту й кількості простих тактів у ньому.

Потрібно пам'ятати, що будь-яка схема завжди підпорядкована законам фразування, і тому, не змінюючи загальних контурів, у різних творах може виконуватись по різному. Під час диригування творів, написаних у несиметричних розмірах, необхідне рельєфне зображення сітки, її підпорядкування музичному матеріалу твору, фразуванню, логіці тексту та будові мелодичної лінії, щоб більша кількість долей у такті не призвела до неясності, викривлення музичного образу.

Схеми тактування «на п'ять». П'ятидольні розміри мають п'ять рахункових одиниць і складається із двох простих розмірів – дводольного і тридольного. Групування цих розмірів може бути 2+3 або 3+2, що залежить від будови мелодії, акцентованих наголосів, змісту твору. Ці розміри диригується за схемою «на чотири», але з подвоєнням першої або третьої долі (по Маталаєву чотиридольна схема диригується із дублюванням однієї із бокових долей). У відповідності з цим, диригентські сітки «на п'ять» можуть бути різними (2+3 або 3+2) [10, с. 90, 92]:

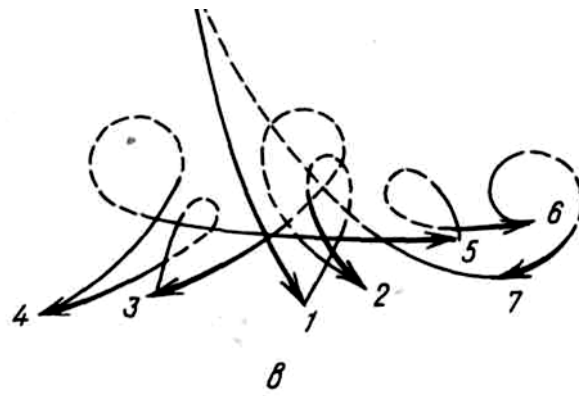
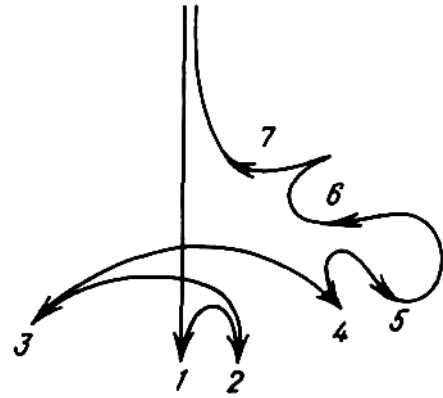
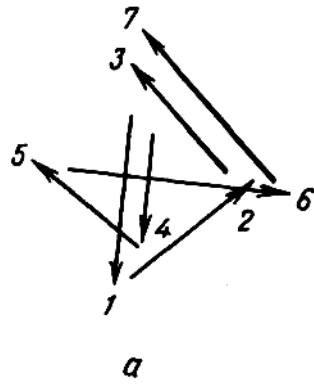




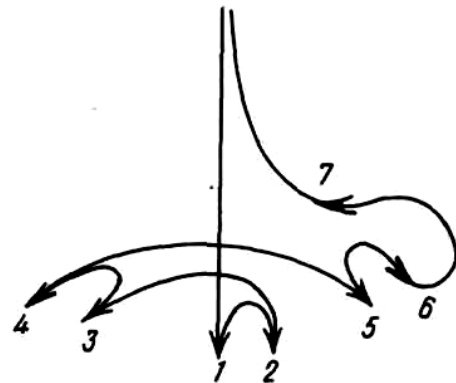
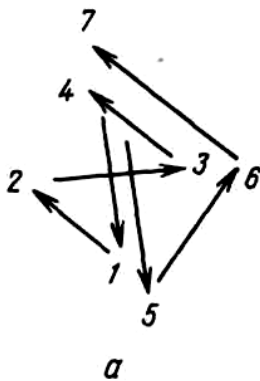
У дуже швидкому темпі і у деяких випадках поліритмії п'ятидольний розмір тактується «на раз».

Схеми тактування «на сім». Вкрай рідко зустрічаються семидольні розміри. Частіше всього, диригент має справу із комбінаціями простих розмірів із несиметричним угрупованням доль, де дві – три рахункові долі у швидкому темпі об'єднуються у одну групу, яка тактується одним ударом.

Семидольні розміри можуть мати різні варіанти групування метричних доль у такті: $2+2+2+1$, $2+1+2+2$, $1+2+2+2$, $2+2+1+2$. Розміри $7/4$ і $7/8$ складаються із двох несиметричних розмірів – тридольного і чотиридольного: $3+4$ або $4+3$. Під час їх диригування потрібно виділяти першу і четверту долі при групуванні $3+4$, а також першу і п'яту при групуванні $4+3$. Це залежить від групування нотного матеріалу у середині такту [10, с.95].



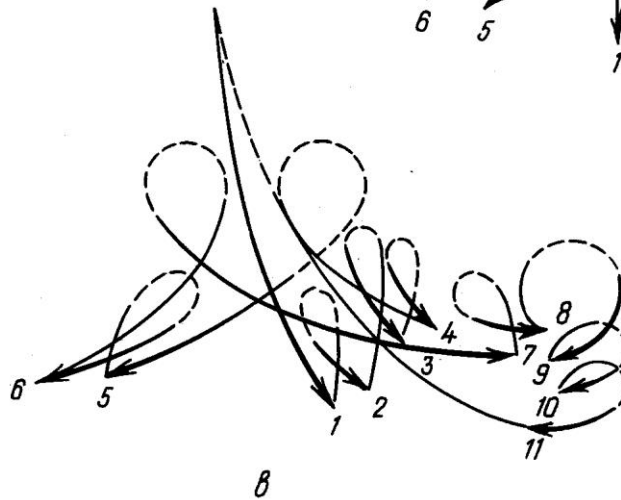
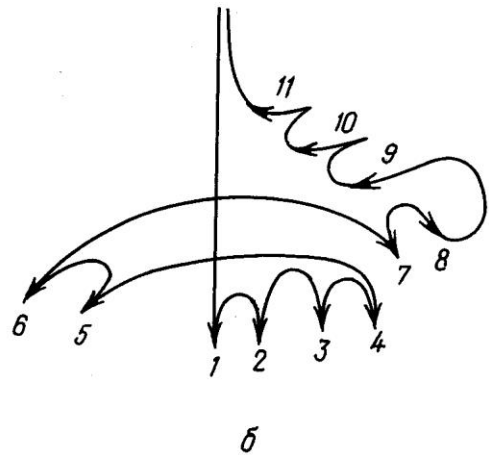
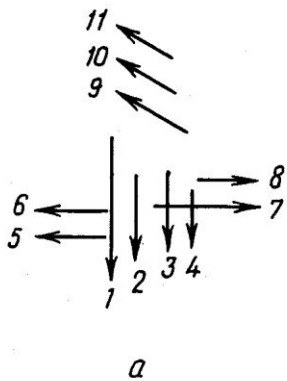
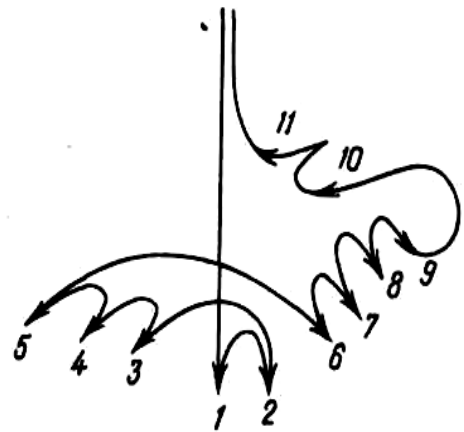
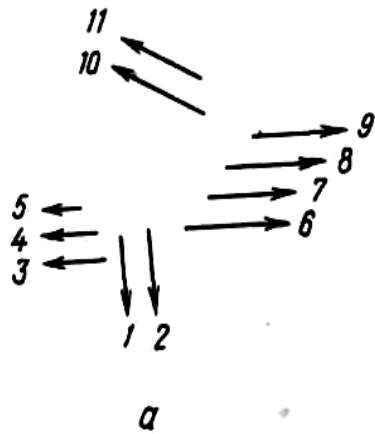
Семидольна схема (4+3) може утворюватися завдяки подвоєнню усіх доль, за виключенням останньої у чотиридольній схемі [10, с. 93]:

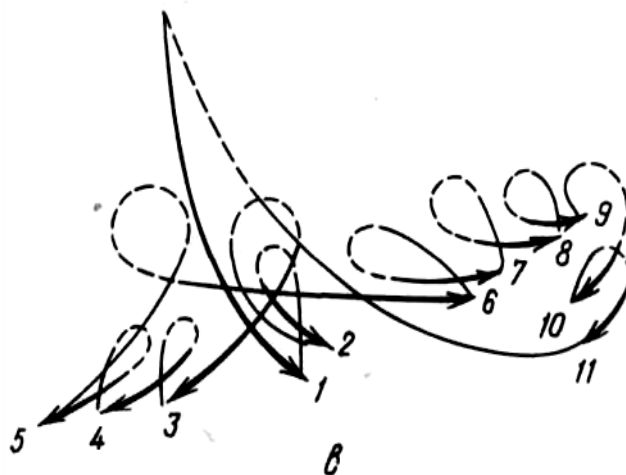


Семидольний розмір може диригуватися аналогічно п'ятидольному розміру. Тут також може вживатися чергування чотирьох і тридольних схем. Порядок їх чергування встановлюється на основі структури музичної фрази.

Відносно сильні доли такту відображаються менш активним рухом. Це часто вказується автором у партитурі (пунктирними лініями, які розділяють такт).

Схеми тактування «на одинадцять». У музичній практиці вживається вкрай рідко. Майже завжди додається авторське позначення, у якому вказано групування даного метру. На його основі диригент визначає побудову схеми [10, с. 99, 101]:





Несиметричні такти із 11 доль у повільних темпах майже не зустрічаються. У швидких темпах вони диригуються скороченим малюнком.

Особливі випадки. У сучасній музиці інколи зустрічаються також побудови тактів, які не вкладаються ні в одну із сіток. В усіх випадках диригенту потрібно ретельно проаналізувати такт, виявити відносно сильні і слабкі долі і, у залежності від них, визначити конкретну схему, яка може підійти до даного випадку. У деяких випадках диригенту потрібно комбінувати, співставляючи прості і дроблені долі, чергуючи їх між собою, та зберігаючи необхідну ясність усієї схеми тактування.

Загальні правила пристосування основних схем і їх варіантів для різних розмірів

За дводольною схемою («на два») тактують прості дводольні розміри (2/2, 2/4, 2/8, 2/16), у швидких темпах – складні двоскладові (6/2, 6/4, 6/8, 6/16).

За тридольною схемою («на три») тактують прості тридольні розміри (3/2, 3/4, 3/8, 3/16), у швидких темпах – складні трискладові (9/2, 9/4, 9/8, 9/16).

За чотиридольною схемою («на чотири») тактують складні розміри (4/2, 4/4, 4/8, 4/16), у швидких темпах – складені чотирискладові (12/2, 12/4, 12/8, 12/16).

За п'ятидольною схемою («на п'ять») тактують складні мішані розміри (5/2, 5/4, 5/8, 5/16).

За шестидольною схемою («на шість») тактують складні двоскладові розміри (6/2, 6/4, 6/8, 6/16).

За семидольною схемою («на сім») тактують складні мішані розміри (7/2, 7/4, 7/8, 7/16).

Тема 19. Диригування перемінних розмірів. Поліритмія та поліметрія

П л а н

1. Перемінний розмір. Особливості його диригування.
2. Поліритмія. Її відображення у диригуванні.
3. Поліметрія. Її відображення у диригуванні.

Музичний твір може бути написаний в одному або у кількох різних розмірах, що чергуються у певному порядку або довільно. Такі розміри часто зустрічаються у вокальній (народні пісні) та інструментальній музиці. Їх тактування вимагає від диригента гнучкості та орієнтації у нотному тексті. Перед початком диригування твору, написаного у перемінному розмірі, потрібно уважно ознайомитись зі зміною метру у різних тактах твору. Основне правило при диригуванні цих розмірів – ясна схема й підкреслення першої долі у змінах схем при повній ідентичності довжин різних долей цих тактів. Слід також підкреслювати і напрямок руху другої долі цих тактів. Так оркестранти чіткіше орієнтуються у зміні темпу та розміру.

Дещо складнішим є тактування перемінних розмірів, у яких зі зміною розміру змінюється і тривалість долі. Якщо у даному музичному творі темп не змінюється, то під час зміни розміру слід обрати дрібну ритмічну вартість і пильнувати за тим, щоб вона, а отже, і всі інші ритмічні вартості тривали однаково довго в усіх тактах даного твору. Деякі композитори підкреслюють це ремаркою *listesso tempo* (той самий темп) або $h = h, e = e, h = e$.

Диригування творів із перемінними розмірами, у яких відбувається чергуванням простих і складних розмірів, складає певну складність, оскільки

часто змінюється метр, порушується звичний плин диригентської сітки. Такі твори вимагають від диригента швидкої реакції, відмінного знання партитури, та попереднього її вивчення, уваги, швидкого реагування, точного і ясного показу схеми, хорошого відчуття сильної долі такту.

У диригентській практиці зустрічаються твори, в яких одночасно використовуються різні розміри. Частіше це відбувається, коли тактові лінії цілком збігаються. Інколи тактові лінії у окремих голосах чи їх групах збігаються в деяких місцях у певній послідовності або довільно. У такому разі, тактують різні схеми одночасно двома руками окремо: одну схему за допомогою однієї руки, а іншу – за допомогою іншої. У таких випадках слід звернути увагу на так звані опорні пункти, тобто на місця, де сильні долі такту збігаються.

Поліритмічні такти. Поліритмією називається одночасне поєднання двох різних ритмічних фігур, об'єднаних загальною сильною долею. Найпростіший приклад – поєднання дуолей з тріолями. Диригуючи подібні поєднання, потрібно віддати перевагу тій ритмічній фігурі й схемі, яка встановилася раніше, стала звичною для виконавців. Наголошеними долями, що скріплюють ритм, можуть бути у чотиридольному розмірі перша й третя доля такту, які повинні бути підкреслені більш помітним жестом.

Поліметричні такти. Поєднання різних метрів утворює поліметрію. На відміну від поліритмічних, їх сильні долі (метричні акценти) не співпадають, а всі долі – рівні по тривалості. У такому випадку, диригенту потрібно обирати схему, яка не тільки організовує різні метри воедино, але і є ясною та зручною для оркестрантів. Такі такти привертають увагу диригента, оскільки найменша неточність може дезорієнтувати виконавців і самого диригента. Щоб виключити подібну ситуацію, диригент, переходячи від однієї схеми до іншої, повинен виразно тактувати долі такту, підкреслювати їх, попереджаючи про перехід до нового такту. Те саме відбувається під час повернення до тактів не

поліметричного складу. Поліметричні такти часто зустрічаються в оперних, симфонічних творах та народних піснях.

Тема 20. Диригування акомпанементу, каденції, речитативу

П л а н

1. Диригування акомпанементу.
2. Робота диригента з солістом.
3. Каденція. Її види.
4. Принципи диригування творів з каденцією.
5. Речитатив. Особливості техніки диригування речитативу.

Оркестрам народних інструментів часто доводиться акомпанувати солістам-інструменталістам, співакам і хоровим колективам. У такому випадку, право соліста на вияв індивідуальності є переважаючим. Авторитетові диригента аж ніяк не завадить, якщо він уважно поставиться до інтерпретації соліста і в деталях врахує його побажання. Диригент не повинен бути диктатором, або впадати в іншу крайність – виявляти надто велику поступливість щодо бажань солістів. Тільки уважне вивчення кожним позиції іншого, доброзичливі особисті стосунки можуть призвести до вироблення спільного розуміння під час трактування музичного твору.

Якщо соліст – професіонал, то диригент, акомпануючи, підпорядковує йому темп, фразування, динаміку та агогіку. У спірних місцях диригент та солістом приходять до єдиної думки у процесі спілкування та вивчення твору.

Якщо ж соліст недосвідчений, то диригент попередньо проводить з ним заняття, де узгоджуються основні засоби виразності, досягається дотримання необхідного темпу та інших сторін виконання.

Диригентові оркестру потрібно усвідомлювати, що мистецтво супроводу полягає у тому, щоб забезпечити солістові творчу обстановку, вести оркестр ритмічно, виконувати потрібні нюанси. При цьому, дуже важливе їх певне

динамічне урівноваження. Мистецтво акомпанементу полягає у тому, щоб створити таку динамічну атмосферу, у якій солістові було б зручно, а динамічні плани соліста й оркестру ніколи не перекривали один одного і завжди можна було б почути як лінію соліста, так і оркестровий супровід. Таким чином, ідеальний акомпанемент – це виконання, про яке Ф. Шаляпін говорив: «Не я співаю, а ми співаємо» [23]. Критерієм злиття голосів соліста і оркестрових інструментів є, як правило, вміння диригента відрегулювати стосунки між сольючими й акомпануючими голосами, врівноважити їх, уникаючи невідповідності.

У випадках, коли оркестр супроводжує гру соліста, жест диригента повинен залишатися легким. Композитори, як правило, оркеструють акомпанемент із таким розрахунком, щоб оркестр не нівелював важливі розділи соло. Але диригент повинен розуміти, що, інколи, більш важливий музичний матеріал доручається оркестру, а соліст акомпанує йому. Зрозуміло, що у центрі уваги, як правило, соліст, але й оркестр – не просто його тінь.

Видатний український диригент С. Турчак відзначав: «Взагалі, немає однозначної відповіді на питання про перевагу диригента над співаком, чи навпаки, у виборі варіантів інтерпретації. Зрозуміло, що диригент уже згідно зі своєю посадою є художнім керівником і несе повну відповідальність за її якість, і тому має право останнього слова» [25].

Каденція (іт. *cadenza* – закінчення) [29, с. 70] – це частина твору віртуозного характеру, що виконується солістом. Як правило, каденції виконуються без супроводу. Інколи невеликі каденції частково супроводжуються акомпанементом оркестру. Під час каденції і сольних інтерлюдій диригент вдається до особливих прийомів диригування. Якщо на протязі усієї каденції соліста оркестр витримує паузу, диригент повинен припинити диригування до закінчення соло, а потім показати необхідний афтакт. Але, часто, на протязі соло, партія оркестру має велику кількість паузуючих тактів. У таких випадках

диригування може відбуватися двома способами. Або диригент ненав'язливо відмічає перші долі тактів, або раніше попереджує оркестр про момент відновлення диригування. Останній спосіб найбільш доречний у випадку великого соло. Відраховувати такти можна подумки, але за такт чи два до закінчення каденції, вступу акомпанементу, диригенту необхідно підняти руку у відповідну позицію, підготувати оркестр для більш організованого вступу та у потрібний момент здійснити підкреслений ауфтакт. У швидкому темпі ця підготовка повинна бути більшою і навпаки. Якщо оркестр грає тільки перші долі тактів, то не слід тактувати увесь такт повністю. Цей же прийом уживається й тоді, коли у оркестрі на протязі декількох тактів тягнеться оркестрова педаль, що часто зустрічається у класичних творах.

Речитатив (від лат. *recito* – читати вголос) [29, с. 155] – вид вокальної музики декламаційного характеру. Речитатив часто передує арії, контрастує з нею та підкреслює її наспівність. Речитатив не завжди укладається у нормативні музичні побудови (речення, періоди і т. д.). Відсутність у оркестрових партіях супроводу речитативу мелодичного або ритмічного руху, велика кількість пауз, окремих акордів, мелодичних фрагментів вимагає від диригента і оркестру особливої уваги (в оркестрантів – відрахуванню доль, а у диригента – ясності жесту, точності малюнку тактування). Вокальна партія речитативу, у більшості випадків, виконується вільно по відношенню до темпу, і тому диригент має то скорочувати, то збільшувати довжини пауз. Зміна темпу, численні паузи спонукають диригента ставитись до кожного вступу оркестру як до нового. Таким чином, до техніки диригування речитативу є певні вимоги:

- 1) потрібна помітна різниця між жестами, що показують долі та відрахуванням пауз;
- 2) ясність визначення першої долі, як найважливішої, по якій виконавці відраховують паузуючі такти;
- 3) точність зняття звучання;

- 4) своєчасність подачі афтактів, у відповідності до сольного виконання.

Тема 21. Партитура як вид запису музичного твору

П л а н

1. Партитура. Види запису партитури.
2. Правила оформлення партитури.
3. Дирекціон.
4. Клавір.

Загальноприйнятою формою запису музичних творів, призначених для колективного виконання, є партитура.

Партитура (іт. *partitura* – розділення, розміщення, поділ) [29, с. 133] – це система запису усіх голосів багатоголосного музичного твору, призначеного для виконання оркестром, хором чи ансамблем певного складу.

Партитурна стрічка може бути **повною** або **скороченою** (без паузуючих інструментів). У повній виписуються партії усіх інструментів, незалежно від наявності у деяких із них багатотактових пауз. У скороченій (комбінованій) – тільки тих, у яких є виклад музичного матеріалу. На першій сторінці скороченого варіанту виписуються всі оркестрові групи та окремі інструменти. На наступних сторінках позначення проставляються тільки при зміні інструментів.

У партитурах для різних виконавських колективів є свої особливості викладу. Але існують загальні правила, закономірності, характерні для усіх партитур. Так, партії однорідних інструментів об'єднані у групи, всередині яких також існує певний порядок запису – від найвищих до найнижчих за звучанням.

Партитура складається з нотних станів, аколад, тактових ліній, ключів, знаків альтерації, нот, пауз, позначень розміру, динамічних відтінків, характеру виконання, темпових змін, штрихів, знаків скорочення нотного письма.

На початку партитури, перед кожним нотним станом, виписуються назви інструментів. При повній системі вони далі не повторюються, а при комбінованій виписуються перед інструментами, які грають.

Дирекціон (фр. *direction* – керівництво, лат. *directio* – напрямок) [29, с. 53] – спрощений виклад партитури з записом основних партій на 3 – 4 нотних стрічках з вказанням вступів оркестрових інструментів. У дирекціоні всі голоси записані у реальному звучанні (у тому числі й транспонуючі інструменти).

Партія (від лат. *partis* – частина, іт. *partito* – ділю) [29, с. 134] – це складова частина партитури музичного твору, призначена для виконання одним голосом або музичним інструментом.

Клавір (нім. *Klavier*) [29, с. 79] – це перекладення партитури музичного твору для виконання на 1 – 2 інструментах (фортепіано, баян), або для співу в супроводі фортепіано. У клавірі оркестрові функції викладені у скороченому вигляді і пристосовані до фортепіанного (баянного) викладу та аплікатури. Клавір використовується для ознайомлення з твором за фортепіано, вивчення його у класі диригування.

Аколади (фр. *accolade* – з'єднувати дужкою) [29, с. 6]. Партитура має окремі голоси, що об'єднані в оркестрові групи за інструментальною спорідненістю, і скріплені між собою загальною аколоадою.

Головною аколоадою називається тонка вертикальна лінія, що сполучає початки усіх нотних стрічок партитури.

Групові аколади – потовщені лінії з фігурними вушками на кінцях (розміщені перед головною). Вони поєднують однорідні інструменти у групи.

Однойменні інструменти у групах об'єднуються додатковою аколоадою у вигляді тонкої квадратної дужки, що примикає зліва до групової аколади. Фігурною аколоадою також позначається сольний інструмент чи спів. Довжина тактових рисок рівна довжині відповідної групи і фігурних аколрад.

Фігурні аколади (у формі фігурних дужок) застосовуються для окремих інструментів, що не входять до груп (бандура, цимбали, баян, фортепіано та ін.). Такі інструменти мають дві стрічки для запису партії.

Додаткові аколади позначають та поєднують різні партії одних інструментів.

Розмір позначається на початку твору (в партії кожного інструменту після ключових знаків) та при його зміні.

Темп твору позначається вгорі партитури, один для усіх партій.

Знаки динаміки позначається в партії кожного інструменту.

Для зручності роботи з оркестром над частинами твору або важкими для виконання місцями, виставляються *цифри* (іноді *літери*). Розташовують їх угорі партитури над тактовою рисою.

Тема 22. Читання партитур

П л а н

1. Значення та сутність читання партитур.
2. Навички, необхідні для читання партитур.
3. Зорове читання партитури.
4. Читання партитури за фортепіано.

Читання партитури є необхідною умовою вивчення музичного твору. Воно дає змогу диригенту ознайомитись з музичним твором, провести необхідну передрепетиційну роботу, допомагає під час проведення репетиції.

Читання партитур полягає у розумінні складного багаторядкового нотного запису, у створенні вірного слухового уявлення про основні риси реального звучання музичного твору.

Для музиканта-початківця читання партитур становить значні технічні труднощі, адже партитура – це велика кількість нотних стрічок та інструментів із їх особливостями запису, ключів, транспонуючих інструментів, різних

мелодичних груп, які потрібно читати одночасно. Тому для успішного читання партитури необхідно розвинути деякі навички, а саме:

- 1) уміння одночасно читати велику кількість партій при будь-якому розміщенні їх у партитурі;
- 2) уміння вільно читати партії транспонуючих інструментів;
- 3) уміння вичленити оркестрові функції, зрозуміти особливості гармонії, загальну будову, вивчити особливості виконання та ін.

Гра партитури – це добра перевірка виконавських намірів диригента, це музикування, яке знайомить його з оркестровою літературою.

По справжньому засвоїти складну мову партитури оркестру можливо лише при умові послідовного ознайомлення із особливостями оркестрового письма, вивчення технічних і тембрових особливостей інструментів, прослуховування партитур в оркестровому виконанні для якомога ширшого засвоєння виразових засобів оркестру. При цьому, потрібно паралельно здійснювати розвиток оркестрового слуху та аналітичних навичок. Велику роль відіграє і добра загальнотеоретична підготовка, вільне володіння фортепіано.

Існує два основних способи читання партитур: зорове читання, та за допомогою інструменту (фортепіано чи баяну).

Зорове читання полягає у тому, що уява про реальне звучання твору створюється на основі зорового сприйняття нотного тексту. Таке читання партитур вимагає наявності розвинутого внутрішнього слуху. Це найшвидший та найбезпосередніший спосіб читання. Однак, музикантам-початківцям він недоступний, тому що, під час читання партитури очима, такий диригент може прочитати лише деякі елементи оркестрової фактури. Особливість зорового читання полягає у тому, що сам читаючий позбавлений можливості перевірити вірність уявного звучання, зіпівставити його з реальним звучанням твору. Наявність вірного слухового уявлення про основні риси реального звучання

виявляються різними способами. Наприклад: можна сольфеджувати окремі партії, а деякі елементи виконати на фортепіано.

Вироблення внутрішнього слуху досягається прослуховуванням даної партитури у запису з одночасним читанням її зором і внутрішнім слухом.

Під оркестровим слухом розуміється здатність уявляти оркестрове звучання, тембри окремих інструментів і їх поєднань, співвідношення сили й повноти звучання інструментів та їх груп і т. п. Після того, як звучання оркестрового твору поступово закріпиться, потрібно читати нотний текст лише внутрішньою уявою, тобто подумки. Як грамотна людина може читати книжку подумки, так і музикант має читати партитуру внутрішнім слухом. Читання партитур це тільки питання тренування і кожний диригент має оволодіти ним у досконалості.

Читання партитури за фортепіано. Існує думка, що читати партитуру за фортепіано не обов'язково, достатньо тільки зорова робота з нею, що тільки внутрішній слух може видобути усі фарби оркестрового звучання. Але наші слухові уявлення можуть бути у деякій мірі невірними. Одночасно вдається почути далеко не усі голоси, складається тільки загальне, приблизне враження про партитуру. Тому, відтворення партитури у реальному звучанні на фортепіано необхідне, навіть якщо воно поступається тембровими барвами оркестру. Робити це необхідно із самого початку навчання. Крім того, читання партитури – це добра перевірка виконавських намірів диригента.

Пристаюючи безпосередньо до вивчення партитури слід прискіпливо проаналізувати її: установити склад оркестру, ознайомитись з тематичним матеріалом твору, визначити його форму, розібрати фактуру, особливості гармонії та інструментовки. Для початкового навчання читки, партитура повинна бути не важкою, але прочитаною у повному об'ємі.

Можна спочатку прочитати окремі партії, щоб потім об'єднати їх у групи, по функціям, і згодом усю партитуру цілком, вибираючи у відповідності до

фактури способи її перекладення. Суттєва особливість партитурної запису – перехресне (у вертикалі) розміщення, яке пов'язане з тим, що у кожній групі є інструменти високого й низького регістрів. Бувають випадки, коли інструмент, партія якого розміщена у партитурі нижче іншої, у дійсності може звучати вище. Це складає немалі труднощі у координації зорового сприйняття оркестрової фактури й передачі її на фортепіано. Для цього потрібно виробити звичку слідувати за партитурним текстом знизу вгору, із баса, об'єднуючи між собою ближні по теситурі голоси, незалежно від того, чи знаходяться вони на сусідніх стрічках, чи на великій відстані. Таким чином, у думці можна поставити голоси на «своє місце», зробити більш доступними для читання різні переплетення оркестрової фактури. Таке читання дозволить охопити гармонію, знайти подвоєння, відібрати потрібні голоси, випустивши другорядні. Басові голоси нерідко можуть розміщуватись не на нижній стрічці партитури а десь посередині (наприклад, у партії духових), що вимагає більшої уваги. Потрібно завжди пам'ятати, що голоси нижнього регістру, частіше всього, вислизують від уваги.

При фортепіанному викладі оркестрової фактури потрібно знати прийоми, якими рекомендовано керуватись. Ними є:

1) *зняття подвоєнь* – проведення голосу без октавних подвоєнь або з частковим подвоєнням (одна октава замість двох або трьох). Досить часто виникає необхідність відмови від нижнього октавного подвоєння басу, хоч це не завжди вірно;

2) *передача голосів* від однієї руки до іншої – цей прийом використовується постійно, у будь-якій, навіть нескладній партитурі. Це дозволяє рівномірно розподіляти голоси між руками;

3) *перенесення голосів* із однієї октави в іншу можливе тільки при великій відстані між голосами, якщо їх не можна одночасно охопити на клавіатурі, а також для проведення декількох голосів в одному регістрі;

4) *пропуск голосів* застосовується тільки по відношенню до другорядних партій. Він небажаний, але інколи неминучий, якщо складність передачі усіх голосів не може бути виключена перенесенням або зняттям подвоєнь. По відношенню до басу такий пропуск неприпустимий;

5) *передача на фортепіано органного пункту* часто пов'язана із труднощами одночасного обхвату витриманих звуків та інших голосів при великій відстані між ними. У більшості випадків обмежуються епізодичним повторенням басу. Інколи можна зберегти звучання органного пункту, наблизивши його до верхніх голосів, перенести його на одну – дві октави угору.

Починати читати партитури за фортепіано необхідно з нескладної ансамблевої музики, поступово ускладнюючи виклад, фактуру та ін. Не слід розраховувати на швидкі успіхи, адже читання партитур за фортепіано потребує багаторічної практики.

Використана література

1. Барсова І. О. Книга про оркестр. Київ: Музична Україна, 1981. 174 с.
2. Безбородова Л. А. Дирижирование: учеб. пособ. Москва: Флианта, 2017. 214 с.
3. Воєводін В. В. Нотатки диригента студентського оркестру народних інструментів. Київ: Музична Україна, 1988. 143 с.
4. Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные дирижеры. Москва: Советский композитор, 1969. 324 с.
5. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри. Київ: Наукова думка, 1967. 241 с.
6. Гуцал В. О. Інструментовка для оркестру народних інструментів. Київ: Музична Україна, 1988. 78 с.
7. Дехант Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации. Нижний Новгород: Деком, 2000. 446 с.

8. Димченко С. С. Диригування (методика викладання): навч. посіб. Ч. I. Рівне: РДК, 1997. 152 с.
9. Димченко С. С. Диригування (методика викладання): навч. посіб. Ч. II. Рівне: РДК, 1997. 141 с.
10. Иванов-Радкевич А. П. Пособие для начинающих дирижеров: учеб. пособ. Москва: Музыка, 1977. 120 с.
11. Канерштейн М. М. Питання диригентської майстерності. Київ: Музична Україна, 1980. 184 с.
12. Карс А. История оркестровки. Москва: Музыка, 1990. 304 с.
13. Колеса М. Ф. Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна, 1981. 208 с.
14. Малько Н. А. Основы техники дирижирования. Санкт-Петербург: Композитор, 2015. 252 с.
15. Маталаев Л. Н. Основы дирижерской техники. Москва: Советский композитор, 1986. 208 с.
16. Музыкальный энциклопедический словарь / ред. Г. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
17. Мусин И. А. Техника дирижирования. Санкт-Петербург: Музыка, 1995. 352 с.
18. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста. Москва: Музыка, 2006. 232 с.
19. Мюнш Ш. Я – дирижер. Москва: Музыка, 1982. 84 с.
20. Ольхов К. А. Теоретические основы дирижерской техники. Ленинград: Музыка, 1984. 160 с.
21. Павленко В. В. Словник іноземних музичних термінів та виразів. Вінниця: Нова Книга, 2005, 384 с.
22. Поляков О. И. Язык дирижирования. Киев: Музична Україна, 1987. 95 с.
23. Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. Москва: Радуга, 1992. 254 с.

24. Римский – Корсаков Н. А. Эпидемия дирижерства: полн. собр. соч. Москва: Музыка, 1963. Т.2. с. 31 – 39.
25. Рожок В. І. Стефан Турчак. Київ: Либідь, 2013. 240 с.
26. Хащеватська С. С. Інструментознавство. Вінниця: Нова книга, 2008. 256 с.
27. Штраус Р. Десять золотых правил, записанных в альбом молодому дирижеру / Р Штраус. Дирижерское искусство. Москва: Советский композитор, 1975. с. 397.
28. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов. Москва: Музгиз, 1959. 4 с.
29. Юцевич Ю. Е. Словарь музыкальных терминов. Киев: Музична Україна, 1988. 263 с.

Рекомендована література

1. Багриновський М. Диригентська техніка рук. Москва: ВУВД, 1974. 296 с.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Москва: Музыка, 1972. 532 с.
3. Богданова Т. С. Дирижирование. Теория и практика. Минск: БГПУ, 2013. 84 с.
4. Боулт А. Мысли о дирижировании. *Исполнительское искусство зарубежных стран* / сост. Г. Я. Эдельман. Москва: Музыка, 1975. с. 134 – 188.
5. Вайнгартнер Ф. О дирижировании. Санкт-Петербург: Композитор, 2015. 56 с.
6. Василенко С. Н. Искусство дирижирования. *Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика* / ред. Л. Гинзбург. Москва: Музыка, 1975. с. 203 – 208.
7. Вуд Г. О дирижировании. Москва: Музгиз, 1958. 102 с.
8. Гаук А. В. Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников. Москва: Советский композитор, 1975. 280 с.

9. Голованов Н. С. Сборник статей и воспоминаний. Москва: Советский композитор, 1982. 296 с.
10. Голючек М. С. Основні прийоми володіння технікою диригування: навч.-метод. посіб. Київ: ДНМЦЗКМО, 2020. 75 с.
11. Грум-Гржимайло Т. Об искусстве дирижера. Москва: Знание, 1973. 40 с.
12. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах. Українська академічна школа. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.
13. Дмитревський Г. О. Хорознавство і керування хором. Київ: Держвидав, 1961. 96 с.
14. Дмитриев Г. П. О драматургической выразительностях оркестрового письма. Москва: Советский композитор, 1981. 176 с.
15. Доронюк В. Д. Курс техніки диригування: навч.-метод. посіб. Івано-Франківськ: Прикарпатський університет ім. В. С. Стефаника, 2004. 292 с.
16. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором. Ленинград: Музгиз, 1951. 235 с.
17. Еремиаш О. Практические советы по дирижированию. Москва: Музыка, 1964. 71 с.
18. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. Москва: Музыка, 1988. 96 с.
19. Иванов-Радкевич А. П. О воспитании дирижера. Москва: Музыка, 1973. 78 с.
20. Иванов П. Г. Оркестр українських народних інструментів. Київ: Музична Україна, 1981. 110 с.
21. Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка. Москва: Музыка, 1973. 110 с.
22. Кан Э. Элементы дирижирования. Ленинград: Музыка, 1980. 216 с.
23. Канерштейн М. М. Вопросы дирижирования. Москва: Музыка, 1972. 257 с.
24. Кан-Шпейер Р. Руководство по дирижированию. *Дирижерское исполнительство* / за ред. Р. Кан-Шпейер. Москва: Музыка, 1976. 105 с.

25. Кондрашин К. П. О дирижерском искусстве. Ленинград – Москва: Советский композитор, 1970. 151 с.
26. Кофман Р. И. Дирижер и оркестр или 100 ненужных советов молодым дирижерам. Киев: Абрис, 2009. 132 с.
27. Лапченко В. П. Методика початкового навчання гри в оркестрі народних інструментів. Київ: Музична Україна, 1983. 64 с.
28. Лист. Ф. Письмо о дирижировании. *Избранные статьи*. Москва: Музгиз, 1959. с. 157 – 159.
29. Лясота В. Діалог диригентів: учитель і учень. Одеса: ОДМА ім. А. Нежданової, 2002. 26 с.
30. Малер Г. Письма. Воспоминания. Москва: Музыка, 1964. 636 с.
31. Мархлевський А. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі. Київ: Музична Україна, 1986. 96 с.
32. Мелик-Пашаев А. А. Звучание жизни. Москва: Музыка, 1989. 128 с.
33. Мравинский Е. А. Записки на память. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2004. 656 с.
34. Направник Е. Ф. Автобиографические творческие материалы, документы, письма. Ленинград: Музгиз, 1959. 447 с.
35. Ніколаєнко П. М. Теорія і методика початкового навчання диригування майбутніх учителів музики. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2013. 192 с.
36. Пазовский А. М. Записки дирижера. Москва: Советский композитор, 1968. 557 с.
37. Пигров К. К. Руководство хором. Москва: Музыка, 1964. 220 с.
38. Прокулевич О. В. Основи хорового диригування. Умань: ФОП Жовтий О. О., 2016. 140 с.
39. Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования хором. Москва: Московская консерватория, 2010. 186 с.

40. Разумний І. Г. Практичний посібник з диригування. Київ: Музична Україна, 1959. 120 с.
41. Рождественский Г. Н. Дирижерская аппликатура. Ленинград: Музыка, 1974. 103 с.
42. Романова И. А. Вопросы истории и теории дирижирования. Екатеринбург: Полиграфист, 1999. 125 с.
43. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Москва: Абетка, 2019. 512 с.
44. Стоковский Л. Музыка для всех нас. *Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика* / ред. Л. Гинзбург. Москва: Музыка, 1975. с. 462 – 466.
45. Хайкин Б. Э. Беседы о дирижерском ремесле. Москва: Советский композитор, 1984. 240 с.
46. Хентова С. М. Подвиг Тосканини. Москва: Музыка, 1986. 48 с.
47. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Київ: ДАКККіМ, 2003. 264 с.

Словник майбутнього диригента

агогіка (гр. *agoge* – рух, проведення) – невеликі відхилення від основного темпу твору, які не фіксуються у нотному тексті та підпорядковані створенню художнього образу. Агогічні відхилення тісно зв'язані із фразуванням, артикуляцією та динамікою. Вони повинні бути зумовлені вимогами художньої виразності. Такі агогічні відхилення, як *ad libitum* (по бажанню), а *riassere* (вільно), *capriccioso* (капризно, вигадливо) допомагають яскравіше відтворити характер та зміст музичного твору. Вони часто зустрічаються у композиторів романтиків. Термін уведено у музику німецьким музикознавцем Гуго Ріманом у 1834 році [29, с. 5].

акомпанемент (фр. *accompagnement* – супровід) – сукупність допоміжних голосів, акордів або фігурацій, які є гармонічною або ритмічною опорою основного мелодичного голосу. Акомпанемент виконує багато виразних функцій: доповнює соліста, підкреслює та поглиблює психологічний зміст музики, створює зображальний фон, супроводжує своєю грою на інструменті спів або гру інших виконавців. Це є також партія інструмента або ансамблю інструментів, які супроводжують партію співака або інструменту [29, с. 6].

акцент (лат. *accentus* – наголос) – виділення, підкреслення окремого звуку, акорду шляхом його динамічного або агогічного посилення [29, с. 7].

аколада (фр. *accolade* – з'єднувати дужки) – дужка (пряма або фігурна), яка поєднує декілька нотних стрічок і вказує, що ноти, записані на них виконуються одночасно. Аколади вживаються у нотах для фортепіано, органу, арфи і деяких інших інструментів, а також у партитурах [29, с. 6].

ансамбль (фр. *ensemble* – разом) – узгодженість, цільність виконання у колективній грі на музичних інструментах. Мистецтво ансамблю ґрунтується на постійній координації творчих зусиль виконавців, вимагає уміння слухати і поєднувати свою виконавську манеру з манерою партнера. Група музикантів,

які виступають сумісно, гра або спів декількох самостійних і, разом з тим, взаємно підпорядкованих інструментів або голосів. У залежності від кількості учасників його називають дует, тріо, квартет, квінтет і т. д. По своєму складу ансамблі бувають однорідні та мішані [29, с. 10].

аплікатура (іт. *applied* – прикладати) – розміщення, послідовність чергування пальців рук виконавця під час виконання музичного твору з урахуванням будови та механіки того чи іншого інструменту. Від зручної аплікатури залежить не тільки вірне «проголошення» мелодичних фраз і пасажів, а й чітке виконання темпових і динамічних нюансів [29, с. 11].

аранжування (фр. *arranger* – приводити у порядок) – пристосування музичного твору для виконання на іншому інструменті, переклад твору для іншого складу виконавців, для фортепіано; полегшене перекладення для того ж складу виконавців [29, с. 11].

артикуляція (лат. *articulo* – розчленування) – у музичному виконавстві спосіб виконання звукової послідовності з тим чи іншим ступенем злиття або розчленування звуків [29, с. 12].

ауфтакт (нім. *Auftakt* – затакт, перед тактом) – специфічний диригентський жест, замах диригента, який вказує на початок виконання. Його функція – визначення темпу, динаміки, характер вступу [29, с. 14].

багатоголосся – музичний виклад, заснований на одночасному звучанні декількох голосів. Основні типи багатоголосся – гетерофонія, поліфонія, гомофонія [29, с. 110].

біс (лат. *bis* – двічі) – вимога повтору виконання твору публікою [21, с. 54].

бурдон (фр. *bourdon* – густий бас) – безперервний басовий звук або співзвуччя. Цей термін вживається для позначення басового стугонливого фону під час гри на волинці, органі та інших музичних інструментах. При цьому, бурдон виконує роль органного пункту [29, с. 24].

віртуоз (іт. *virtuoso* – доблесний, мужній) – виконавець, який дуже добре володіє технікою співу чи гри на музичному інструменті та блискуче демонструє своє мистецтво [29, с. 30].

вібрато (іт. *vibrato* – коливання) – періодична зміна звуку по висоті, силі та тембру. Вібрато відрізняється частотою та амплітудою коливання. Вібрато з частотою 6 – 7 коливань за секунду робить звук виразним та співучим [29, с. 28].

виконавець – музикант (інструменталіст, співак), що виконує музичний твір або партію в ансамблі, оркестрі, хорі. Це особлива форма художньої творчості, що вимагає від музиканта професійної майстерності, знань, культури, художньої зрілості [29, с. 69].

глісандо (фр. *glissant* – ковзаючи) – спосіб співу з переходом з тону в тон. У інструментальній музиці – спосіб заповнення широких інтервалів за допомогою ковзання пальців по струнах або клавішах [29, с. 41].

голосоведення – рух голосів у музиці багатоголосного складу. Основні види голосоведення: паралельне, протилежне, пряме, непряме [29, с. 42].

гомोфонія (від гр. *homos* – рівний та *phone* – звук, голос) – вид багатоголосся у якому голоси розділяються на головний (мелодія) і супровід (гармонічний супровід, акомпанемент) [29, с. 42].

гриф (нім. *Griff* – ручка) – деталь струнних музичних інструментів, яка є довгою дерев'яною пластиною, прикріпленою до верхньої сторони шийки [29, с. 44].

дека (нім. *Decke* – кришка) – частина корпусу струнних музичних інструментів, що слугує резонатором, підсилювачем звучності. У багатьох струнних інструментів (скрипка, гітара та ін.) дві деки – верхня та нижня. Вони сполучені між собою обичайкою [29, с. 48].

діапазон (від гр. *dia pasone* – через усі) – звуковий об'єм музичного інструменту. Визначається інтервалом між нижнім та верхнім звуком, що видобувається на інструменті [29, с. 51].

дівізі (іт. *divisi* – поділ) – вживається у партитурах і вказує на те, що у партіях однотипних інструментів оркестру чи хору повинне бути розділення на дві або більше самостійних партій. Для його відміни вживається термін *unisono* (однозвучно, разом) або *non divisi* (не ділити) [29, с. 52].

динаміка (гр. *dynamikos* – силовий) – сукупність явищ, пов'язаних із гучністю виконання. Вона є одним із найважливіших виразових засобів музики. Вживання динамічних відтінків визначається змістом та характером твору [29, с. 53].

демпфер (нім. *Dampfer* – глушник) – механічний пристрій, що вживається у багатострунних музичних інструментах для припинення звучання [29, с. 49].

епізод (гр. *episodion* – вставка) – нова музична дука у вигляді теми або цілого розділу, безпосередньо не пов'язана з основним музичним матеріалом [29, с. 222].

жанр (фр. *genre* – рід, вид, тип) – поняття, що позначає історично створений різновид музичних творів, визначений за різними ознаками (зміст, структура, склад виконавців, призначення та ін.). У музичній практиці використовують різні системи класифікації музичних жанрів. Так, існують жанри народні та професійні, вокальні та інструментальні, камерні та симфонічні і т. д [29, с. 62].

інструментовка – викладення музичного твору для інструментального ансамблю або оркестру певного складу [29, с. 67].

інтонація (лат. *intono* – голосно вимовляти) – 1) невеликий самостійний мелодичний зворот; 2) звуковисотно точне виконання музичного звуку або твору; 3) вирівнювання звучання музичних інструментів по тембру та гучності [29, с. 68].

імпровізація (лат. *improvises* – раптовий, непередбачений) – створення музики під час її виконання без попередньої підготовки. Імпровізація займає велике місце у народній музичній творчості. Народні співаки і інструменталісти,

як правило, творять, розвивають і прикрашають наспіви у процесі їх виконання. До кінця XVIII ст. імпровізація відігравала важливу роль у концертній практиці. Сучасні виконавці зрідка виступають з імпровізацією (виключення становить джаз), але вона зберігається як творчий метод у багатьох композиторів під час зародження і визрівання задумів їх творів. Деякі твори, що передають вплив почуттів, носять назву імпровізацій [29, с. 66].

імітація (лат. *imitatio* – наслідування) – вид викладу у багатоголосній музиці що передбачає повторення мелодії у інших голосах з певною точністю [29, с. 65].

інтерлюдія (від лат. *inter* — між, *ludus* — гра) – музика, що виконує роль «зв’язки» між основними тематичними розділами твору або окремими варіаціями [29, с. 67].

інтермедія (лат. *intermedius* — проміжний) – музика або сценічна п’єса, виконувана між двома частинами або епізодами твору. У XVII – XVIII ст. інтермедіями називали невеликі комічні опери, виконувані у антрактах спектаклів. Також, інтермедією називається проміжний епізод між проведеннями теми у фузі [29, с. 67].

інтерпретація (лат. *interpretation* – пояснення) – художнє тлумачення музикантом-виконавцем (співаком, інструменталістом, диригентом або ансамблем) музичного твору в процесі його виконання. У широкому сенсі, інтерпретацією, до певної міри, є і словесна характеристика твору [29, с. 67].

каденція (іт. *cadenza* – закінчення) – музика, яка складається, головним чином, із віртуозних пасажів соло у творі як концертного, так і камерного стилю. Каденцію, як правило, розміщують перед закінченням або наступною частиною твору у момент найбільшого напруження. У XVIII ст. каденція не фіксувалась у нотах, і у ній виконавець показував імпровізаційний дар. У 1809 р. Л. Бетховен у фортепіанному концерті № 5 вперше записав сольну каденцію, поклавши цим

початок традиції, яка збережена і понині. Каденцією (кадансом) також називають зворот, що завершує музичну думку [29, с. 70].

кантилена (лат. *cantilena* – спів, розспів) – наспівне, зв'язне виконання мелодії, побудоване на техніці легато [29, с. 73].

кант (лат. *cantus* – пісня) – побутовий багатоголосний спів, розповсюджений в Україні у XVII –XVIII ст. Для музики канту характерний триголосий виклад із паралельним рухом двох верхніх голосів, що протиставляються басу [29, с. 72].

канон (гр. *kanon* – правило, норма, зразок) – форма поліфонічної музики, заснована на строгій імітації – точному відтворенні мелодії у всіх голосах. Кожний голос мелодії вступає раніше ніж закінчиться мелодія попереднього голосу. Перший ведучий голос називається пропостою, імітуючі – распостою (відповідь) [29, с. 72].

камертон (від нім. *Kammer* – кімната і *Ton* – звук) – пристрій для настройки, який показує точну висоту (число коливань) тону. Як правило – це звук Ля (а) першої октави, число коливань якого вперше було встановлено Паризькою каденцією у 1858 р. і рівнялось 870 простих та 435 подвійних коливань за секунду [29, с. 71].

куплет (фр. *couplet* – строфа) – розділ пісні, що складається із одного проведення всієї мелодії і однієї строфи поетичного тексту. При виконанні наступної строфи мелодія, як правило, повторюється точно або з незначними змінами. У результаті утворюється куплетна форма [29, с. 91].

концерт (лат. *concerto* — змагаюсь) – віртуозний твір для солюючого інструменту із супроводом. Майстерність соліста протиставляється багатству звучання оркестрових фарб. Перші зразки концерту виникли в Італії у XVII ст. Класичні концерти Моцарта і Бетховена – це тричастинний цикл. Також зустрічаються концерти і з іншою кількістю частин [29, с. 87].

квартет (лат. *quartus* – четвертий) – ансамбль із чотирьох партій (чотирьох виконавців). В інструментальній музиці це багаточастинна (частіше із чотирьох частин) п'єса для струнно-смичкових інструментів [29, с. 76].

клавір (клавіраусцуг) (нім. *Klavier*) – перекладення для клавішних інструментів (фортепіано) твору, написаного для оркестру, хору чи ансамблю інструментів. Частіше – це переклад опери [29, с. 79].

кода (іт. *coda* – хвіст) – закінчення твору, що підводить підсумок усього розвитку. Кода розташована після останнього з основних розділів твору [29, с. 82].

концертмейстер (нім. *Konzertmeister*) – термін на означення професії музиканта, що вживається у трьох значеннях: керівник групи інструментів у симфонічному оркестрі чи іншому колективі; перший скрипаль оркестру; піаніст, баяніст, що акомпанує вокалістам або інструменталістам на концертах та при підготовці до виступів [29, с. 87].

концертіно (іт. *concertino* – зменшене від концерту) – невеликий інструментальний концерт, як правило, одночастинної форми. У порівнянні з концертом цей твір менш масштабний і технічно складний [29, с. 87].

контрапункт (лат. *punctum contra punctum* – крапка проти крапки) – вид багатоголосної музики що складається із послідовності двох або більше самостійних голосів, які у даний момент звучання створюють одночасне поєднання [29, с. 86].

купюра (фр. *coupure* – скорочення) – скорочений текст у музичному творі. Як правило, купюри робляться виконавцем за рахунок виключення епізодів, найменш цінних у художньому відношенні. Вибір купюри вимагає від музиканта великих знань, смаку та досвіду. У творах крупної форми можливість купюр часто буває передбачена композитором [29, с. 91].

кульмінація (лат. *culmen* – вершина) – епізод музичного твору або його частини, у якому досягається найвища напруга [29, с. 91].

люфтпауза (нім. *Luftpause* – повітряна пауза) – невелика, ледве помітна перерва у звучанні музичного твору. Вживається для виділення початку нової фрази, розділу. Інколи відмічається у нотах комою, але, в основному, виконується виконавцем по своєму бажанню [29, с. 98].

маестро (іт. *maestro* — майстер) – майстер, композитор, диригент.

мотив (фр. *motivo* – основа, рушійна сила) – найменша частина мелодії, її осередок, що має ясний і визначений музичний зміст. Як правило, мотив уміщується у 1 – 2 такти і групується біля сильної долі. Окремий мотив (особливо початковий) визначає характер мелодії у цілому [29, с. 112].

модуляція (лат. *modulation* – помірність, мірність) – перехід із тональності в тональність або із одного ладу в інший завдяки прийомам в основі яких лежить поняття про спорідненість тональностей [29, с. 111].

мелодія (гр. *melodia* – пісня) – осмислена одноголосна послідовність різних звуків, організована у ладовому та метро-ритмічному відношеннях що має певний емоційно-виразний зміст [29, с. 104].

нюанс (фр. *nuance* – відтінок) – відтінки у динаміці, темпі, способах звуковидобування, характері звучання, посилюючі художньо-емоційну виразність музичного твору [29, с. 123].

обертони (нім. *Obertone* – верхній звук) – призвуки, що розміщені вище основного звуку за яким визначається висота. Коливання тіла породжують основну частоту та частоти, які визначають його тембр і по частоті у 2,3,4 і т.д. рази вищі за основний тон [29, с. 124].

облігато (іт. *obligato* – обов'язковий) – партія акомпануючого інструменту, участь якого у ансамблі обов'язкова і не може бути замінена іншим. Термін вживався у XVII – XIX ст [29, с. 124].

опус (лат. *opus* – праця, твір) – порядкова нумерація творів композитора. Інколи опус може включати не один а декілька творів [29, с. 128].

оркестровка – викладення твору для оркестру певного складу у вигляді партитури [29, с. 130].

партитура (іт. *partitura* – розподіл) – нотний запис твору для оркестру, ансамблю чи хору у якому всі партії окремих інструментів або голосів зведено воєдино [29, с. 133].

партія (лат. *partito* – ділю) – частина музичного створу, що призначена для виконання окремим голосом (групою однорідних голосів) або окремим інструментом (групою інструментів) [29, с. 134].

пасаж (фр. *passage* – прохід) – послідовність звуків віртуозного характеру. Пасажі бувають гамоподібні, акордові (засновані на арпеджіо) та змішані [29, с. 134].

поліфонія (від гр. *poli* – багато і *phone* – звук) – вид багатоголосся, заснований на одночасному поєднанні і русі двох і більше мелодичних голосів. Поліфонія може бути імітаційна, підголоскова, контрастна [29, с. 143].

позиція (лат. *positio* – положення) – положення рук під час гри на музичних інструментах, зручне для видобування ряду звуків будь-якого регістру. Зміна позиції пов'язана із переміщенням руки по клавіатурі або уздовж грифу [29, с. 143].

підголосок – побічний голос, що протиставляється основній мелодії. Підголосок підтримує основну мелодію, часто зливаючись з нею в унісон або прикрашує її орнаментально, інколи має самостійну мелодичну лінію (поспівка). Обов'язковим є унісонне закінчення наспіву [29, с. 141].

приспів – частина мелодії, що повторюється без змін після кожного куплету у творах куплетної форми [29, с. 147].

п'єса (фр. *pièce* – кусок, частина) – закінчений музичний твір невеликого розміру у інструментальній музиці [29, с. 150].

регістр (лат. *registrum* – список) – частина діапазону людського голосу або інструменту, що охоплює подібні за характером та фарбою, близькі за висотою тони. Регістр буває низький, середній і верхній [29, с. 153].

речитатив (лат. *recito* – читати вголос) – вид співу у якому головну роль відіграє мелодичне повторення інтонацій людської мови із її підвищенням та пониженням, відтінками, характером і т. п. [29, с. 155].

резонатор (лат. *resonare* – відгукуватись) – підсилювач звуку у музичних інструментах [29, с. 154].

репертуар (фр. *repertoire* – перелік, список) – підбір музичних творів, виконуваних у концертах, а також сукупність п'єс, які складають творчий багаж виконавця-соліста чи оркестру [29, с. 155].

соната (іт. *sonare* – звучати) – твір для одного або 2-х інструментів, написаний у формі сонатного циклу. Зустрічаються сонати у вигляді неповного циклу і навіть одночастинні, які зберігають найбільш характерну частину циклу – сонатне алегро. У XVI – XVII ст. сонатами називали всі інструментальні твори. У XVII – XVIII ст. сонатами називали твори для одного або декількох інструментів (сонати для скрипки соло Й. С. Баха, сонати для скрипки і клавесину Г. Генделя) [29, с. 173].

соліст (лат. *solus* – один, єдиний) – виконавець музичного твору для одного голосу або інструменту з супроводом або без нього [29, с. 172].

секвенція (лат. *sequential* – слідує, продовжую) – повторення мелодичних або гармонічних зворотів на іншій висоті, що звучать безпосередньо після основного звороту як його продовження [29, с. 162].

симфонія (гр. *symphonia* – співзвуччя) – вища по змісту, багатогранності поєднань, врівноваженості своєї конструкції і різноманітності фактури музична форма. Вона має циклічну побудову. Зміст цієї побудови у кінцевому об'єднанні (синтезі) протилежностей, що виникає у слухача у підсумку прослуховування, єдності ніби пережитої події. Ці події найчастіше викладені у сонатно-

симфонічній формі, яка дає змогу найбільш виразно проявити напруженість, драматичність у творі головних і контрастуючих одна з одною ідей. Як правило, симфонія викладена у чотирьох частинах: I ч. – сонатне алегро (швидка і активно вольова), II ч. – повільного, споглядального характеру, III ч. – танок або скерцо у швидкому русі, IV ч. – швидка, кульмінаційна [29, с. 167].

сюїта (фр. *suite* – послідовність, ряд) – багаточастинна форма інструментальної музики, що складається із декількох творів танцювального характеру. Вони, як правило, поєднані тонально, а у відношенні ритму і темпу – різноманітні і контрастні (протиставлені один одному). Форма сюїти виникла у XVI ст. як об'єднання повільного танцю *навани* і швидкої *гальярди*. У XVIII ст. склалася форма так названої *старовинної* сюїти із 4-х танців: *алеманди* у помірному темпі, *куранти* – більш живішої, повільної *сарабанди* і швидкої *жиги*. Нерідко у старовинну сюїту включали *менуєт*, *гавот*, *бурре*, а також нетанцювальні п'єси – *прелюдії*, *арії*, *рондо*, *фуги* та ін. Усі частини сюїти у одній тональності [29, с. 180].

тема (гр. *thema* – предмет розповіді) – мотив або мелодія, яка несе у собі здатність до розвитку, перетворення і розростання. Тема – це зерно, головна музична думка у творі. Вона має ритмічну та інтонаційну чіткість, пластичність, завжди упізнавану при всіх її перетвореннях [29, с. 183].

тембр (фр. *timbre* – фарба) – специфічне забарвлення звуку, що належить даному інструменту або голосу. Явище тембру у акустиці пояснюється відмінністю обертонів у складі звуків [29, с. 184].

теситура (іт. *tessitura* — тканина) – переважне розташування звуків за висотою в музичному творі відповідно до діапазону голосу або музичного інструменту. Розрізняють високу, середню і низьку теситури, відповідні можливостям високих, середніх і низьких співочих голосів і різновидів музичних інструментів [29, с. 186].

тон (гр. *tonos* – наголос) – звук певної висоти, що займає певне місце у звукоряді [29, с. 186].

тональність – звуковисотне положення ладу. Назва тональності визначається назвою тоніки та ладу [29, с. 187].

транскрипція (лат. *transcriptio* – переписування) – вільне перекладення, переробка тексту з метою ускладнення музичної тканини для вияву віртуозних сторін виконання. Транскрипція – переклад п'єси для інших голосів або інструментів, причому, під час перекладу можливі різні доповнення, прикраси, видозміни фактури [29, с. 187].

транспонуючі інструменти – це інструменти, звучання яких ніби зміщене у порівнянні з нотним записом. Такі інструменти дають змогу виконувати музику у різних тональностях, зберігаючи зручну аплікатуру і не змінюючи техніку звуковидобування. Спрощується також і нотний запис (кількість додаткових лінійок, кількість ключових знаків та ін.) [29, с. 188].

тріо (лат. *tres* – три) – ансамбль із трьох виконавців, а також музичний твір для такого ансамблю; середня частина інструментального твору, що контрастує з крайніми частинами [29, с. 190].

тутті (іт. *tutti* – усі) – виконання якого-небудь музичного фрагменту усім складом оркестру, хору [29, с. 192].

увертюра (фр. *apertura* – відкриття, початок) – одна із розповсюджених форм інструментальної музики, виникнення якої відбулося у XV – XVI ст. Увертюра є вступом до театральної вистави з музикою (опери, оперети, балету), кантати, ораторії. Розвиваючись, увертюра набула форми симфонічного алегро (сонатна форма) [29, с. 193].

унісон (іт. *unisono* – однозвучний) – виконання одного тону або їх послідовностей (однієї і тієї ж теми або мелодії) декількома голосами або інструментами [29, с. 195].

фактура (лат. *factura* – обробка, будова) – конкретне оформлення музичної тканини, музичний виклад. Основні типи фактури – монодична, поліфонічна і гомофонно-гармонічна. Фактура твору зумовлюється музичним жанром, стилем [29, с. 196].

філіровка (іт. *filare* – послаблювати, відпускати) – виконавський прийом, що передбачає поступове зменшення сили звуку на витриманій ноті [29, с. 199].

фігурація (лат. *figuration* – образне зображення) – більш рухливий малюнок орнаментального характеру. Фігурація є одним із засобів варіаційного оформлення теми. Види фігурацій: гармонічна – почергова гра звуків акорду; мелодична – заповнення акордових тонів звуками які їх зв’язують. Таким чином, не потрібно змішувати фігурацію з мелодією – основною ознакою якої є наступність руху і динаміка тонів [29, с. 198].

фінал (іт. *finale* – кінцевий, остаточний) – остання частина циклічного музичного твору (симфонії, сонати, концерту, опери) [29, с. 199].

фраза (гр. *phrasis* – вираз) – один із елементів музичної форми. Це уривок мелодії, у якому відтворена більш або менш закінчена музична думка. Як правило, фраза складається із 2-х мотивів – найменших ланок мелодії. Об’єм фрази – від 2-х до 4-х тактів [29, с. 203].

цезура (лат. *caesura* – розтин) – проміжок між фразами у музичному творі. За призначенням цезура близька до розділових знаків у реченні і є головним засобом фразування. Цезура інколи позначається композитором за допомогою спеціальних знаків (кома, фермата між тактами) [29, с. 203].

штрих (нім. *Strich* – риса) – спосіб видобування звуку. Основні штрихи – legato, detache, staccato, marcato, spiccato. Вибір штриха визначається стилістичними особливостями музики, її характером, виконавською редакцією [29, с. 217].

Зміст:

Передмова.....	3
Навчально-тематичний план.....	5
Зміст лекцій.....	7
Використана література.....	75
Рекомендована література.....	77
Додаток.....	81
Зміст.....	94