

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР НАВЧАЛЬНИХ
ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ**

**ПІДГОТОВКА
ДО
ДЕРЖАВНИХ ІСПИТІВ**

**З навчальних дисциплін
«Диригування та читання партитур»
та
«Методика роботи з оркестром»**

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ

**Для вищих навчальних закладів культури і
мистецтв I – II рівнів акредитації**

**Спеціальність «Народна
художня творчість»
спеціалізація «Народне
інструментальне
мистецтво»**

УКЛАДАЧ

Т. Л. Ясюк – викладача
Комунального вищого
навчального закладу
«Київське обласне училище
культури і мистецтв».

РЕЦЕНЗЕНТИ

Л. Д. Матвійчук –
професор кафедри народні
інструменти Національної
музичної академії України
ім. П. Чайковського.

Р. О. Ярошенко –
викладач-методист ОКЗ
«Харківське училище
культури».

О. А. Туріна – доцент
інституту мистецтв
Державної академії
керівних кадрів культури і
мистецтв України.

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ ЗА ВИПУСК

Т. Ф. Стронько

© Т. Л. Ясюк, 2007 р.

© Державний методичний
центр навчальних
закладів культури і
мистецтв, 2008 р.

№ піп	ЗМІСТ.	Стор.
1.	ВСТУП.	3
-	ВИМОГИ ДО ДЕРЖАВНОГО ЕКЗАМЕНА.	4
-	ДИРИГУВАННЯ.	5
-	ЯКОСТІ ДИРИГЕНТА.	5
-	ГОЛОВНІ РИСИ КЕРІВНИКА ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВУ.	6
1.	ІСТОРИЧНА ДОВІДКА ПРО ВИНИКНЕННЯ ДИРИГУВАННЯ.	7
2.	ДИРИГЕНТСЬКИЙ АПАРАТ.	8
3.	ЕЛЕМЕНТИ ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ	10
4.	ЗНЯТТЯ ЗВУЧАННЯ.	11
5.	РОБОЧИЙ ДІАПАЗОН. ОСНОВНІ ПОЗИЦІЇ РУК. ДИРИГЕНТСЬКИЙ АПАРАТ	12
6.	ГОЛОВНІ ШТРИХИ ТА ПОКАЗ ЇХ ДИРИГЕНТОМ	13
7.	ДИНАМІКА ТА ПОКАЗ ЇЇ У ДИРИГУВАННІ.	13
8.	ОСНОВНІ ВИДИ ТЕМПІВ ТА ПОКАЗ ЇХ ДИРИГЕНТОМ.	16
9.	МЕТР. РОЗМІР. ВИДИ РОЗМІРІВ.	18
10.	ДИРИГУВАННЯ ПРОСТИХ РОЗМІРІВ.	18
11.	ДИРИГУВАННЯ СКЛАДНИХ РОЗМІРІВ (4, 6, 9, 12).	20
12.	ДИРИГУВАННЯ МІШАНИХ РОЗМІРІВ (5, 7).	25
13.	ДИРИГУВАННЯ ПЕРЕМІННИХ РОЗМІРІВ	28
14.	ДИРИГУВАННЯ «НА РАЗ».	29
15.	ДРІБЛЕННЯ НА «ДВА», «ТРИ» В СХЕМАХ ТАКТУВАННЯ НА 4, 3, 2.	30
16.	РОБОТА ДИРИГЕНТА НАД ШТРИХАМИ В ОРКЕСТРОВОМУ КОЛЕКТИВІ.	33
17.	КЛАВІР, ДИРЕКЦІОН, ПАРТИТУРА. ПАРТІЇ ТРАНСПОНУЮЧИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ОРКЕСТРІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ	34
18.	ФЕРМАТА, ВИДИ ФЕРМАТ.	35
19.	РОБОТА ДИРИГЕНТА НАД ДИНАМІКОЮ.	36
20.	РОБОТА ДИРИГЕНТА НАД ПАРТИТУРОЮ	37
21.	ВИДИ ОРКЕСТРІВ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ, ВИДАТНІ ДИРИГЕНТИ СУЧАСНОСТІ.	39
22.	РОБОТА ДИРИГЕНТА НАД АПЛІКАТУРОЮ ТА АНСАМБЛЕМ.	41
23.	АКЦЕНТ, СИНКОПА, ФУНКЦІЇ РУК ДИРИГЕНТА.	42
24.	ОРКЕСТРОВІ ФУНКЦІЇ.	43
25.	ГНАТ ХОТКЕВИЧ – ЗАСНОВНИК ОРКЕСТРУ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.	45
26.	В. В. АНДРЕЄВ – ЗАСНОВНИК ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.	46

27.	ЛЮБИМОВ Г. П. – ТВОРЕЦЬ ЧОТИРЬОХСТРУННОЇ ДОМРИ.	47
28.	МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ГРИ НА БАЯНІ. М. І. БЕЛОБОРОДОВ – ЗАСНОВНИК ХРОМАТИЧНОЇ ГАРМОНІКИ.	48
29.	МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ГРИ НА БАНДУРІ..	50
30.	МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ГРИ НА КОБЗИ ТА ГРУПИ КОБЗ.	52
31.	ГРУПА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ОРКЕСТРІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.	55
32.	ГРУПА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ОРКЕСТРІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.	57
33.	ГРУПА СТРУННИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ОРКЕСТРІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.	60
34.	СКЛАД ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТА РОЗТАШУВАННЯ ОРКЕСТРОВИХ ГРУП.	64
35.	ВИДИ АНСАМБЛІВ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ. ВІДОМІ АНСАМБЛІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.	65
36.	ВИДИ ТА ХАРАКТЕРИСТИКА ОРКЕСТРОВИХ РЕПЕТИЦІЙ.	65
37.	МЕТОДИКА ПРОВЕДЕННЯ ОРКЕСТРОВОЇ РЕПЕТИЦІЇ.	68
38.	ВИХОВАННЯ ТА УЧБОВО-ХУДОЖНЯ РОБОТА В ОРКЕСТРІ	69
39.	ПЛАНУВАННЯ ТА ОБЛІК РОБОТИ ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВУ.	70
40.	ОРГАНІЗАЦІЯ ТА ФОРМУВАННЯ ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВУ.	71
41.	ГОЛОВНІ ФОРМИ ТА МЕТОДИ РОБОТИ З ОРКЕСТРОВИМ КОЛЕКТИВОМ.	73
42.	ДОБІР УЧБОВОГО ТА КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.	74
43.	ПІДГОТОВКА КЕРІВНИКА ДО РЕПЕТИЦІЇ.	74
44.	ПІДГОТОВКА ТА ПРОВЕДЕННЯ КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ.	76
45.	ОРІЄНТОВНИЙ ПЕРЕЛІК ПИТАНЬ ДО ДЕРЖАВНОГО ІСПИТУ.	77
46.	РЕКОМЕНДОВАНИЙ НАВЧАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ РЕПЕРТУАР.	78
47.	РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА	79

ВСТУП

Однією з важливих, профілюючих дисциплін навчального плану з спеціалізації «Народне інструментальне мистецтво» (народні інструменти) - є курс «Диригування та читання партитур». Дисципліна «Диригування та читання партитур» розрахована на студентів училищ культури і мистецтв, які набувають кваліфікацію керівника оркестру народних інструментів.

Головною метою курсу є формування у студентів училища культури і мистецтв знань про методи диригування, поєднання практичних, виконавських навичок з усвідомленням теоретичних засад диригентського мистецтва, формування творчої особистості керівника оркестру народних інструментів.

Професійна майстерність майбутнього спеціаліста будується на комплексі знань, які студенти здобувають при вивченні дисципліни «Диригування та читання партитур» у тісному зв'язку з такими дисциплінами: «Спеціальний інструмент», «Вивчення оркестрових інструментів», «Методика роботи з оркестровим колективом», «Оркестровий клас», «Інструментознавство та інструментовка», «Фортепіано», «Теорія музики», «Сольфеджіо», «Гармонія», «Музична література» тощо.

Студент повинен розуміти, що керівник оркестру (ансамблю) народних інструментів є і диригентом, і організатором, і педагогом, і психологом, який володіє музично-виконавськими та музично-теоретичними знаннями. Отже, керівником може бути обдарована особистість, яка має всі ці якості.

При вивченні дисципліни необхідно:

1. Спрямувати навчання на виховання кваліфікованого керівника оркестру (ансамблю) народних інструментів.
2. Ознайомити з історичною довідкою про створення оркестрів народних інструментів.
3. Виховувати мислячого виконавця, керівника, який розуміє що йому необхідно вкласти в роботу з колективом.
4. Виховувати у студента розуміння психології, без чого неможливо управляти колективом, який є складною системою, поєднує різні індивідуальності;
5. Ознайомити студентів з методикою навчання гри на музичних інструментах зі складу оркестру українських народних інструментів.
6. Активно і послідовно виховувати музиканта, використовуючи різноманітні знання.
7. Зберігати і розвивати найкращі традиції інструментального мистецтва.
8. Виховувати любов до народної музики.
9. Надавати студентам знання та практичні навички з диригентської техніки.
10. Виявляти індивідуальні особливості та сприяти творчому росту студентів.
11. Прищепити практичні, теоретичні навички, прийоми та методи самостійного вивчення партитур для оркестру (ансамблю) народних інструментів.
12. Навчити «слухати» партитуру, уявляти її темпове, динамічне звучання, а також усі деталі її фактури.
13. Навчати виконувати на фортепіано переклад оркестрових партій, а також неважкі ансамблеві та оркестрові партитури різних стилів і жанрів.
14. Ознайомити з основними прийомами репетиційного процесу та методами роботи з оркестром (ансамблем) народних інструментів.
15. Засвоїти навчальний та концертний репертуар, необхідний для проведення диригентської практики та майбутньої роботи з оркестровим колективом.

16. Розвивати педагогічні та організаторські здібності студентів. Підготувати студентів до самостійної роботи як керівника оркестру (ансамблю) народних інструментів.

Навчання диригувати – складний і багатограний процес. На протязі всього курсу навчання студентам бажано займатись у класі диригування з одним викладачем.

Вивчення техніки диригування розвивається шляхом усвідомлення студентом знань і практичних навичок, які повинні стати вмінням знаходити диригентські жести для передачі виконавських навичок. Тому необхідно забезпечити систематичне вивчення основних положень теорії диригування, які слід супроводжувати практичними прикладами та вправами до кожного розділу з метою засвоєння конкретного прийому. Для успішного засвоєння необхідний візуальний показ викладачем прийомів диригування.

Важливе місце у вихованні майбутнього керівника оркестру українських народних інструментів відіграє підбір репертуару, який впливає на естетичне виконання, культурний розвиток, формування творчого багажу, а також сприяє змісту навчального процесу. Для унаочнення викладу доцільно користуватись музичними зразками творів української та світової класики, обробок українських народних пісень та танців, творів сучасних композиторів, використовувати музику різних жанрів та стилів, оригінальних творів для ансамблів та оркестрів народних інструментів.

Диригування та читання оркестрових партитур тісно взаємопов'язані. Читання твору, як у клавірному, так і у партитурному викладі - є основним способом його вивчення. В процесі цієї роботи студент вчиться аналізувати партитуру, навчатись принципам інструментовки, засобам музичної виразності, розвитку музичного образу твору.

Студент повинен оволодіти теоретичними, практичними навичками, аналізу закономірності оркестрової фактури та всім тим вмінням, які необхідні майбутньому керівнику оркестру, ансамблю народних інструментів.

Методика – це наука, яка вивчає історичні відомості, методи і прийоми роботи з оркестром народних інструментів.

Мета дисципліни «Методика роботи з оркестром» - вивчити історію створення оркестрових колективів; ознайомити студентів з формами і методами організації та формування колективу; ознайомити з видами репетицій, формами та методами проведення оркестрових репетицій та підбором репертуару; вміти підготувати і провести концертний виступ.

Вивчення предмета поділяється на три розділи:

1. Розділ - Історичні відомості про розвиток народних інструментів.
2. Розділ - Методика навчання гри на музичних інструментах.
3. Розділ - Методика навчально-виховної і творчої роботи з оркестровим колективом.

ВИМОГИ ДО ДЕРЖАВНОГО ІСПИТУ

1. Продиригувати в концертному варіанті твір з оркестром народних інструментів;
2. Показати роботу з оркестром по вивченню уривка твору, інструментованого студентом;
3. Показати концертний варіант інструментованого твору (за вимогою державної комісії);

4. Відповісти на теоретичні питання стосовно техніки диригування та методики роботи з оркестром;
5. Предоставити державній комісії оформлені дві партитури з клавірами та оркестровими партіями.

ДИРИГУВАННЯ.

Диригування - мистецтво керування музичним колективом під час виконання музичного твору (оркестром, хором, ансамблем). Мистецтво диригування засновано на спеціально розробленій системі жестів, міміки, завдяки яким диригент здійснює керівництво виконанням твору музичним колективом. Воно потребує від спеціаліста концентрованої уваги й вольових якостей, які забезпечують упевнену й зрозумілу передачу виконавцем своїх художніх намірів, особливостей цілісного охоплення музичного твору, вміння швидко орієнтуватись в партитурах. В мистецтві диригування відображаються рівень музичного мистецтва та естетичні принципи, що характеризують дану епоху, суспільне середовище, школу, а також виявляють індивідуальні особливості диригента, його художня культура, смак, темперамент.

Диригент (diriger) – спрямовувати, керувати. Це людина, яка керує колективом. Він проводить підготовчу роботу з виконавським колективом на репетиції, очолює його під час концерту, визначає темп, вказує на динамічні відтінки, показує вступ інструментам, надає виконуючому твору, що виконується, художнього тлумачення. Таким чином він є керівником всієї комунікативної ланки, яка пов'яже виконання твору із слухачем.

Диригування потребує вольових якостей, високої музичної обдарованості, тонкого слуху, почуття форми, ритму, музичної пам'яті. Професія диригента є найскладнішою та найвідповідальнішою. Диригент працює в особливих умовах. Його «інструмент» - це колектив виконавців. Основна відповідальність за виконання музичного твору полягає на одну людину – диригента. Він вирішує завдання що виникають перед усіма виконавцями, а також управляє колективом виконавців.

ЯКОСТІ ДИРИГЕНТА.

Диригент повинен бути:

1. Мислителем, здатним зрозуміти композиторський задум, передати своє уявлення про твір виконавцям й донести цей задум до аудиторії.
2. «Інженером», який планує конкретне звукове втілення даної інтерпретації.
3. «Диспетчером», який точно враховує час і якість звучання.
4. «Контролером» якісного виконання твору.
5. «Майстром», який за необхідності виправляє деталі виконання.
6. Актором, режисером, що замислює і здійснює постановку музичного твору й одночасно грає в ньому головну роль.
7. Вихователем, що згуртовує виконавців в єдиний колектив й допомагає кожному розвинути необхідні якості. Тому диригент повинен бути витриманим, мати почуття товариського такту, бути терплячим.
8. Педагогом, який навчає майстерністю виконання.
9. Культурним й всебічно освіченим музикантом.

10. Людиною, що має сильну волю, вмє концентрувати і диференційовувати увагу, володіє швидкістю реакції в поєднанні з яскраво вираженою комунікабельністю й здатністю розуміти та бути зрозумілим.

Диригент повинен:

1. Мати розвинений слух. Здатність виявити точну висоту звука – поліпшує роботу для коректування звучання.
2. Володіти усім комплексом теоретичних дисциплін (теорія музики, гармонія, поліфонія та інших).
3. Знати можливості музичних інструментів, специфіку їх звучання в ансамблевому виконанні, особливості оркестровки у композиторів, що представляють різні музичні стилі, напрямки. Тим більш, що диригент сам інструментує твори для оркестру.
4. Вміти аналізувати музичний твір. Це збагачує уявлення диригента про музику, допомагає дізнатись про зміст твору та наміри композитора.
5. Володіти виконавством на музичному інструменті. Бажано, щоб він сам і володів усіма інструментами, які знаходяться в оркестровому колективі.
6. Володіти грою на фортепіано. Якщо, вивчаючи твір, диригент може програти партитуру на фортепіано, то він значно облегчить собі роботу над твором: багато особливостей та деталей партитури нимальюються в його уяві більш ясніше, допомагає зрозуміти фразування, характер, нюанси, надихає диригента на необхідність певного виконання того чи іншого епізоду.
7. Мати знання з психології.
8. Знати диригентську техніку.
9. Мати добре здоров'я, гарний характер, почуття гумору, бути дисциплінованим.

ГОЛОВНІ РИСИ КЕРІВНИКА ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВУ.

Керівник аматорського оркестрового колективу повинен мати знання з психології, мати спеціальну музичну і диригентську підготовку. Бути комунікабельним, вміти спілкуватись з дітьми й дорослими. Вміти створити творчу атмосферу. Бути педагогом-психологом. Знати методики репетиційної та навчальної роботи. Володіти якостями педагога-організатора. Особливо організаційні здібності необхідні в роботі з початковим оркестровим колективом. З ростом виконавського рівня зростає вміння творчої художньої роботи з колективом. Якості керівника-диригента: мати добрий слух, почуття ритму, музичної форми твору, володіти музично-теоретичними знаннями, знаннями художньої культури. Керівник-диригент повинен бути особистістю, грати на музичному інструменті, володіти тими, які є в його оркестрі, знати диригентську техніку, вміти робити інструментовку, грати на фортепіано.

Диригент Генрі Вуд дає такий перелік якостей диригента:

1. Володіти певним і всеоб'ємним знанням музики;
2. Знати добре всі інструменти і володіти одним;
3. Грати на фортепіано;
4. Мати чудовий слух, почуття ритму, володіти виконавськими здібностями;
5. Мати диригентські здібності;

6. Добре читати ноти з аркуша, мати добру музичну пам'ять;
7. Мати міцне здоров'я, добрий характер, бути дисциплінованим і володіти почуттям гумору.

КОНСПЕКТ ДЛЯ САМОПІДГОТОВКИ

ІСТОРИЧНА ДОВІДКА ПРО ВИНИКНЕННЯ ДИРИГУВАННЯ.

Виникнення мистецтва диригування можна прослідкувати з стародавніх часів. На ранніх етапах розвитку народно-хорової практики функції диригента виконував один із співаків – заспіувач. В старовину (Єгипет, Греція) і в середні віки управління колективом здійснювалось завдяки системі умовних символічних рухів рук і пальців. У 15 столітті з ускладненням багатоголосся, розвитком оркестрового виконавства, виникла необхідність у більш чіткій ритмічній організації ансамблю. Тому склався засіб диригування за допомогою «батути» - палки (від італійського *battuta* – удар), якою відбивали такт, часто це відбувалось дуже голосно. Тому це мало назву «голосного диригування». З утвердженням системи генерал-басу 17 – 18 століття (цифровий бас – басовий голос з цифрами, що позначають співзвуччя, на основі якого виконавець складає акомпанемент) в ролі диригента почав виступати музикант, який виконував партію генерал-баса на клавесині чи органі (звичайно це був автор музики). Він спрямовував виконання своєю грою, а також робив вказівки очима, головою, пальцями чи вистукував ритм ногою. У 18 столітті значно виросла роль першого скрипаля (концертмейстера), який допомагав диригенту управляти ансамблем, використовуючи смичок як батуту. Ця практика призвела до виникнення подвійного диригента. При виконанні великих вокально-інструментальних творів в окремих випадках одночасно брали участь в диригуванні до 5 диригентів. З другої половини 18 століття скрипаль-концертмейстер поступово ставав єдиною особиним керівником. Цей засіб диригування довго зберігався і в 19 столітті у бальних та садових оркестрах, невеликих ансамблях. У 20 столітті він використовувався при виконанні музики 17 – 18 століття.

З початку 19 століття розвиток симфонічної музики, розширення й ускладнення складу оркестру, стремління до більшої виразності виконання потребували вилучення диригента зі складу музичного колективу, зосереджуючи його увагу тільки на диригуванні. Смичок поступово змінюється диригентською паличкою. Серед перших диригентів, які використовували її в роботі – І.Ф. Мозель (Відень); К.М. Вебер (Дрезден). Одним із засновників сучасного диригування є Р. Вагнер. З часів Вагнера диригент, який стояв обличчям до аудиторії, повертається обличчям до оркестру, що забезпечувало більш повний контакт з музикантами. Таким чином поступово складається сучасний тип диригента-виконавця, який є одночасно не тільки композитором, а й диригентом.

Видатні диригенти: Х. Ріхтер, Г. Малер (Австрія); Р. Штраус (Німеччина); А. Тосканіні (Італія); Ш. Мюнш, І. Маркевич (Франція); С. А. Дегтярьов (перший російський оркестровий диригент – кріпосний); І. Є. Хандошкін, М. А. Балакірєв, В. І. Сазонов, С. В. Рахманінов, Г. М. Рождественський, М. Малько, Є.Ф. Светланов, Є. Мравинський, Б.Є. Хайкін, А. Янсонс, М. С. Голованів, В. Дударова, К. Семіонов та багато інших. Сучасні Українські диригенти: В. Гуцал, М. Рахлін, С.Турчак, В. Кожухар, В. Сіренк, В. Дядюра.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Історичні відомості про створення оркестру українських народних інструментів;
- Археологічні розкопки, літописи, народні пісні;
- Скоморохи Київської Русі;
- Розвиток ансамблю «Троїсті музики»;
- Основа оркестру українських народних інструментів;
- Перші оркестри українських народних інструментів;
- Види оркестрів, їх склад;
- Видагні оркестри народних інструментів України та їх диригенти.

ЛІТЕРАТУРА:

- Алексеев П. «Оркестр русских народных инструментов»
- Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва. Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції. К., 1989.
- Видор Ш. «Техника современного оркестра». М., 1938.
- Гінзбург Л. Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. – М.: Советский композитор., 1981.
- Гуменюк А. І. «Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі і оркестри». – К.: 1959.
- Гуцал В. „Грає оркестр українських народних інструментів”. – К.: Мистецтво, 1987 р.
- Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. – К., 1981.
- Комаренко В. «Український оркестр народних інструментів». – К., 1960
- Жолдак Б. «Музичні війни або талан Віктора Гуцала» Бібліотека Шевченківського комітету. – К.: «Кривниця», 2004.
- Іхманіцький М. І. «У истоков русской национальной культуры». – М.: «Музыка», 1987.
- Попонов В. «Самодельный оркестр народных инструментов». – М.: Профиздат, 1960.
- Максимов Е. Ансамбли и оркестры гармоник. – М., 1974.

ДИРИГЕНТСЬКИЙ АПАРАТ.

Диригентська техніка – це сукупність візуальних засобів та прийомів, за допомогою яких диригент впливає на виконавців. Опанування диригентською технікою – це фактично досконале володіння диригентським апаратом, який включає основні частини людського тіла. Отже диригування – це своєрідний переклад звукового образу на зоровий.

Руки – основна та найбільш важлива частина диригентського апарату. Першорядну комунікативну роль відіграють жести (мануальна техніка). Майбутньому керівнику слід приділяти особливу увагу відпрацюванню виразності жесту, оскільки майстерність диригента мобілізує творчий потенціал учасників, сприяє успіху у роботі з колективом. Різні положення рук, їх рухи повинні відображати повний характер кожного моменту виконання. Рука складається з кисті, передпліччя та плеча. Кисть найрухоміша та виразна частина руки. Передпліччя та плече, органічно пов'язані з кистю, є допоміжними частинами.

Корпус – положення корпусу впливає на дихання диригента. Він повинен бути в такому положенні, щоб диригент дихав вільно. Єдність дихання диригента повинно бути тісно пов'язане з диханням фраз, музики. В окремих випадках положення корпусу набуває особливої виразності й виступає на перший план і передає стан емоційно-вольового піднесення.

Міміка – виконавцям необхідно бачити обличчя керівника. Міміка допомагає розкрити образно-емоційний зміст музичної фрази, інтонаційного звороту. Добре розвинута міміка здатна надолужити маловиразність жестів, зумовлену анатомічними вадами диригентського апарату. Погляд – незамінний супутник виразності жесту, оскільки він адресує жест певним виконавцям, надихає його, посилює ефективність.

Погляд диригента відіграє важливу роль - він збирає увагу виконавців, попереджає їх про значний момент у виконавстві, показує вступ окремим інструментам, відображає характер твору.

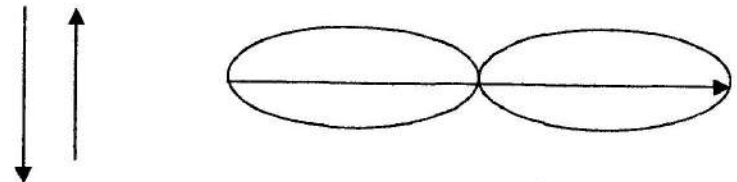
Ноги – при диригуванні забезпечують тверду опору для всього корпусу. При диригуванні корпус приймає різні положення та ноги – його опора – постійно змінюють свою позицію.

ВПРАВИ.

Перші етапи знайомства з основами диригування в теорії необхідно поєднувати з виконанням спеціальних розвиваючих вправ.

І. Підготовчі загально-гімнастичні вправи:

- **На звільнення м'язів та суглобів.** М'язова свобода рухів диригента – один з критеріїв диригентської майстерності. Затискання м'язів паралізує рухи диригента і заважає адекватно передавати свої задуми виконавцям. Тому майбутній диригент повинен почати роботу щодо контролю за своїми м'язами вже у повсякденному побуті, не допускаючи напруження м'язів, які не беруть участі у виконанні певної роботи. Це допоможе надалі оволодіти суто диригентськими жестами.
- **На еластичність рухів.** Підготувати руку до точних рухів по вертикалі та горизонталі, піднімати та опускати руки, передпліччя, плече. Вправи розпочинають з кисті. Рухи здійснюють з різною амплітудою по вертикалі та по горизонталі, по прямій та по хвилястій (вісімка) лінії.



- Рухи кисті надають диригентському жесту емоційного забарвлення, динамічності. Добиваючись цього, доцільно відпрацьовувати кругові рухи кисті, згинання, розгинання, рухи до себе і від себе.

Підготовчі вправи доцільно виконувати окремо кожною рукою. Працюючи однією рукою, можна більше уваги приділити стану м'язів, природності та невимушеності рухів.

ЕЛЕМЕНТИ ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ

Процес диригентського управління спирається на дії закону тяжіння, на здатність тіла уповільнювати рух при киданні вгору та прискорювати при вільному падінні. Цей засіб знайомий з життєвого досвіду і тому дозволяє відчути той момент, коли кинуте вгору тіло досягає максимальної висоти та починає падіння. Й той момент, коли воно стикається з перериваючою це падіння площиною. Тобто коли диригент підіймає руку до гори, вона уповільнює свій рух (як і підкинутий вгору предмет), коли ж рука з верхньої крапки йде до низу (як і падаюче тіло) прискорює свій рух. Диригент свідомо регулює швидкість руху руки в будь-якому напрямку, має можливість комбінувати й вар'ювати основні елементи жесту в залежності від образного змісту твору, що виконується. Межі змін залежать від основного характеру руху. Використання різних елементів жесту надає диригенту широкої можливості показу різних деталей.

До елементів диригентського жесту відносяться:

1. Ауфтакт.
2. Стремління.
3. Крапка.
4. Відображення.

Ауфтакт – (рух руки вгору) - це підготовчий жест, який можна порівняти з диханням у співаків чи духовиків, диригент використовує його для демонстрування початку твору, епізодів, фрази, вступу інструментам, для показу різних моментів динамічного та ритмічного характеру. Кожен жест, за допомогою якого диригент попереджає оркестр, повинен бути зрозумілим, чітким, відповідати намірам диригента, забезпечувати інформацію про наступне звучання.

Стремління (падіння) – цей рух є «з'єднуючою ланкою» між підготовкою майбутнього звучання й самим звучанням.

Крапка – місце, де починається звучання, доля того чи іншого розміру.

Відображення – з'єднувальний рух з ауфтактом.

Тривалість ауфтакту цілком залежить від темпу твору і дорівнює тривалості однієї долі такту або її частини, в залежності від виду вступу. Сила ауфтакту залежить від динаміки твору. Більш сильному звучанню відповідає більш активний, енергійний ауфтакт, більш слабкому – менш активний. Для того, щоб тривалість і сила ауфтакту відповідала динаміці і темпу твору, диригент повинен заздалегідь ясно відчути теми і характер виконання того чи іншого епізоду.

Два види ауфтактів:

1. Підготовчий ауфтакт – це жест, який використовується у випадках вступу на одну з долей такту. Ауфтакт береться на долю, що передає долі вступу, з

якої починається викладення. Таким чином тривалість її дорівнює цілій долі такту.

2. Не підготовчий ауфтакт – вступ на частину різних долей такту, виконуються за допомогою тільки одного жесту, який спрямований у напрямку тієї долі, з частини якої починається виконання.

ВПРАВИ:

- Для показу початку твору, епізоду, будь-якого моменту динамічного або ритмічного характеру, який повинен бути підкреслений при виконанні, диригент використовує певний підготовчий або попереджуючий жест – ауфтакт.
- Кожен жест, за допомогою якого диригент попереджає оркестр у тому чи іншому моменті, який повинен бути виконаний, є вираженням особливостей притаманних даному моменту. Тому ауфтакт повинен бути ясним, чітким та певним, щоб він був зрозумілим для виконавців у повному співвідношенні із задумом диригента. Ауфтаки бувають різними за значенням і за характером. Так, наприклад, тривалість і динаміка ауфтакту залежать від характеру музичного твору.
- У випадках вступу на одну з долей такту ауфтакт береться на долю, яка була перед тією, з якої починається виклад, таким чином тривалість її дорівнює цілій долі такту.
- Складнішим є показ вступу на частину долі такту. В залежності від характеру твору необхідно зробити товчкоподібний рух руки до наступної долі, на яку додає показ частини долі.

ЗНЯТТЯ ЗВУЧАННЯ.

Якість зняття звучання визначається одночасним припиненням звучання за повним погодженням виконавців в динаміці й ритміках при знятті. Все це залежить від диригента, від прийому, яким він демонструє показ припинення звучання. Жест повинен бути чітким, точним за часом, певним по динаміці, максимально відповідати характеру закінчення музики.

У диригуванні використовуються три види зняття:

1. **За схемою.** Жест зняття має напрям малюнку метричної схеми (до напрямку долі, на котрій припиняється звучання).
2. **Від себе.** Жест, який знімає звучання на останній долі, має вигляд більш чи менш округлої форми (в залежності від темпу, характеру, динаміки твору).
3. **До себе.** В практиці часто зустрічається те, що остання доля заповнена звучанням (восьмі, шістнадцяті), використовується рух жесту від себе.

ВПРАВИ:

Зняття за схемою на першу долю.



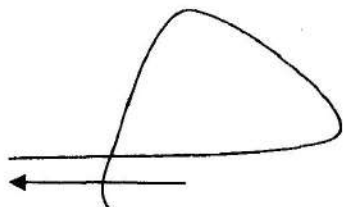
Зняття за схемою на другу долю.



Зняття за схемою на третю долю.



Зняття до себе.



Зняття від себе.



РОБОЧИЙ ДІАПАЗОН. ОСНОВНІ ПОЗИЦІЇ РУК. ДИРИГЕНТСЬКИЙ АПАРАТ

Амплітуда диригентського жесту залежить від динаміки, темпу, характеру музики, показу вступів різним інструментам.

Голосніше звучання потребує відносно великих, рішучих рухів; тихше – невеликих, менш інтенсивних. У швидкому темпі об'єм рухів не повинен бути великим: великі, значні, розмашисті рухи часто призводять до гальмування темпу та швидкої втоми рук.

Особливим випадком використання амплітуди жесту як виражального засобу є зміни її при поступових або раптових змінах темпу. Звичайно при крещендо амплітуда жесту змінюється в напрямку збільшення, а при димінуендо – в напрямку зменшення.

Диригенту слід виховувати в собі почуття міри відносно амплітуди жесту, намагатися уникати занадто великих, розмашистих рухів. Жест повинен бути максимально виразним і економним. Збільшення великої амплітуди руху призводить до того, що рух диригента губить насиченість, виразність і чіткість, це позначається на якості ансамблевої гри і далеко не завжди відповідає характеру і змісту твору.

Також на амплітуду диригентського руху впливають й інші моменти, зокрема - кількісний склад виконавців, їх посадка. Рівень рук при диригуванні не залишається

однаковим та незмінним. Висота розташування їх постійно змінюється. Це залежить від багатьох причин: динаміки, фактури того чи іншого епізоду, необхідності показу вступів інструментам або групам інструментів, від жанру, стилю, масштабу твору, наявності солістів, умов виконання.

ПРАВИ:

Таким чином в диригуванні можна виділити три основні позиції рук:

- середня – робоча позиція рук – застосовується при розборі музичного твору, відпрацюванні диригентських труднощів, вправ, а також при показі вступів середньої групи інструментів (домри (кобзи) альт, тенор). Постановка рук при диригуванні у середній позиції: руки знаходяться на рівні грудної клітки, діапазон – від поясу – до рівня очей.
- висока позиція рук – застосовується при диригуванні голосної динаміки, а також показу інструментам, які знаходяться у верхньому ряду оркестру (група баянів, баси, контрабаси).
- низька позиція рук – застосовується при ефективному показі раптової зміни динаміки, тихому виконанні твору, показу вступу інструментам, які знаходяться внизу від диригента (домри (кобзи) прими, група бандур).

ГОЛОВНІ ШТРИХИ ТА ПОКАЗ ЇХ ДИРИГЕНТОМ

Штрих – (нім. strich) – прийом зволікання звуку. Штрих надає звучанню різного характеру та забарвлення. Вибір штрихів визначається змістом твору що виконується, художнім замислом, пов'язаним з фразуванням.

Стаккато – (італ. staccato) – відривати, відокремлювати.

Легато – (італ. legato) - зв'язано, плавно.

- Головною метою в роботі на легато – максимальна плавність, безперервність жесту. Метричні долі повинні підкреслюватись м'яким рухом, важливо відпрацювати гнучкість та звільненість всієї руки.
- Рух на стакато – повинен бути енергійним, гострим, коротким, товчкоподібним, з яскраво вираженою крапкою. Цей жест варто образно відпрацювати сидячи за столом, щоб відчувати крапку та відображення після певної долі.
- При відпрацюванні штриха маркато – рука зупиняється ніби «ув'язнувши» в крапці.


ДИНАМІКА ТА ПОКАЗ ЇЇ У ДИРИГУВАННІ.

Нюанс - (франц. nuance) – тонкощі. Засіб при застосуванні нюансів визначається музичною формою, фразуванням виконавчого твору, а також індивідуальними особливостями виконавського стилю артиста.

Динаміка - (грец. сила) - ґрунтується на використанні різної сили звучання, їх раптової чи поступової зміни, виділенні окремих звуків. В диригуванні динаміка – найважливіший засіб виразного виконання в розкритті емоційного змісту твору

Динамічні відтінки :

- Forte-fortissimo (ff) – надзвичайно голосно ;
- Fortissimo (ff) – дуже голосно;
- Forte (f) – голосно, сильно;
- Mezzo forte (mf) – помірно голосно;
- Mezzo piano (mp) – помірно тихо;
- Piano (p) – тихо, слабо;
- Pianissimo (pp) – дуже тихо;
- Piano-pianissimo (ppp) – надзвичайно тихо;

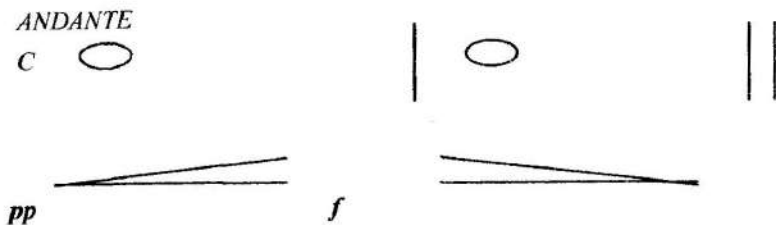
- Crescendo  поступове збільшення звуку;

- Diminuendo  поступове послаблення звуку;

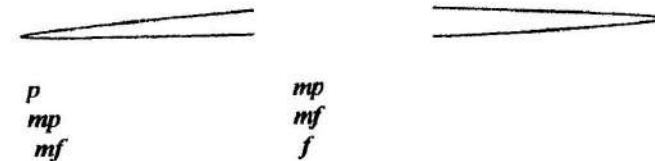
- Subito forte – (sf) - різко, раптово голосно;
- Subito piano-(sp)- різко, раптово тихо.

ВПРАВИ:

- **Відпрацювання динамічної шкали.** Показником вираження тих чи інших динамічних відтінків в диригуванні є амплітуда жесту. Як відомо, більш тихому, слабкому звучанню відповідає менший жест, більш голосному – більший жест. Найбільш важливим є насиченість та інтенсивність жесту.
- **Показ *crescendo* і *diminuendo*.** Певну технічну важкість виконання має відображення в жесті і *crescendo* і *diminuendo*. Важкість виражається в тому, щоб досягти рівномірності, поступовості у цих переходах від більшої сили звучання до меншої та навпаки. Щоб досягти ефекту при збільшенні звучання, рекомендується у вихідному положенні моменту *crescendo* скоротити до мінімуму об'єм жесту. Цей прийом запобігає більш яскравому показу ланки зростання. Коротке *crescendo* і *diminuendo* потребують швидкої контрастної зміни об'єму диригентського жесту. На довгих тривалостях ліва рука допомагає показу *crescendo* і *diminuendo* за рахунок підйому руки долоню вгору (*crescendo*) та спуску руки долоню вниз (*diminuendo*).



MODERATO



- **Показ *subito piano*.** Перехід від *forte* до *subito piano* відбувається шляхом раптового зменшення об'єму жесту. Рух повинен бути досить активним та стрімким, енергійним, підкреслюючи ледь помітну зупинку руки, наступним жестом відтворюємо рух руки відповідно піано. Стрімке скорочення жесту при появі *subito piano* потребує певного м'язового напруження і супроводжується притупленням рук до корпусу. Якщо при цьому зробити різкий рух лівою рукою, підкреслюючи раптову зміну динаміки (звичайно, ліва рука припиняє рух, розкритою долонню показує виконавцям раптову зміну динаміки).

ANDANTE

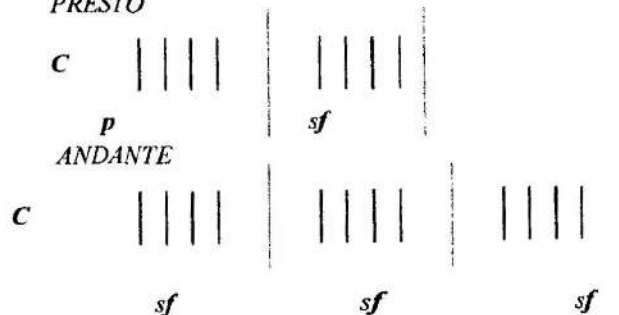


ALLEGRO



- **Показ *subito forte*.** Для показу *subito forte* застосовується раптовий, стрімкий рух, який підкреслює енергійним поштовхом відмічену долю. Цьому допомагає виразний аффтакт за характером та амплітуда відповідно *forte*. Якщо у швидкому темпі цей рух більш активний, то у повільному, відповідно менш активний. Виразному показу допомагає ліва рука, яка доповнює праву, одночасно з нею підкреслює раптову появу *subito forte*.

PRESTO



MODERATO



ОСНОВНІ ВИДИ ТЕМПІВ ТА ПОКАЗ ЇХ ДИРИГЕНТОМ.

Темп (з італійського tempo - час) – швидкість, з якою виконується музичний твір. Точний темп визначають за допомогою метронома. Темпи поділяються на повільні, помірні, швидкі.

Повільні.

- Grave – (grave) – поважно, серйозно;
- Largo – (ларго) – широко, протяжно;
- Adagio – (адажіо) – спокійно, повільно;
- Lento – (ленго) – повільно.

Помірні.

- Andante – (анданте) – помірно, шагом;
- Andantino – (андантіно) – швидше ніж анданте;
- Sostenuto – (состенуто) – стримано;
- Maestoso – (маестозо) – велично;
- Moderato – (модерато) – помірно;
- Allegretto – (аллегретто) – пошвидко.

Швидкі.

- Allegro – (аллегро) – скоро;
- Vivo – (віво) – жваво;
- Vivace – (віваче) – жвавіше;
- Presto – (престо) – швидко;
- Prestissimo – (престіссімо) – дуже швидко.

Поступові зміни темпу.

- Accelerando – (ачелерандо) – прискорюючи;
- Stringendo – (стрінжендо) – стрімко;
- Stretto – (стретто) – зжато (в два рази швидше);
- Riterdanto – (рітерданто) – уповільнюючи;
- Ritenuto – (рітенуто) – затримуючи;
- Morendo – (морендо) – завмираючи.

Зміни темпу можуть проходити поступово або раптово. При уповільненні темпу рух рук уповільнюється, а при прискоренні – прискорюється. Швидким темпам краще всього відповідають маленькі рухи і навпаки – повільні темпи – крупним замахам. Звідси висновок: прискорення темпу потребує поступового звуження амплітуди замаху, а уповільнення темпу – поступового розширення амплітуди руху. Раптова зміна темпу демонструється відповідно з змінами швидкості замаху.

АГОГІКА.

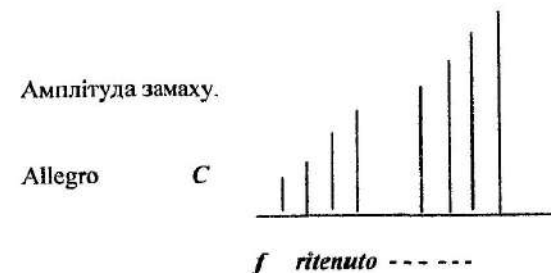
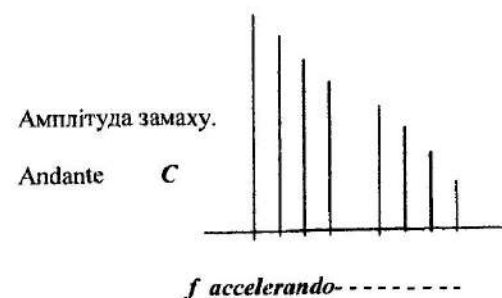
Різна зміна темпу має певне емоційне і змістовне значення і завжди відповідає художньому змісту музичного твору. Агогіка – незначні відхилення від темпу (уповільнення або прискорення), які мають місце при виконанні і підпорядковуються завданням створення художнього образу. Агогічні зміни бувають вказані автором, але також можуть виникати в залежності від художньої інтерпретації виконавця. Найчастіше агогіка зустрічається в романтичних або сучасних творах. Головне правило: на скільки прискорив або уповільнив темп, на стільки – уповільнив або прискорив.

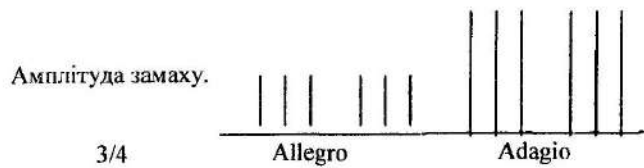
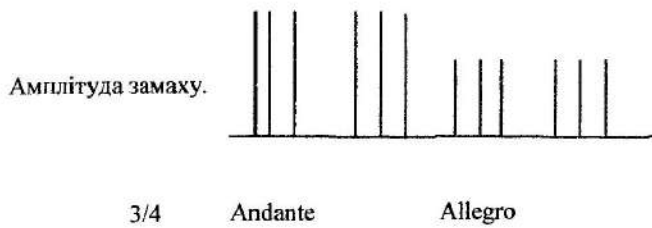
У нотній літературі агогіка позначається термінами:

- *ad libitum* – (ад лібітум) – на свій розсуд;
- *rubato* – (рубато) – вільно, без точного витримування тривалості нот.

Зміни темпу можуть проходити поступово або раптово. При уповільненні темпу рух рук уповільнюється, а при прискоренні – прискорюється. Швидким темпам краще всього відповідають стислі, з маленькою амплітудою руху і навпаки – повільним темпам – притаманні широкі, великі рухи. Звідси висновок: прискорення темпу потребує поступового звуження амплітуди замаху, а уповільнення темпу – поступового розширення амплітуди руху. Раптова зміна темпу демонструється відповідно зі змінами швидкості замаху.

Відпрацювання вправ:





МЕТР. РОЗМІР. ВИДИ РОЗМІРІВ.

Метр - порядок чередування опорних та неопорних, рівних за тривалістю долей, система організації музичного ритму. Виразження того чи іншого метру в певних ритмічних одиницях, називається тактовим **розміром**.

За принципом об'єднання долей у такті розрізняються три види розмірів.

1. **Прості розміри** - ті, які мають одну сильну :
2/16; 2/8; 2/4; 2/2 чи 3/16; 3/8; 3/4; 3/2.

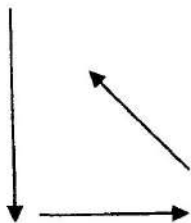
2. **До складних** відносяться метри, які мають крім сильної долі, відносно сильні. Вони складаються з двох або більше однорідних метричних груп: 4/16; 4/8; 4/4; 4/2; 6/8; 6/4; 9/16; 9/8; 9/4; 12/16; 12/8; 12/4.

3. **Мішані розміри** - складаються з двох або більше неоднорідних простих метричних груп: 5/4; 7/4; 11/4.

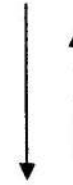
ДИРИГУВАННЯ ПРОСТИХ РОЗМІРІВ.

Прості розміри - ті, які мають одну сильну :
2/16; 2/8; 2/4; 2/2 чи 3/16; 3/8; 3/4; 3/2.

Диригування трьохдольного розміру.

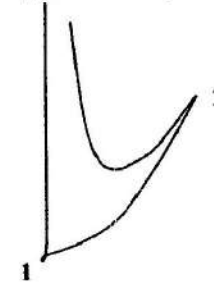


Диригування двудольного розміру.

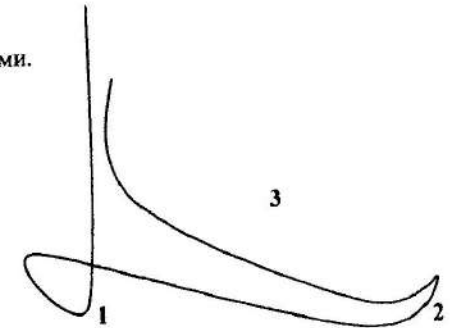


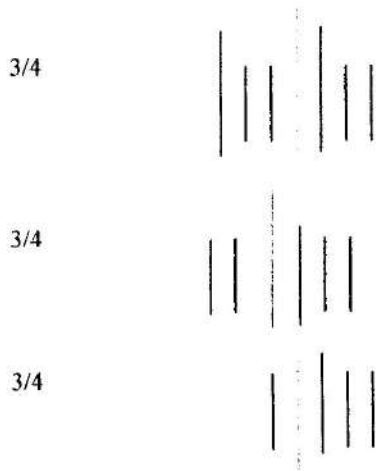
ВІПРАВИ.

- Перша доля є сильною долею в такті. Тому вона повинна бути виражена жестом найкращим чином та відповідати її положенню та характеру, тобто жестом порівняно з іншими більш енергійним, активним. Наступні, слабкі долі повинні органічно бути пов'язані з сильною долею, але амплітуда руху -- менша.
- Тактування 2-дольного метру



- Тактування 3-дольної схеми.





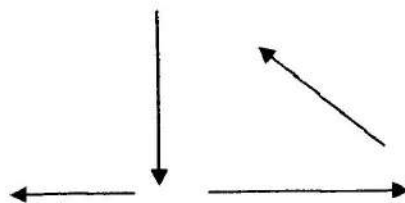
Орієнтовний перелік музичних творів для вивчення матеріалу:

- Український народний танець «Гопак»; (2/4)
- Різоль М. Обробка української народної пісні «Ой ходила дівчина бережком»; (2/4)
- Мясков К. «Лірична танцювальна». (2/4)
- Українська народна пісня «Стоїть гора висока»; (3/4)
- Моцарт В. «Менует»; (3/4)
- Гайдн Й. «Менует»; (3/4)
- Альбіноні Т. «Адажіо»; (3/4)

ДИРИГУВАННЯ СКЛАДНИХ РОЗМІРІВ (4, 6, 9, 12).

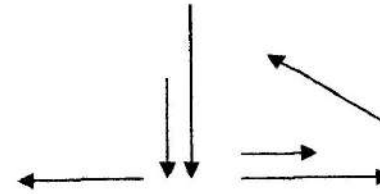
До складних відносяться метри, які мають крім сильної долі, відносно сильні. Вони складаються з двох або більше однорідних метричних груп: 4/16; 4/8; 4/4; 4/2; 6/8; 6/4; 9/16; 9/8; 9/4; 12/16; 12/8; 12/4.

Диригування чотирьохдольного розміру:



Диригування шістьдольного розміру:

У повільному темпі диригується за чотирьохдольною схемою де подвоюється перша та третя долі.



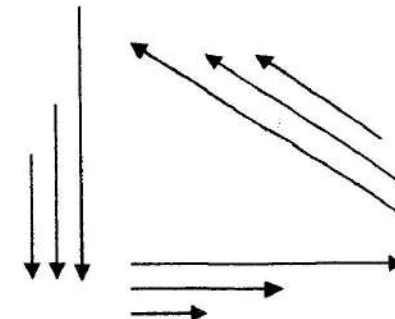
У швидкому темпі тактується «на два». Таким чином, кожна доля схеми об'єднує три раховані одиниці.



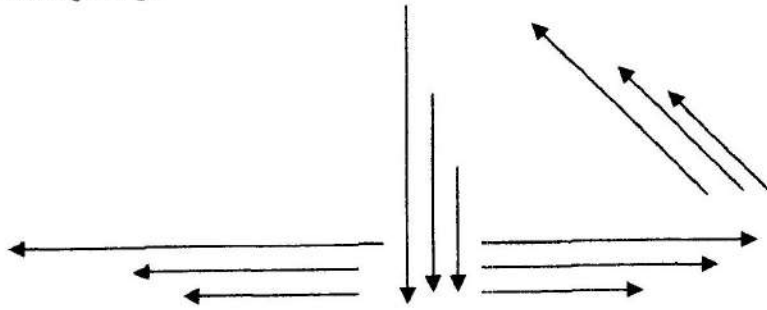
Диригування дев'ятидольного метра та дванадцятидольного розміру.

Диригування цих метричних груп відбувається шляхом потроєння долей 3-х та 4-хдольних схем у повільному темпі. Сильні та відносно сильні долі підкреслюються більш активним жестом.

9-дольний розмір

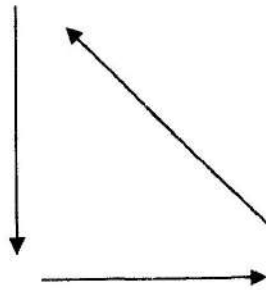


12-дольний розмір.

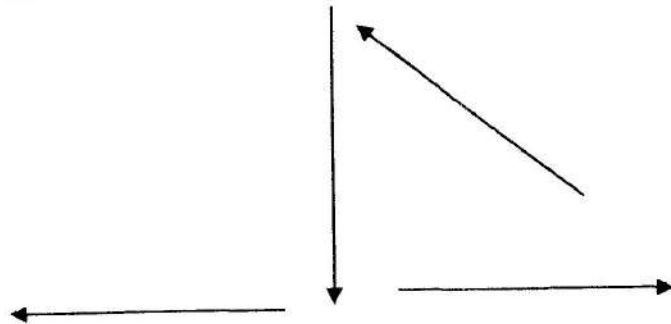


У швидкому темпі – 9-дольний розмір тактується трьохдольною схемою;
12-дольний – за чотирьохдольною схемою.

9-дольний

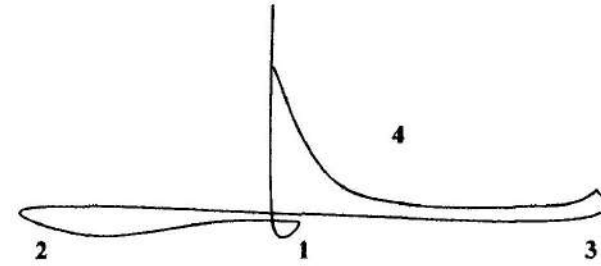


12-дольний

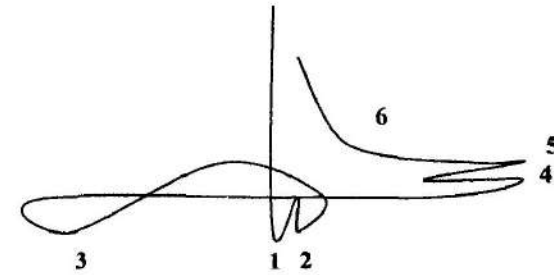


ВПРАВИ:

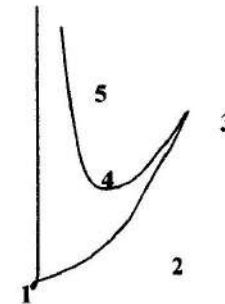
- Вивчення метричних схем найбільш раціональніше починати з вивчення чотирьохдольної метричної схеми крім того чотирьохдольна метрична схема є основою для побудови інших схем.



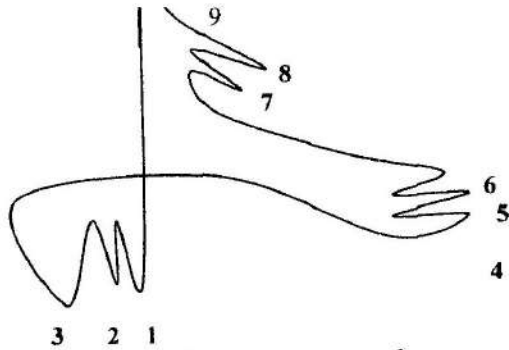
- При диригуванні шістьдольного метра в основу береться чотирьохдольна схема з дробленням її першої та третьої долі. В даному випадку 4-дольна схема дає можливість рухом руки від себе підкреслити відносно сильну долю. Відповідно при диригуванні жест, який подвоює основні долі значно пасивніше останніх. Тактування 6-дольного метра за схемою, яка відмічає кожен долю такта, застосовується у повільному темпі.



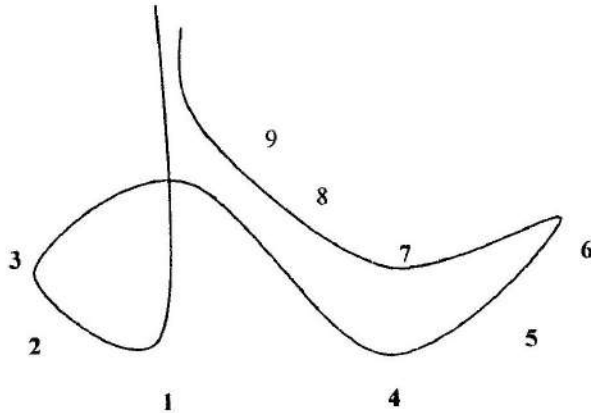
- У швидкому темпі 6-дольний метр тактується за 2-дольною схемою. Таким чином кожна доля схеми об'єднує три рівні одиниці:



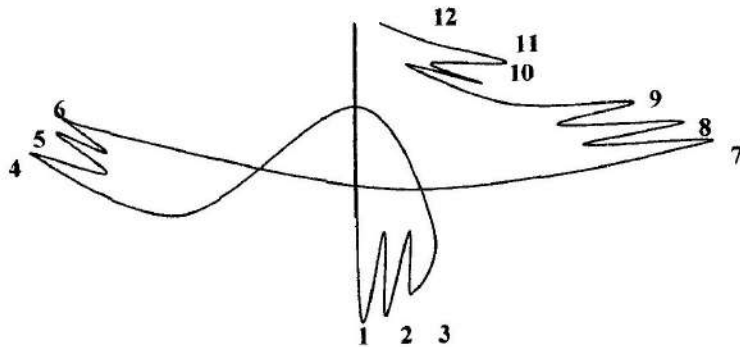
- 9-дольна схема відбувається шляхом потроювання долей за 3-дольною схемою. Сильні та відносно сильні долі підкреслюють більш активним жестом:



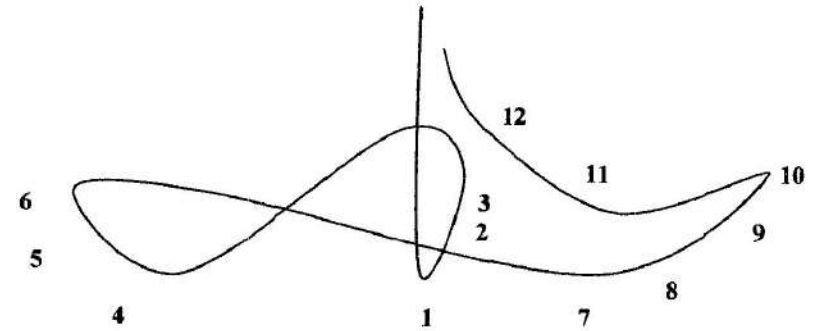
- 9-дольна схема у швидкому темпі – диригується «на 3»:



- 12-дольна схема відбувається шляхом потроєння кожної долі за 4-дольною схемою. Всі сильні та відносно сильні долі підкреслюються більш активним жестом:



- 12-дольна схема у швидкому або помірному темпі – диригується «на 4»:



Орієнтовний перелік музичних творів для вивчення матеріалу:

- Кніпнер П. «Полешко-поле» (4/4);
- Амбреу І. «Тіко-тіко» (С);
- Полянський А. «Квітковий травень» (С);
- Дж. Бізе. Увертюра до опери «Кармен» (С);
- Різолі М. обр. Укр. нар. пісні «Ой, чого, ти дубе» (4/4);
- Різолі М. обр. Укр. нар. пісні «Йшли воли із діброви» (4/4);
- Свірідов Г. «Марш» до драми «Заметіль» (4/4);
- Калачевський М. «Баркарола» (6/8);
- Сен-Санс К. «Либідь» (6/4);
- Дворжак М. «Мелодія» (6/8);
- Свірідов Г. «Пастораль» (6/8);
- Лобко М. «Пісня про Україну» (12/8, 9/8, 6/8, 4/4);
- П. де Сенневіль «Польові квіти» (6/8, 9/8);
- С. Дога «Вальс» з кінофільму «Мій ніжний та лагідний звір» (12/8).

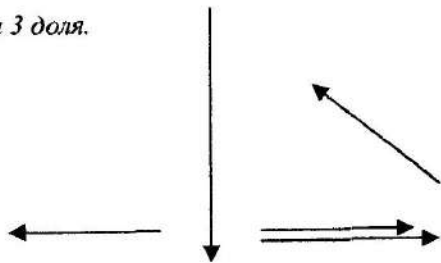
ДИРИГУВАННЯ МІШАНИХ РОЗМІРІВ (5, 7).

Мішані розміри - складаються з двох або більше простих неоднорідних метричних груп: 5/4; 7/4; 11/4.

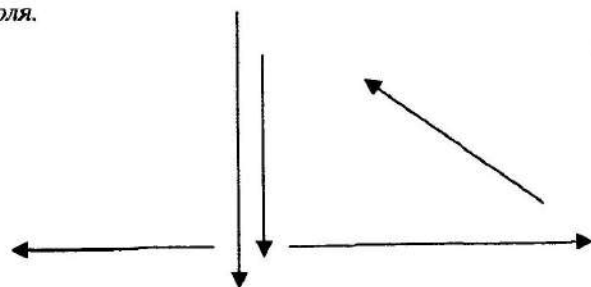
Тактування 5-дольного розміру.

При диригуванні 5-дольного розміру поєднуються дві прості схеми: 2-х та 3-хдольні. Порядок, в якому ці схеми додержуються залежать від структури музичної фрази. Послідовність 2-х та 3-хдольного розміру приймається в тих випадках, коли логічний наголос співпадає з першою та третьою долями. Якщо підкреслюється перша та четверта, послідовність буде - трьох та двохдольні схеми.

2 + 3 – подвоюється 3 доля.



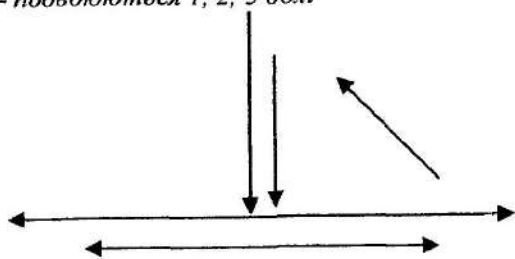
3 + 2 – подвоюється 1 доля.



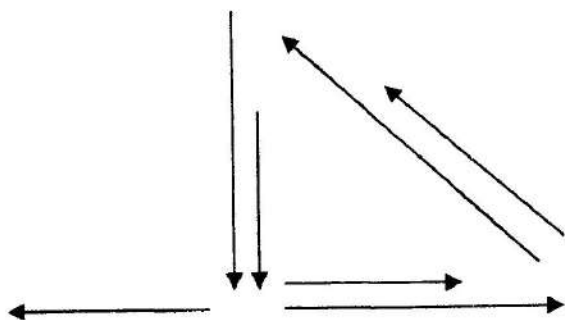
Тактування 7-ми дольного розміру.

Як і 5-дольний розмір 7-дольний диригується двома варіантами : 4+3 ; 3+4.

4+3- подвоюються 1, 2, 3 долі

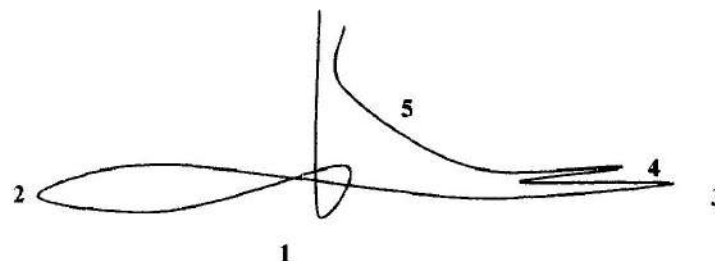


3+4 подвоюються 1, 3, 4 долі

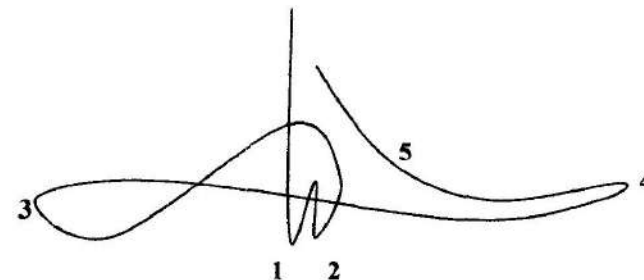


ПРАВИ:

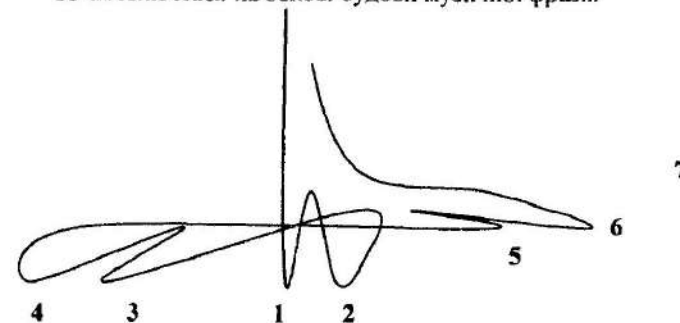
- При диригуванні 5-дольного метра поєднуються дві прості схеми: 2- та 3-дольна. Порядок за яким ці схеми йдуть один за одним з'ясовуються відповідно структурі музичної фрази. Це відбувається коли логічний наголос співпадають з першою та третьою долями:

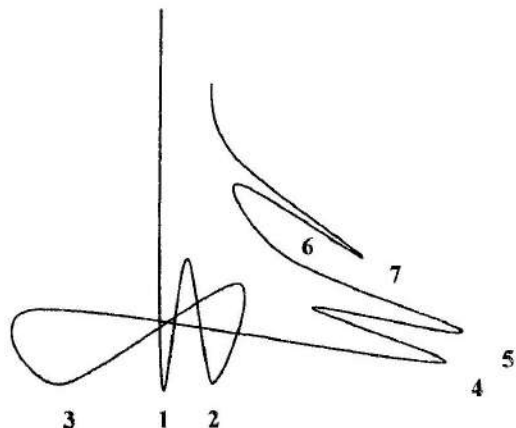


- Якщо підкреслюються перша та четверта долі, то послідовність буде зворотною: спочатку 3-, а потім 2-дольна схема:



- Якщо указаний темп дуже швидкий – то диригувати «а п'ять» - складно. В таких випадках твір диригується «на два».
- 7-дольна схема диригується аналогічно 5-дольній схемі, тобто використовується чергування 4- та 3-дольних схем. Порядок чергування встановлюється на основі будови музичної фрази.





Орієнтовний перелік музичних творів для вивчення матеріалу:

- Калінніков М. «Сумна пісня» (5/4);
- Соловьев-Седой В. «Нахимовский марш» (4/4, 2/4, 5/4);
- Фрадкін А. «Берези» (4/4, 5/4; 2/4);
- Обр. М. Різолья «Ах, ты душечка» (5/4);
- Лятошинський Б. обр. Укр. нар. пісні «Ой, у полі три криниченьки» (7/4; 4/4; 3/4).

ПЕРЕМІННИЙ РОЗМІР.

Перемінний розмір можна зустріти у музичному матеріалі, де композитором на протязі викладу твору змінюється метричні схеми.

Перед початком виконання твору треба ретельно проаналізувати музичний матеріал і виявити з яких розмірів складається твір. Особливої уваги при перемінному розмірі потребує до себе друга доля, яка у метричних схемах має направлення у різних напрямках.

ВПРАВИ

- Необхідно відпрацьовувати плавність руху при переході з однієї метричної схеми в іншу. Безперервність руху, яка пов'язана з собою природою музичної думки є однією з важливіших та одночасно нелегких сторін техніки диригування. Для цього необхідно добре володіти технікою диригування метричних схем.

2/4; 4/4



3/4; 4/4



6/4; 9/4



6/4; 12/4; 4/4



- Необхідно відпрацьовувати технічний матеріал на конкретних музичних прикладах. Таким чином студент може аналізувати музичний твір, відпрацьовуючи плавний перехід від одної схеми до іншої, набуває навички до вільності та самостійності руку.

Орієнтовний перелік музичних творів для вивчення матеріалу:

- Фібіх З. «Поєма»; (3/4, 6/8, 12/8)
- Лобко М. «Пісня про Україну»; (12/8, 9/8, 6/8, 4/4)
- Фрадкін А. «Берези» (4/4; 5/4; 2/4)
- Обробка Лятошинського Б. «Ой, у полі три криниченьки» (7/4; 4/4, 3/4)
- Скорик М. «Мелодія» (4/4, 3/4)

ДИРИГУВАННЯ «НА РАЗ».

Схема тактування «на раз» є найбільш важкою для диригування. Її використовують у творах, які записані в простому розмірі (3/4; 3/8; 2/4; 2/2) та звучать у швидкому або дуже швидкому темпі. Схема «на раз» легка за структурою – у кожному такті робиться один замах руки (рух вниз), який визначає першу долю такту. Рух повинен бути енергійним, чітким. Після активного руху вниз рука, як би відштовхнувшись підіймається вгору. Цей рух повинен бути відносно повільним, тому що під час підняття руки ми прораховуємо подальші долі 2-дольного або 3-дольного розміру.

2/4



3/4



ВПРАВИ:

- Для тактування «на раз» диригент надає можливість руці, відштовхнувшись від першої долі, вільно піднятися до гори, щоб знову поновити основний рух до низу.
- Рівномірний рух «на раз», в якому однаково активним рухом відмічаються всі такти може привести до того, що сильніші та слабкіші такти будуть підкреслюватись рухом однакової сили. Тому іноді структура мелодії вказує на побудову фраз, що складається з двох, трьох, чотирьох тактів. У даному випадку можна застосувати 2-, 3-, 4-дольні схеми, відповідно кількості тактів, що складають фразу.

Орієнтовний перелік музичних творів для вивчення матеріалу:

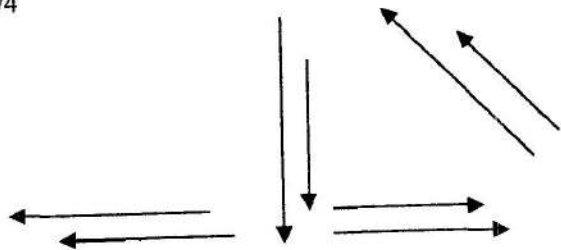
- Свірідов Г. «Вальс» за драмою А. Пушкіна «Заметіль» («на раз»);
- Гапшон М. Вальс «Обірвані струни» («на раз»);
- Мясков К. «Вальс» («на раз»);
- Обр. Лушнікова О. «Яблучко» (2/4 «на раз»);
- Циганський танок (2/4, «на раз»);
- Кальман І. «Галоп» з оперети «Орфей в пеклі» (2/4 «на раз»);

ДРОБЛЕННЯ НА «ДВА», «ТРИ» В СХМАХ ТАКТУВАННЯ НА 4, 3, 2.

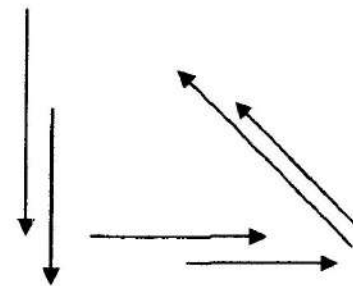
Дроблення жесту відбувається головним чином у повільних темпах, тобто, коли кожна доля схеми занадто розтягнута. Збільшення кількості рахівних одиниць, які дозволяють зберегти визначеність жесту, полегшує виконання оркестру і диригенту. Дроблення визначається виконанням твору, характером музики, темпом, ритмічною структурою та ін. Частіше дроблення використовують при виконанні творів, фактура яких насичена дрібними тривалостями, складним ритмовим малюнком. Дроблення допомагає більш органічно, природно, впевнено виконати велике уповільнення. Для того, щоб дроблення жесту не порушувало основну схему, то основні долі такту стають (завдяки дробленню) відносно сильними і підкреслюються більш глибоким та активним жестом. Дроблення при уповільненні темпу – це процес зміни схеми тактування на невеликий відрізок часу, що відбувається за лініями основних долей такту, тобто додаються один, два або три допоміжних рухи за основним малюнком схеми, який залишається не змінним.

Графічне зображення схем (4; 3; 2) з дробленням на два:

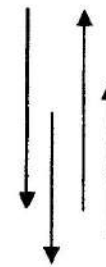
4/4



3/4

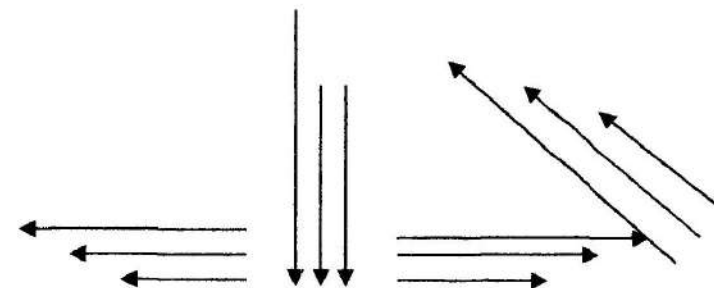


2/4

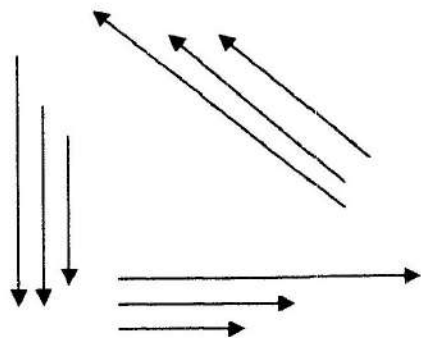


Графічне зображення схем (4; 3; 2) з дробленням на три:

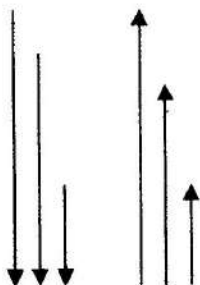
4/4



3/4



2/4

**ВПРАВИ:**

- У 2-дольному метрі при його дробленні з'являється відносно сильна доля, аналогічно 4-дольному метру.
- Слід зазначити, що при дробленні 2-дольного метра, є випадки, коли на протязі всього твору або його частини не використовують дроблення, а диригують за 4-дольною схемою. Відповідна заміна схеми може використовуватись у невеликих епізодах або в такті з більш складним ритмовим малюнком, або у повільному темпі.
- У 3-дольному метрі, де ми маємо одну сильну долю, з'являється ще дві відносно сильні долі – третя та п'ята, аналогічно метру 3/2.
- У 4-дольному метрі, замість однієї відносно сильної долі з'являються – три – третя, п'ята, сьома.
- Допоміжні долі відмічаються більш пасивним рухом, тактуються вони зовсім легко, майже непомітно. В прийомі дроблення жесту дуже важливу роль покладена на кисть, яка сприяє легкості та чіткості у виконанні допоміжних жестів.¹

- Дроблення застосовується також у творах, де використовуються складні та мішані розміри при виконанні у повільному темпі.²
- Дроблення може використовуватись не тільки на всі долі метричної схеми, а й на одну або дві останні долі такту при уповільненні темпу.

Орієнтовний перелік музичних творів для вивчення матеріалу:

- М. Скорик «Мелодія»;
- А. Філіппенко Сюїта з кінофільму «Варвара краса – довга коса». Фінал.
- М. Лисенко «Елегія»;
- Х. В. Глюк «Мелодія»;
- Обр. І. Марченко. Романс «Гроздья акации... »
- І. Марченко «Прелюд».

РОБОТА ДИРИГЕНТА НАД ШТРИХАМИ В ОРКЕСТРОВОМУ КОЛЕКТИВІ.

Робота над штрихами відбувається під час робочої репетиції, де керівник ретельно відпрацьовує текст, вивчає твір по фразам, періодам, частинам. У роботі над музичним твором велике значення має визначення штрихів для струнних та духових інструментів від цього залежить якість звучання оркестру. Виконання невірних штрихів часто суттєво змінює характер фрази, спотворює її зміст, не відповідає динамічним знакам. Підбір штрихів залежить від стилю твору, характеру фрази, темпу, нюансів. Так, у творах ліричного, кантиленного характеру, для струнної групи використовуються штрихи: *legato*, *tremolo*, *detache*. Якщо звук гострий, виразний, чіткий – *marcato*, *martello*, *staccato*. Штрихи *spiccato*, *sautille* – відповідають граційному, легкому характеру музики. Для інструментів духової групи (група баянів) – важливим є рівномірний розподіл міха. Від мистецтва володіння міхом залежить повнота, співучість звука, а також всі динамічні відтінки. Повільний рух – тихе звучання, при прискоренні руху міха сила звучання нарощується. На інструментах, які відносяться до свисткової групи духових інструментів використовуються штрихи *staccato*, *legato*, *detache*, *fruento* (подвійне стаккато). Велику увагу слід приділяти грі на *legato* – виконавець повинен вірно розподілити дихання, щоб мелодія звучала плавно та безперервно.

Штрихи бувають однорідні – коли всі групи грають *legato* або *staccato* ("Піццікато" Л. Деліба), але частіше штрихи бувають комбіновані. Коли групи інструментів грають різними штрихами - одні *staccato*, інші – *legato*; ("Мелодія" М. Скорик - скрипки – *legato*; бандури, контрабас – *staccato*; альти, тенори, баси – *legato*, баяни – *staccato*).

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Штрихи, види штрихів;
- Значення штрихів як засібу музичної виразності;

схеми і не завжди добре сприймається виконавцями оркестру. Тому, де можливо застосувати основну схему, потрібно уникати дроблення.

² Дивитись тему «Диригування складних розмірів», «Диригування мішаних розмірів та «на раз».

¹ При використанні дроблення треба бути обачливим, оскільки воно не завжди виправдовується. Необхідність використовувати дроблення порушує ясність графіки

- Використання штрихів для розкриття музичного образу;
- Застосування штрихів у творах різного характеру, стилю, жанру;
- Принципи роботи керівника оркестру (ансамблю) народних інструментів над штрихами.

ЛІТЕРАТУРА:

- Берлиоз Г. Дирижер оркестра. – М., 1975.
- Боулт А. Мысли о дирижировании. – М., 1975.
- Вагнер Р. О дирижировании. – М., 1975.
- Вейнгартнер Ф. О дирижировании. Дирижер. – М., 1975
- Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М., 1971.
- Ержемский Г. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. – М., 1988.
- Каргин М. И. Работа с самодеятельным оркестром народных инструментов. – М: «Музыка», 1982.
- Р.Кофман. Виховання диригента: психологічні особливості. – К.: «Музична Україна», 1986 р.
- Колесса М. Основы техники дирижирования. – К., 1973.
- Кондрашин К. Мир дирижера. – Л., 1976.
- Кондрашин К. О дирижерском искусстве. – Л., 1970
- Мусин И. О воспитании дирижера: очерки. – Л., 1987.
- Пазовский А. Записки дирижера. – М., 1968.
- Преображенский Г. Оркестровый класс как средство воспитания музыканта-исполнителя, педагога, дирижера // Методика обучения игре на народных инструментах. – Л., 1975.
- Попонов В. «Самодеятельный оркестр народных инструментов». – М.: Профиздательство, 1960.
- Соколов Ф. «В. В. Андреев и его оркестр». – Л.: «Музыкальная жизнь», 1962.
- Шуман Р. Жизненные правила для музыканта. – М., 1959.

КЛАВІР, ДИРЕКЦІОН, ПАРТИТУРА. ПАРТІЇ ТРАНСПОНУЮЧИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ОРКЕСТРІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Партитура - (італ. Partitura - розподіл) – багатоголосний нотний запис музичного твору для оркестру, ансамблю, хору, де зведені партії всіх окремих голосів (інструментів).

Дирекціон (франц. Direction - направлення) – запис музичного твору для одного інструменту (фортепіано, акордеону, баяну), на якому виписаний основний мелодичний матеріал інших партій з вказівками їх вступів. Дирекціон дає можливість вивчати і виконувати твори без партитури, а при відсутності будь-якого інструменту, виконувати його партію на іншому інструменті.

Клавір (нім. Klavier) – переклад партитури для фортепіано, баяну.

Транспонуючі інструменти оркестру народних інструментів.

Транспонуючі (від латинського *transpono* – переноси, переміщую) інструменти – це інструменти, партії яких нотуються на певний інтервал вище або нижче ніж дійсне звучання. таким чином транспонуючим музичним інструментам надається можливість виконувати музику в різних тональностях, а також – спрощує нотний запис (зменшення кількості додаткових лінійок та знаків альтерації при ключі). До транспонуючі інструментів оркестру народних інструментів відносяться:

- Сопілка – звучить на октаву вище запису;
- Баян-пікколо – звучить на октаву вище запису;
- Баян-баритон – звучить на октаву нижче запису;
- Кобза-акомпануюча шестиструнна – звучить на октаву нижче запису;
- Кобза (домра)-тенор – звучить на октаву нижче запису;
- Кобза (домра)-контрабас – звучить на октаву нижче запису.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Значення слів «клавір», «дирекціон», «партитура»;
- Види транспонуючих інструментів;
- Транспонуючі інструменти складу оркестру (ансамблю) народних інструментів.

ЛІТЕРАТУРА:

- Мальтер Л. Таблицы по инструментоведению. – М.: «Музыка», 1964.
- Пшеничний Д. «Інструментовка для оркестру народних інструментів». – К.: «Музична Україна» 1985.
- Розанов В. «Інструментоведение» Пособие для руководителей оркестров русских народных инструментов. – М.: «Советский композитор», 1981.
- Шахматов Н. „Інструментовка для оркестра русских народных инструментов“. – Л.: Музыка 1985 р.
- Шишаков Ю. «Інструментовка для оркестра русских народных инструментов». – М.: «Знание», 1961.

ФЕРМАТА, ВИДИ ФЕРМАТ.

Фермата – знак, який збільшує на непевний період звучання ноти, акорду або паузи.

Щоб поставити фермату, треба врахувати не тільки місце в творі, але й характер даного епізоду, темпу, стилю твору.

Всі фермати можна поділити на дві групи:

- Фермата, яка не пов'язана з подальшим виконанням твору та завершує музичну думку. Така фермата в диригуванні зветься **знімаюча**.
- Фермата, яка пов'язана з подальшим викладенням і лише припиняє музичну думку. Така фермата називається **перевідна**.

Усі види фермат показуються за допомогою зупинки руху рук на долі, яка зображується знаком. Щоб фермата була помітною, диригент перед тим, як її поставити, повинен зробити ауфтакт. При постановці фермати руки диригента для наочності переносяться у більш високу позицію. Технічно це досягається тим, що

активність жесту призводить до більшого його відображення при постановці фермати, ніж на інших долях.

ВПРАВИ:

Вправи на різні види фермат зручно виконувати за чотирихвальною схемою. Відпрацювавши вправи за чотирихвальною схемою, можна використовувати і інші вже вивчені схеми.

- Знімаюча фермата на першу долю на *crescendo*. Для цього необхідно поставити фермату у більш низькому положенні, а потім, підіймати руки до гори. Витримавши фермату, використати зняття.
- Знімаюча фермата на витриманому звучанні на зменшення динаміки (*diminuendo*). Для цього необхідно поставити фермату на певну долю у більш високій позиції, а потім лівою рукою, опускаючи долонь до низу показати зменшення сили звуку. Витримавши фермату, виконати відповідне до динаміки зняття.
- Фермата на частині долі такту. Така фермата зазвичай тактується за допомогою дроблення жесту. Виконати фермату на частину долі двома видами: при закінченні музичної думки (знімаючи) та при не закінченні музичної думки (переводячи до наступної долі).
- Фермата на паузі цілого такту відбувається тим же шляхом, як і тактуються порожні такти, тобто прийомом тактування.
- Фермата на паузі, яка знімає долю такту або її частину. Ці фермати за звичай не тактуються. Диригент знімає звучання, що попереджає фермату, а після зупинки, тривалість якої залежить від тривалості паузи, виконується ауфтакт для переходу до наступного викладення. Якщо фермата стоїть в кінці твору або його частини – виконується таким же чином.
- Фермата на тактовій рисці. В такому випадку рухом, аналогічним зняттям, відмічається остання доля такту, а після цього виконується ауфтакт до наступного такту. Тривалість такої фермати залежить від темпу, характеру музики, від контрасту між попереднім та наступним виконанням.
- Фермати, які пов'язані з подальшим викладом, лише призупиняють рух музичної думки. Всі ці фермати не потребують зняття. Після зупинки, яка позначається ферматою, подається ауфтакт до наступного викладення музичного твору, думки.

РОБОТА ДИРИГЕНТА НАД ДИНАМІКОЮ.

Нюанс - (франц. *nuance*-відтінок). Засіб при застосуванні нюансів визначається музичною формою, фразуванням виконавчого твору, а також індивідуальними особливостями виконавського стилю артиста.

Динаміка - (грец. сила).

Робота над динамікою ґрунтується на використанні різної сили звучання, їх раптової чи поступової зміни, виділенні окремих звуків. В диригуванні динаміка – найважливіший засіб виразного виконання в розкритті емоційного, художнього змісту

твору. Завдання диригента – знайти нюанси та відтворити в жесті для повнішого та яскравішого вираження змісту твору, враховувати на скільки важливі у загальному контексті мелодія, гармонія, контрапунктичний підголосок, ритмовий малюнок. Великої уваги потребує відпрацювання раптових змін динаміки – *sf*, *sp*. Треба пам'ятати про необхідність запобігати *crescendo* перед *sf* та *diminuendo* перед *sp*. Керівник повинен мати чітке уявлення про поступове збільшення і зменшення звучання (*crescendo* та *diminuendo*) – його тривалість та розвиток у побудові фраз, речень, періодів. Беручи за увагу ретельний, глибокий, продуманий аналіз твору, враховуючи вимоги до стилю, форми, виразних можливостей музичного матеріалу, з'ясувавши розташування кульмінації – головного моменту, до якого прямує попередній розвиток динаміки – диригент складає детальний план роботи з оркестром над динамікою та динамічними відтінками.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Значення слів «нюанс», «динаміка»;
- Динамічні відтінки, їх види;
- Значення динамічних відтінків у розкритті художнього образу твору.

ЛІТЕРАТУРА:

- Вейнгартнер Ф. «О дирижировании». – Л., 1927.
- Видор Ш. «Техника современного оркестра». – М., 1938.
- Бэлла И. «Олександр Николаевич Скрябин». – М., 1982
- Брюлов Г. «Диригування як мистецтво інтерпретації».
- Гінзбург Л. «Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования». – М.: «Советский композитор», 1981.
- Григорьев Л. Г. , Платок Я. М. «Современные дирижеры». – М.: «Советский композитор», 1969.
- Григорьев Л. Г. , Платок Я. М. «Евгений Светланов». – М., 1979.
- Грум-Гжимайло Т. «Музыкальное исполнительство». – М.: «Знание», 1984.
- Грум-Гжимайло Т. «Об искусстве дирижера». – М.: «Знание», 1973.
- Грум-Гжимайло Т. «Дирижерское исполнительство». – М., 1975.
- Грум-Гжимайло Т. «Искусство Артуро Toscanini». – Л., 1974
- Нельсон В. «Генрих Нейгауз». – М., 1966.
- Колчева М. «Методика преподавания дирижирования оркестром народных инструментов». – К., 1960.
- Ойстрах Д. Ф. «Воспоминания. Статьи. Интерв'ю. Письма». – М., 1978.
- Откидач В. М. «Становлення оркестрового виконання в Україні». – Х., 1997.
- Пазовский А. «Записи дирижера». Изд. 2. – М., 1968.
- Робинсон П. «Караан». – М., 1981.

РОБОТА ДИРИГЕНТА НАД ПАРТИТУРОЮ.

Основною метою диригента – донести основний зміст твору до слухачів. Для цього необхідно усвідомити основну думку твору, а потім знайти засоби для найбільш переконливого його вираження. У виконавському процесі однаково важливі роль почуттів (емоційного змісту) та думки (використання диригентських засобів).

Безпосереднє ознайомлення з партитурою починається з програвання її на фортепіано. Це дає загальне уявлення про музичний розвиток, основні художні образи, структуру, драматургію, виникають думки про інтерпретацію твору, відмічаються окремі риси виконавського плану.

Початкове знайомство з твором – важливий етап у роботі над партитурою. Воно дає певне уявлення про жанр твору, про історію його створення, стиль, зміст, формує відношення диригента до твору, дає можливість скласти план роботи над твором.

Наступний етап роботи – глибоке, детальне вивчення партитури та встановлення завдань для виконання твору. Працюючи над партитурою керівник визначає тональність, розмір, фактуру, форму твору, темп, динаміку та динамічні знаки, голосоведіння, оркестровку. Аналізуючи партитуру, диригент вивчає характер розвитку мелодії, її рух, особливості ритму, гармонічну основу твору, ладотональні співвідношення. Зв'язок всіх засобів структури твору дає можливість розкрити художній образ музичного твору, використовуючи різноманітні тембри оркестру та його технічні можливості.

1. Теоретичний аналіз партитури:

- а) відомості про композитора, стиль його музики та епохи, в якій він жив, видатні твори, біографічні дані;
- б) тональність твору;
- в) фактура ;
- г) штрихи ;
- д) аплікатура;
- е) темп, ритм.

2. Диригентський аналіз твору :

- а) застосування різних видів ауфтактів ;
- б) показ вступів інструментам;
- в) амплітуда диригентського жесту;
- г) аналіз диригентських труднощів (складання плану роботи на твором);
- д) музичний аналіз твору;
- е) аналіз виконавських труднощів.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Що означає теоретичний аналіз музичного твору?
- Що входить до поняття теоретичний аналіз музичного твору?
- Значення предмету «Музична література» для теоретичного аналізу твору.
- Як визначити тональність твору?
- Значення предмету «Аналіз музичних форм» для теоретичного аналізу твору.
- Будова фраз, періодів, частин твору.
- Знайомство з партитурою.
- Взаємодія всіх засобів виразності.
- Будова твору.
- Аналіз мелодичної лінії.
- Аналіз по горизонталі та по вертикалі музичного твору.
- Гармонічний аналіз твору.
- Динаміка, ритм, агогіка, фактура, аплікатура.
- Робота диригента над змістом, характером художнього образу.

ЛІТЕРАТУРА:

- Гинзбург Л. На пути к теории. – М.: Музыка, 1975.
- Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. – М.: Музыка, 1968.
- Готлиб О.Д. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971.
- Грум-Гржимайло Т.Н. Музыкальное исполнительство. – М.: Знание, 1984.
- Ільченко О.О. Методичні рекомендації роботи з самодіяльним оркестром народних інструментів. – К., 1986.
- Ільченко О.О. Методичні рекомендації для самостійної роботи по вивченню курсу "Методика роботи з самодіяльним оркестром і ансамблем народних інструментів". – К.: КДІК, 1989.
- Ільченко О.О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності. – К.: КДІК, 1994.
- Лайнсдорф Ф. В защиту композитора: Альфа и Омега искусства интерпретации. – М.: Музыка, 1988.
- Мусин И. О воспитании дирижера. – Л.: Музыка, 1987.
- Мюнш Ш. Я-дирижер.- М.: Музыка. 1982.
- Пазовский А.М. Записки дирижера. – М.: Сов.композитор, 1968.
- Стоковский Л. Музыка для всех нас. – М.: Сов. композитор, 1959.

ВИДИ ОРКЕСТРІВ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ, ВИДАТНІ ДИРИГЕНТИ СУЧАСНОСТІ.

Про народно-інструментальне мистецтво ми дізнаємось з археологічних розкопок, літописів, народних пісень - історичних, побутових. Археологи знайшли музичні інструменти, які були зроблені з кісток, глини. Так, в Київському археологічному музеї є цілий оркестр з кісток різних тварин. Музиканти вивчили ці інструменти, написали музичний твір і записали звучання цього доісторичного оркестру первісних людей.

За основу оркестра українських народних інструментів взято ансамбль "Троїсті музики". В 1902 р. в Харкові на XII Археологічному з'їзді відбувся концерт мета якого – ознайомлення з творчістю народних музик-виконавців. Виступали кобзарі, лірники і троїсті музики. Г. Хоткевич, відомий бандурист і організатор концерта в заключному виступі поєднав всіх виконавців в єдиний колектив. В імпровізованому оркестрі приймали участь 7 кобзарів, 3 лірника і троїсті музики: 2 скрипки, бас. Вони разом виконали українську народну пісню "Гречаники". Виступ мав великий успіх і на вимогу слухачів-вчених концерт повторили на наступний день. Цей концерт провели також відбувся у Полтаві.

Оркестр - великий колектив музикантів, що разом виконують музичний твір на різних інструментах і цей твір написаний для даного інструментального складу.

В 1919 р. почала свою діяльність Перша Київська капела кобзарів. Такі ж капели організувались у Миргороді, Конотопі, Умані, Одесі.

У 1935 р. Київська і Полтавська капели об'єднались і створили перший професійний колектив - Державна зразкова капела бандуристів УРСР під керівництвом М. Михайлова. Тепер це Державна капела бандуристів України.

керівник Народний артист України Микола Гвоздь. В тому ж році відбувся перший виступ ансамблю бандуристів Українського радіо (керівник М. Опришко).

В 1959 р. Міністерство культури України ухвалили рішення про створення професійного оркестра українських народних інструментів при Українському радіо і телебаченні, його утворили на базі ансамблю бандуристів, доповнивши струнно-смичковими інструментами, цимбалами, сопілками, ударними. Керував А. Бобир, зараз народний артист України С. Литвиненко - оркестр народних інструментів Української Національної радіокомпанії.

У 1970 році Музично-хорове товариство України створило оркестр українських народних інструментів, керівник - Яків Орлов. Зараз це національний оркестр народних інструментів, художній керівник народний артист України Віктор Гуцал.

Оркестри бувають:

- однорідні: Національна капела бандуристів; оркестр баянів Національної музичної академії України;
- мішані (з різних груп інструментів).

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Видатні диригенти сучасності (диригенти народних, симфонічних оркестрів).
- Визначення слова «оркестр»;
- Види оркестрів;
- Склад оркестрів народних інструментів;
- Відомі оркестрові колективи на Україні;
- Видатні диригенти оркестрів народних інструментів на Україні;

ЛІТЕРАТУРА:

- Гинзбург Л. «Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования». – М.: Советский композитор., 1981.
- Горлиця Л. «Г. Хоткевич – будитель пам'яті народу». – Б. м., Водограй., 1978.
- Григорьев Л. Г., Платек Я. М. «Современные дирижеры». – М.: Советский композитор., 1969.
- Гуцал В. «Грає оркестр українських народних інструментів». – К.: Мистецтво, 1987 р.
- Жолдак Б. «Музичні війни або талан Віктора Гуцала». – К., Криниця., 2004.
- Ихманицкий М. И. «У истоков русской национальной культуры». – М.: Музыка., 1987.
- Гуменюк А. І. «Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі і оркестри». – К., 1959.
- Іванов П. «Оркестр українських народних інструментів». – К., 1981.
- Комаренко В. «Український оркестр народних інструментів». – М., 1983.
- Лошков Ю. І. «Історія диригування». – Методичні матеріали. Х., ХДАК., 2002.
- Ляшенко І. Ф. «Національні традиції в музиці як історичний процес». – К.: Музична Україна., 1973.
- Откидач В. М. «Становлення оркестрового виконання в Україні». – Х., 1997.

- Попонов В. «Самодетельный оркестр народных инструментов». – М.: Профиздательство., 1960.
- Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. Т.1-4. – М., 1953, 1956.
- Соколов Ф. «В. В. Андреев и его оркестр». – Л.: Музыкальная жизнь., 1962.

РОБОТА ДИРИГЕНТА НАД АПЛІКАТУРОЮ ТА АНСАМБЛЕМ.

Робота над аплікатурою відбувається на індивідуальних та малогрупових репетиціях. Керівнику бажано на стільки добре знати всі інструменти оркестру, щоб він міг сам встановити аплікатуру у найбільш відповідальних місцях партитури. Аплікатуру виставляють, враховуючи побудову фрази, зручності виконання музичного матеріалу, в складних технічних пасажах, або в кантіленних – щоб не переривалась фраза (група струнних інструментів повинна грати однакові відкриті струни або у позиціях).

Важливішим оркестровим засобом, що допомагає зрозуміти зміст художнього образу – є виразність звучання інструментів. Диригент завжди прагне ярко передати емоції, які вклав автор в даний епізод, тому керівнику необхідно спрямувати звучання всіх інструментів оркестру чітко виконувати всі завдання, підпорядковувати звучання різних оркестрових функцій мелодичній лінії, тобто складати загальний фон. Якість звучання дозволяє диригенту досягти найбільш виразної побудови фрази, що важливо для розкриття змісту музики – кожна група інструментів повинна одночасно робити цезури після кожної фрази (баяни - однаковим міхом, скрипки - смичком).

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Значення аплікатури у виконанні музичного твору;
- Значення аплікатури у пасажах;
- Значення аплікатури у кантіленних епізодах та творах
- Принципи роботи керівника оркестру (ансамблю) над аплікатурою;

ЛІТЕРАТУРА:

- Берлиоз Г. Дирижер оркестра. – М., 1975.
- Боулт А. Мысли о дирижировании. – М., 1975.
- Вагнер Р. О дирижировании. – М., 1975.
- Вейнгартер Ф. О дирижировании. – М., 1975.
- Готтлиб А. Основы ансамблевой техники. – М., 1971.
- Ержемский Г. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. – М., 1988.
- Каргин М. И. Работа с самодетельным оркестром народных инструментов. – М.: Музыка, 1982.
- Р.Кофман. Виховання диригента: психологічні особливості. – К.: Музична Україна, 1986 р.
- Колесса М. Основи техніки диригування. – К., 1973.
- Кондрашин К. Мир дирижера. – Л., 1976.
- Кондрашин К. О дирижерском искусстве. – Л., 1970

- Мусин И. О воспитании дирижера: очерки. – Л., 1987.
- Пазовский А. Записки дирижера. – М., 1968.
- Преображенский Г. Оркестровый класс как средство воспитания музыканта-исполнителя, педагога, дирижера // Методика обучения игре на народных инструментах. – Л., 1975.
- Попонов В. «Самодетельный оркестр народных инструментов». – М.: Профиздат, 1960.
- Соколов Ф. «В. В. Андреев и его оркестр». – Л.: Музыкальная жизнь, 1962.
- Шуман Р. Жизненные правила для музыканта. – М., 1959.

АКЦЕНТ, СИНКОПА, ФУНКЦІЇ РУК ДИРИГЕНТА.

Акцент – (від латинського accentus - наголос) - виділення, підкреслення.

Акценти, в залежності від характеру музики, бувають різними за колоритом – м'які, помірні, різкі. Тому кожен акцент слід показувати належним жестом.

Синкопа. – зміщення опорного звуку з сильної долі такту на слабку. Відображаючи синкопу в диригентському жесті, слід пам'ятати, що рух руки повинен бути енергійним, мати різке, швидке відображення, характер жесту – пружний.

Правильність виконання синкопи залежить від розуміння її важливості у ритмічному та динамічному значення.

ФУНКЦІЇ РУК:

Руки диригента повинні доповнювати, збагачувати виразність жестів одна одною. Показ метру, розміру, ритму, темпу, штрихів, фраз, речень, динаміки, агогіки тощо, можуть здійснюватись як правою, так і лівою рукою.

Під час навчання диригуванню постає завдання розвинути обидві руки. При опрацюванні необхідно враховувати, що права та ліва руки можуть мати різні функції.

Права рука – тактуюча, відбиває долю, вона зобов'язана постійно давати інформацію оркестрантам про долю такту в даний момент, організує весь диригентський процес, відмічає розмір твору, веде сітку тактування, визначає темп, керує інструментальним супроводом.

Ліва рука – показує нюанси, діє більш вільно поза тактуванням, часом допомагає правій, але більш зайнята показом динамічних відтінків та вступів інструментам. Варіативність положень кисті та пальців лівої руки здатна передавати образні відтінки різнохарактерних звукових комбінацій.

ВПРАВИ:

- Жест, який відображає акцент, повинен відрізнитись від попереднього та послідуєчого жесту, його характеризує максимальна чіткість та кратність руху. Акцент показується однією або обома руками. Необхідно пам'ятати, що виконання динаміки повинні відповідати виразності виконуваного твору.
- Відпрацювати акценти за чотиридольною схемою – акцент на третю, другу, четверту, першу долю, акценти на кожен долю.
- Одна із проблем диригента-початківця – це взаємозалежність рук, схильність до їх паралельних рухів. Важлива роль викладача – спрямувати ініціативу студента до стремління розвитку самостійності рук, до можливих різноманітних рухів – це допоможе максимально застосувати

різні засоби диригентської виразності та можливостей диригентського апарату.

- Оскільки людина не може одночасно дивитись на всі боки, погляд в процесі диригування супроводжує рухи однієї руки. Та рука, через яку спрямовано погляд, стає головним носієм волі диригента, жести другої руки при цьому мимоволі нівелюються і не відволікають на себе увагу.
- Поняття «незалежності» в диригуванні розвиває координацію дій у відпрацьованні диригентської схеми. Вправи на вироблення автоматизму в показі схем доволі прості. Засвоївши схему правою рукою, доцільно посприяти її виконання з плавними рухами лівої руки вниз та вгору. Ускладнюючи ці вправи, можна перейти від плавних, легатних жестів до уривчастих, нонлегатних, стакатних.
- Після досягнення успіху в одній схемі, варто ускладнити вправи, тактуючи одна за одною посліпль всі схеми.
- Відпрацьовувавши ці вправи кожною рукою окремо, доцільно перейти до одночасного тактування однією рукою дводольної, а другою тридольної схеми, поступово охоплюючи всі схеми. Ці вправи на тільки сприятимуть розвитку самостійності рук, а й підготують студента до виконання сучасних творів, в яких нерідко зустрічається поліритмія.
- Для епізодів, де зустрічається синкопа – необхідно зробити жест, попереджуючий появу синкопи. Цей прийом аналогічний показу вступів та акцентів.
- Синкопу на неповну долю такту ($\text{♩} \text{ I } \text{♩}$) – треба підкреслити активним товчкообразним рухом.

Орієнтовний перелік музичних творів для вивчення матеріалу:

- Г. Свїрїдов «Марш» за драмою А. Пушкіна «Заметіль».
- Циганський танок.
- Фїбіх З. «Поєма».
- Соловьев-Седой В. «Нахимовский марш».
- Лобко М. «Пїсня про Україну».
- Рїзоль М. обр. Укр.. нар. пїснї «Ой, чого, ти дубе».
- Дж. Бізе. Увертюра до опери «Кармен».

ОРКЕСТРОВІ ФУНКЦІЇ.

При всїй різноманїтності оркестрової фактури, її майже завжди можна розділити на такі складові частини, які прийнято називати **оркестровими функціями**:

1. Мелодїя.
2. Гармонїя:
 - гармонїчна педаль;
 - гармонїчна фігурація.
3. Контрапункт.
4. Бас.

Мелодїя - є головним засобом художньої виразності у створенні певного музичного образу. За словами С.Рахманїнова, є «основою всієї музики».

- При інструментуванні мелодична лїнія видїляється таким чином:
 - подвоєння (дублювання) мелодїї в унісон, октаву, декілька октав або через октаву;

- проведення мелодії в іншому тембрі, по відношенню до інших оркестрових функцій;
- проведення мелодії на деякій відстані від гармонічних голосів;
- відмінність штрихів та прийомів звуковедення;
- надання мелодії динамічної переваги, або більш активного тембру, ніж супровідним голосам.

Гармонія. Найбільш яскраве та суцільне звучання створюється при розміщенні акордових звуків за шкалою обертонів, при якій широкі інтервали – октави та квінти – відповідають низькому регістрові, а тісні – середньому та високому. Виклад гармонічних голосів буває:

- акордовим – коли середні гармонічні голоси мають один ритм з басовим голосом, а іноді з мелодією;
- акомпануючим – у танцювальних жанрах, типу бас-акорд;
- фігураційним – різноманітним рухом по розкладених акордових звуках або ритмічних послідовностях;
- мішаним – збільшенням або зменшенням кількості голосів, частковим перетворенням окремих гармонічних голосів у короткі мелодичні підголоски, сплетінням чи нашаруванням підголосків та інші варіанти.

Гармонічна фігурація. Існують такі різновиди фігурації:

1. рухлива – одночасне звучання двох зустрічних фігурацій, побудованих на спільних звуках;
2. фігураційна – швидке чергування звуків розкладеного акорду;
3. пульсуюча – ритмічне чергування акордових звуків;
4. епізодична – періодичне ведення одного з видів педалізації.

Гармонічна педаль.

1. Нерухома, або лежача, коли витриманий звук чи звукосполучення набувають великої тривалості.
2. Органний пункт – витриманий педальний звук, на фоні якого проходить розвиток мелодійного та гармонічного тематичного матеріалу. В оркестрах народних інструментів функцію органного пункту, залежно від характеру, насиченості, динаміки та фактури фрагмента, можуть виконувати у низькому регістрі – низькі баяни (баян-баритон, баян-бас) та домри (домра-альт, домра-тенор, домра-бас), у середньому та більш високому – скрипки та домри-прими (I, II), а також баяни у високому регістрі (I, II).

Басовий голос. Бас при акордовому, фігураційному та мішаному викладах являє собою нижній голос гармонії і становить її фундамент.

1. Ні в якому разі бас не повинен заходити в середину гармонічних голосів, бо інакше він перетвориться на середній гармонічний голос, а його місце займе нижній акордовий звук.
2. Бас не повинен віддалятися від акордових звуків більш ніж на октаву, щоб не утворювався регістровий розрив.

Контрапункт.

1) одночасне звучання двох або більше самостійних мелодичних ліній у різних голосах. Це взаємодія розвинутих і автономно рухаючихся мелодій, їх погодження за висотою (гармонічне) та за часом (метроритмічне), співвідношення за схожістю чи контрастом. Навіть при відсутності контрасту мелодики для контрапункту притоманне протистояння голосів: комплементарна ритміка, протилежний рух, незбіг акцентів, кульмінацій, вступів і каденцій, індивідуалізація тембрів. Якщо при повторенні

контрапунктичних з'єднань змінюється співвідношення мелодій, такий контрапункт має назву складний контрапункт.

2) теж саме, що і поліфонія – вид багатоголосся.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- значення мелодії у створенні певного музичного образу;
- засоби виділення звучності мелодії;
- вибір тембру, види викладу гармонічних голосів;
- гармонічне голосоведіння;
- значення оркестрового фону;
- різновиди гармонічної фігурації.
- види гармонічної педалізації;
- органний пункт;
- значення басового голосу;
- контрапункт.

ЛІТЕРАТУРА:

- Мальтер Л. Таблицы по инструментоведению. – М.: Музыка, 1964.
- Пшеничний Д. «Инструментовка для оркестру народних інструментів». – К.: Музична Україна, 1985.
- Розанов В. «Инструментоведение» Пособие для руководителей оркестров русских народных инструментов. – М.: Советский композитор, 1981.
- Шахматов Н. «Инструментовка для оркестра русских народных инструментов». – Л.: Музыка 1985 р.
- Шишаков Ю. «Инструментовка для оркестра русских народных инструментов». – М.: Знание, 1961.

ГНАТ ХОТКЕВИЧ – ЗАСНОВНИК ОРКЕСТРУ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.

Гнат Хоткевич (1877-1938р.р.)

Гнат Хоткевич відомий нам як письменник, актор, мистецтвознавець, режисер, бандурист, композитор.

Закінчивши Харківський технологічний інститут він організував селянський театр, де влаштував виступи кобзарів, лірників і сам виступав як бандурист. Його мистецтво високо цінували М. Лисенко, С. Людкевич, Леся Українка. Гнат Хоткевич брав участь у революційному русі, після чого емігрував в Галичину, де в селі Красноліво організував перший гуцульський аматорський музично-драматичний театр. У 1912 р. його заарештували і до 1917 р. він був політ'язнем у Воронежі. У 1917 р. – повернувся у Харків де організував і вів клас бандури при Харківському музично-драматичному інституті. У 1928 р. очолив капелу бандуристів у Полтаві, яка в 1930 р. стала Всеукраїнською капелою бандуристів. Г. Хоткевич удосконалив конструкцію бандури, ввів харківський спосіб гри на інструменті. Автор п'єс «Довбуш», «Гуцульський рік», «О полку Ігоревим», тетралогії «Богдан Хмельницький», створив 69 творів для бандури, вокально-інструментальні п'єси. Серед них відомі такі твори: «Буря на Чорному морі», «Байда», «Пісня про Кармелока», «Пісня про Залізняка», зробив перекладання для бандури творів Верховинця, Генделя, Шуберта. Написав хори на слова Шевченка, Франка, музику до драми «Сакунтала». Склавав підручник гри на бандурі – перший самовчитель. Написав

збірники: «Бандура та її місце серед інших музичних інструментів», «Музичні інструменти українського народу»; твори: «Григорій Савич Сковорода», «Народний і середньовічний театр у Галичині». Г. Хоткевич - відомий перекладач творів Шекспіра, Мольєра, Шіллера, Гюго. В Краснолово відкрито музей гуцульського театра Г. Хоткевича. В 1938р. був репресований. Г. Хоткевича називають «в'язень двох режимів».

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Створення оркестру українських народних інструментів.
- Гнат Хоткевич, його роль в створенні українського оркестра народних інструментів. Біографічні дані видатного діяча.

ЛІТЕРАТУРА:

- Гнат Хоткевич «Традиція і сучасне в українській культурі». – 2002.
- Г. Хоткевич. Спогади. Статті. Світлина. (упорядник А. Балаболіченко, Г. Хоткевич). – К.: Кобза., 1994.
- Горлиця Лада «Г. Хоткевич – будитель пам'яті народу». – Б.М.: Водограй., 1978.
- Матеріали Науково-творчої конференції «Гнат Хоткевич та українська культура». – Рівенський інститут культури, упорядник Н. Супрун, В. Сидорук, Рівне., 1992.

В. В. АНДРЕЄВ – ЗАСНОВНИК ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.

В.В.Андрєєв.

В.В.Андрєєв (1861-1918 р.р.). Народився Андрєєв у дворянській родині. Його батьки дали йому чудову музичну освіту (скрипка та фортепіано). Коли він вперше почув балалайку в руках свого робітника, то зрозумів мету свого життя – відродити цей інструмент та повернути його своєму народу, тому самотужки навчився віртуозно грати на балалайці. Спочатку він розробив креслення діатонічної, а потім хроматичної балалайки і з успіхом виступив у Петербурзі на благодійному концерті, про що писали газети. У нього з'явилися прихильники, які увійшли до складу оркестру балалайки. Перший концерт відбувся у 1888 році з великим успіхом. В. Андрєєв написав перший збірник - «Школу гри на хроматичній балалайці», створив репертуар для інструмента: написав вальси, марші, мазурки, обробки народних пісень, перекладання класичних творів. У цьому ж році, разом з Миколою Фомінін, почав створювати оркестр народних інструментів, вони удосконалили домру (триструнну з квартовим строем – «мі», «ля», «ре»), удосконалили гуслі, які знайшли археологи в Новгороді, ввів народні духові інструменти: свирелі, рожки, брьолки і ударні: ложки, трискучки, бубни, барабани, литаври. На це пішло 10 років. У 1898 році відбувся перший концерт Великооруського оркестру народних інструментів. З великим успіхом оркестр виступив у Франції на всесвітній виставці де Андрєєва нагородили орденом «Почесного легіону» і присвоїли звання академіка Французької академії. Оркестр гастролював у Німеччині, Швеції, США і всюди, де відбувався виступ – виникали домрово-балалаєчні оркестри, які існують і зараз. На Україні, в Києві оркестр виступив у 1912 році, після чого були також створені оркестри домрово-балалаєчного складу.

В. Андрєєв організував курси для вчителів сільських шкіл, гуртки балалаєчників у царській армії. Після революції оркестр виступав перед робітниками, солдатами. У 1918 році, виступаючи на морозі перед солдатами, В. Андрєєв застудився та помер.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- В. В. Андрєєв – творчий шлях та діяльність.
- Перший Великооруський оркестр народних інструментів, його становлення і розвиток.
- Виступи та значення першого Великооруського оркестра народних інструментів.
- Подальший розвиток та творчий шлях Великооруського оркестра.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Алексєєв П. «Оркестр русских народных инструментов»
2. Андрєєв В. В. материалы и документы. (сост. Б. Б. Грановский). – М.: Музыка, 1986.
3. Баранов Ю. Е. Подвижник музыки народной. – М.: Московский рабочий., 1988.
4. Соколов Ф. «В. В. Андрєєв и его оркестр». – Л.: Музыкальная жизнь, 1962.

ЛЮБИМОВ Г. П. – ТВОРЕЦЬ ЧОТИРЬОХСТРУННОЇ ДОМРИ.

Справжнє прізвище Г. П. Любімова (1881 – 1934 р.р.) – Караулов Модест Миколайович. Навчався М. М. Караулов у Московському музично-драматичному училищі при філармонії по класу скрипкового контрабасу і одночасно керував оркестром народних інструментів у реальному училищі. В 1906 р. за участь у революційному русі його вислали у Сибір. Звідти він втік з паспортом на ім'я Г. П. Любімова. З 1907 – 1916 р.р. займався музично-просвітницькою діяльністю. Приймав активну участь у Великооруському оркестрі народних інструментів під керівництвом В. В. Андрєєва. У 1908 р. відомий музичний діяч Григорій Павлович Любімов разом з майстром Буровим сконструював чотирьохструнну домру квінтового строю «мі²; «ля¹»; «ре¹»; «соля²». У 1913 р. організував квартет домристів, в якому грав на домрі-примі. У 1921 – 1927 р.р. квартет з успіхом гастролював у Франції, Швеції, Норвегії, Фінляндії.

З 1918 – 1926 р.р. Любімов очолював секцію народних інструментів, працював у Московській консерваторії, де викладав тру на народних інструментах. У 1918 р. створив Державний оркестр народних інструментів, який гастролював по всьому світу. З 1926 – 1932 р.р. – був членом редколегії журналу «Музыка и Октябрь». Видав збірку обробок народних пісень і романсів для оркестру народних інструментів. У 1928 р. Любімов перший серед народників отримав звання «Заслужений артист РСФСР».

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Г. П. Любімов – творчий шлях та діяльність.
- Створення першого квартету чотирьох струнних домр, виступи колективу.
- Створення Державного оркестру народних інструментів, його подальша діяльність.

ЛІТЕРАТУРА:

- Алексеев П. «Оркестр русских народных инструментов»
- Ихманицкий М. И. «У истоков русской народной оркестровой культуры».

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ГРИ НА БАЯНІ. М. І. БЕЛОБОРОДОВ – ЗАСНОВНИК ХРОМАТИЧНОЇ ГАРМОНІКИ.

Баян – язичковий, пневматичний, кнопковий духовий інструмент, має хроматичний стрій. Відноситься він до гармонік. Першу діатонічну гармоніку винайшов органний майстер Деміан у Австрії. В Росії, першу хроматичну гармоніку винайшов тульський купець Микола Іванович Белобородов у 1970 р.

М.І.Белобородов (1828 -1912 р.р.)

Народився в Тулі. Коли йому виповнилось 8 років, батьки привезли йому з ярмарку 7-ми клавішну гармоніку і він цілими днями грав на ній. Після смерті батька він відкрив красильну майстерню, але у вільний час продовжував грати на гармоніці.

М.І. Белобородов розробив креслення хроматичної 2-ох рядки на 23 кнопки. В лівій руці було три баса, три мажорних і три мінорних акорди. Він заказав ще дві гармоніки і грав тріо разом зі своїми доньками.

Після цього Белобородов розробив креслення оркестрових гармонік: прима, секунда, флейта-пікколо, альт, віолончель, бас і контрабас та організував перший оркестр гармонік, в якому грали 10 музикантів, але ці музиканти були його робітниками і вони не знали нот, тому Белобородов вчив їх. У 1880 р. М.І.Белобородов видав збірник «Школу для хроматичної гармоніки по системі Белобородова». В оркестрі було вже 16 музикантів М.Белобородов сам писав твори і партитури, до репертуару оркестру гармонік входили: «Попурі та теми з опери М.Глінки «Іван Сусанін», на теми оперет Зупле; вальс, полька-фантазія, кадрили. М. І. Белобородов організував «Перше російське товариство аматорів гри на хроматичній гармоніці». Іноземна фірма з Австрії запропонувала Белобородову продати патент на свій винахід, але він був патріотом і відмовив їм, він сказав: «Батьківщина хроматичної гармоніки – Тула, це російський винахід, в Росії він і залишиться». Оркестр гармонік виступив у Тулі, Москві з великим успіхом відбувся концерт для письменника Льва Толстого.

У 1907 році, відомий гармоніст Яків Орлеанський-Титаренко замовив майстру Стерлігову концертну гармонь в Санкт-Петербурзі.

У 1915 році Орлеанський-Титаренко видав першу «Школу для баяна». Разом із своїм сином Сергієм він створив перший дует баяністів. Вони виступали з концертами в Петербурзі, Москві, Рязані, завдяки чому баян став дуже популярним інструментом.

Сучасний багатотембровий, готово-виборний баян конструкції московського майстра Павла Колчіна «Юпітер», пройшов великий шлях удосконалення і дуже відрізняється від першого баяна.

БУДОВА ІНСТРУМЕНТА.

Баян складається з двох частин, які з'єднані між собою міхом. Права сторона має так званий гриф – тонку дощечку, яка приєднується до корпусу баяна ребром. Гриф –

основа для розташування клавіш. В залежності від конструкції баяна, права частина має від 52 до 64 клавіші, які складають праву клавіатуру. На лівій частині – розташовано від 100 до 120 клавіш, які складають ліву клавіатуру баяна. Міх складається зі складчастої чотириохвальної камери, яка зроблена із картону і щільно вкрита тканиною. Кількість складок (борін) – від 12 до 16. Міх служить камерою для повітря і забезпечує рух правої і лівої частини корпусу баяна. Рух повітря, яке відбувається під час зжима і розжима міха, призводить коливання металеві язички (голоси). Баян має три ремені. До правої частини прикріплюються два довгих ремені, до лівої – короткий, який проходить вздовж лівої частини корпусу. Ремені служать для тримання інструмента.

ПРАВА КЛАВІАТУРА.

Права клавіатура складається з трьох поздовжніх рядів клавіш. Нумерація рядів починається від корпусу баяна, тобто першим рахується ряд, який знаходиться ближче до корпусу. Ці ряди розташовані ступенями: другий ряд – нижче першого, а третій нижче другого. В кожному ряду правої клавіатури є білі і чорні клавіші. У першому і другому ряду – попарно, у третьому – три білі, одна чорна. На білих клавішах розташовані основні звуки «До» мажорної гами. Чорні клавіші дають альтеровані звуки (підвищення звуку – дієз; і пониження звуку - бемоль). Кожній клавіші відповідає тільки один звук, який на клавіатурі більш не повторюється (змінюються октави). Низькі звуки розташовані вгорі клавіатури, високі – з низу. Якщо нажимати клавіші послідовно по поперечним косим рядам, не пропускаючи ні одного ряду і клавіш на ньому, спускаючись до низу – відбувається рівномірне підвищення по півтонам послідовність звуків (хроматична гама).

Діапазон правої клавіатури залежить від конструкції баяна – від «Соль» великої октави до «Ля» четвертої октави.

ЛІВА КЛАВІАТУРА.

Ліва клавіатура складається з п'яти, а іноді з шести рядів. Ці ряди рахуються по напрямленню від міха до краю, тобто перший ряд знаходиться біля міха. Клавіші повздовжніх рядів лівої клавіатури розташовані трохи зсунуті до гори.

Клавіші 1-го і 2-го повздовжніх рядів дають басові звуки. Кожна клавіша 3-го, 4-го, 5-го (6-го) рядів дає звучання готових акордів.

Головним рядом лівої руки є другий повздовжній ряд басів, який називається **основний**. Клавіші основного ряду розташовані так, що кожна сусідня клавіша дає звук квінтою вище попередньої і відрховується з низу до гори вздовж клавіатури.

Сім білих і п'ять чорних клавіш складають всі 12 хроматичні звуки однієї октави. Крім семи білих і п'яти чорних клавіш існують ще білі і чорні клавіші, які повторюють вже вказані вище клавіші, які призначені для зручності гри (без стрибків).

Перший ряд лівої клавіатури називається **допоміжний**. Клавіші першого ряду розташовані так само як і у другому ряду і є повторенням другого ряду (основного), але перший ряд відносно другого за висотою зсунутий на велику терцію догори (за написанням нот). В нотах, клавіші допоміжного ряду, позначаються буквою «д», яка ставиться під або над нотою.

Баси кожної клавіші записуються однією нотою, але звучать три одноіменних звука відразу в трьох октавах.

При натисканні однієї клавіші 3-го; 4-го; 5-го; 6-го рядів звучить відразу цілий акорд, тому в нотах записуються всі ноти, які складають певний акорд. Для

полегшення знаходження акордів на баяні в нотах використовують умовні позначення:

- 3-й ряд – мажорні акорди – позначається буквою «В».
- 4-й ряд – мінорні акорди – позначається – «М».
- 5-й ряд – доміант септакорди, позначаються цифрою «7».
- 6-й ряд – зменшений тризвук - «Зм».

Якщо після баса стоїть акорд, який має одне з цих умовних позначень, то цей акорд береться відповідно з позначенням в тому ж поперечному ряді, в якому знаходиться бас, який відповідає звуку основного ряду.

Якщо акорд записаний над басом, то бас і акорд виконуються одночасно.

Якщо басовий звук позначений і береться на допоміжному ряді («Д»), то біля акорду, у маленьких дужках, записується нота, якій відповідає акорд.

Якщо бас записується нотами, тривалість яких більше тривалості акорду, то басовий звук береться на інструменті та не відпускаючи палець, натискається відповідний акорд.

Якщо басова нота одна, а акорд від іншого басу, то біля ноти основного басу у маленьких дужках записується бас, від якого береться акорд.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Гармоніка – першооснова баяна.
- М. Белобородов – засновник хроматичної гармоніки.
- Історичний розвиток баяна та видатні майстри створення інструмента.
- Видатні виконавці на баяні.
- Всеукраїнські та міжнародні конкурси баянного мистецтва.

Методика гри на баяні:

- історичні відомості про музичний інструмент;
- будова інструмента;
- посадка;
- постановка рук;
- характеристика музичного звука (висота, тривалість, сила, тембр);
- запис звуків на нотоносці. Скрипковий ключ. Тривалості;
- стрій, діапазон музичного інструмента, розташування звуків;
- виконання діагонічної і хроматичної гами. Поняття про інтервали м. 2; б. 2;
- поняття про головні штрихи, способи звуковидобування;
- виконання простих мелодій.

ЛІТЕРАТУРА:

- Лысенко Н. Квартет баянистов Киевской государственной филармонии. – К., 1979.
- Максимов Е. Ансамбли и оркестры гармоник. – М., 1974.
- Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов. – М., 1986.
- Ястребов Ю. Уральское трио баянистов. – Владивосток, 1990.
- Баян в музичній школі Вип. 46. – М.: Радянський композитор, 1982 р.
- Давидов М. «Майстерність баяніста». – К., 1992 р.

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ГРИ НА БАНДУРІ.

Бандура – старовинний український народний інструмент з оригінальним звучанням. Цей інструмент, ще у XVI столітті і був улюбленцем так званого «гетьманського середовища». Назва інструменту походить від грецького *пандора* (цитра). На бандурі грали козаки у Війську Запорізькому. Поранені та сліпі козаки ходили по селах і виконували історичні пісні, балади про гетьманів і отаманів запорізьких, про битви з турками і поляками, також вони співали і акомпанували собі жартівливі і ліричні пісні. У творчості Т.Шевченка згадується багато прикладів про козаків-бандуристів, про їх репертуар. У 2003р. музичний світ відзначав 100-річчя Остапа Вересая, відомого кобзаря, якого слухав М.Лисенко і організував у Києві його виступи. У наш час бандуру удосконалив майстер І. Скляр – з хроматичним строем і перемикачами у всі тональності. Бандура відноситься до групи струнно-щипкових інструментів.

Будова бандури: невеликий товстий гриф, який розташований асиметрично (тобто не посередині), закінчується гриф головною, де знаходиться кілковий механізм і 12 басів-бунтів (хроматична гама). На басах грають лівою рукою.

Гриф поєднується з корпусом, на якому розташовані 52 приструнки, які охоплюють чотири октави. На приструнках грають правою рукою. Записується партія бандури на двох нотоносцях у басовому ключі (партію басів) і у скрипковому ключі.

Діапазон бандури – від «До#» великої до «Ля» третьої октави.

ПОСАДКА. ПОСТАНОВКА РУК.

Під час гри на бандурі положення корпусу, рук, плечей має бути зібраним, але не напруженим, без будь-якого відхилення від природного. Виконавець повинен сидіти приблизно на половині стільця, тримаючи корпус рівно, з деяким нахилом вперед. Права нога ставиться під прямим кутом до стільця, ліва знаходиться дещо попереду. Бандуру ставлять на коліна так, щоб площа верхньої деки була дещо розвернута вліво – тоді звук лине просто до залу. Ліву руку кладуть на пруг верхнього краю інструмента, біля грифа, притискаючи бандуру до корпусу. Праву руку слід тримати так, щоб зап'ясток був трохи вищий від рівня передпліччя. Не можна допускати надмірного прогинання зап'ястка ані донизу, ані догори. Лікоть треба тримати близько корпусу, не відводячи його вбік.

Головний прийом гри на інструменті – щипок.

На бандурі грають двома способами:

1. **київський** – бандура стоїть на колінах перпендикулярно і грають лівою рукою на басах, правою – на приструнках;
2. **харківський** – паралельно до корпусу, грають відразу обома руками.

Бандури без перемикачів настроюються у тональності *соль мажор*. Тепер, застосовуючи перемикачі, інструмент можна настроювати і грати у будь – якій тональності. Більше того, стало можливим перемикаючи бандуру в іншу тональність під час виконання, не перериваючи звучання інструмента.

СПОСОБИ ЗВУКОВИДОБУВАННЯ.

На бандурі добре звучать гамоподібні пасажі, вони не викликають технічних труднощів як при рухові вгору, так і вниз.

Гра акордами – найхарактерніший прийом звуковидобування на бандурі. Акорди можна грати щипком, коротким і розгорнутим арпеджіо. На бандурі дуже часто грають і ломаними акордами.

Дуже цікаво на бандурі звучить тремоловання як одинарної ноти, так і терції. Можливе тремоловання цілого акорду.

На бандурі широко використовується прийом гліссандо, тобто ковзний перехід від ноти до ноти.

Продовжує удосконалювати бандуру видатний виконавець Роман Гринків. Він винаходить нові прийоми гри, пише твори і виконує їх.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Історія виникнення та розвитку бандури.
- Видатні майстри бандурного мистецтва.
- Ансамблі бандуристів, видатні колективи України.
- Бандура і Українська діаспора.

Методика гри на бандурі:

- будова інструмента;
- посадка;
- постановка рук;
- характеристика музичного звука (висота, тривалість, сила, тембр);
- запис звуків на нотонасці. Скрипковий ключ. Тривалості;
- стрій, діапазон музичного інструмента, розташування звуків;
- виконання діатонічної і хроматичної гами. Поняття про інтервали м. 2; б. 2;
- поняття про головні штрихи та способи звуковидобування;
- виконання простих мелодій.

ЛІТЕРАТУРА:

- Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. – К.: Музична Україна, 1984;
- Бандура. Учебний репертуар для ДМШ.
- Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М., 1971.
- Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К., 1967.
- Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. – К., 1981
- Люблинский А. Музыка и практика аккомпанемента. – Л.
- Омельченко А. Школа гри на бандурі. у ДМШ. – К.: Музична Україна, 1973;
- П'єси для бандури. – К.: Музична Україна, 1975;
- Українські народні пісні для голосу у супроводі бандури. – К.: Музична Україна, 1990.

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ГРИ НА КОБЗИ (ДОМРИ) ТА ГРУПИ КОБЗ (ДОМР).

Кобза – щипковий інструмент з лютнеподібним корпусом. Такі інструменти, що мають гриф з ладками чи без ладків, а звук видобується пальцями чи медіатором, мають майже всі народи Європи та Азії. У Західній Європі була широко розповсюджена лютня, з якою досить часто порівнюють кобзу. Але розвивалися ці

інструменти цілком самостійно, являючи собою приклад взаємовпливу культур. Кожен народ по-своєму використовував цей інструмент, відповідно до своєї національної культури та мелосу. Значному поширенню такого музичного інструмента сприяла простота його виготовлення і відносна легкість навчання гри на ньому. З часом кобза почала витіснятися іншими інструментами і поступово зовсім забулася.

Відродженням цього старовинного інструмента зайнялися українські майстри. Найбільш вдалі конструкції – І. Скляра, В. Зуляка та М. Прокопенка.

Відомий виконавець на 4-ьох струнній кобзі – соліст оркестру народних інструментів Радіокомпанії України, Заслужений артист України – Юрій Яценко.

У IX – X сторіччі зі Сходу купці завезли струнний інструмент тамбур. Він мав таку будову: головка на яку натягували струни, гриф, круглий корпус. Скоморохи перетворили його на домру, яка була відома в часи Київської Русі. Цар Олексій Михайлович у 1648 р. знищив домру та інші народні інструменти. І тільки у 1888 році В.В.Андрєєв з майстрами відродив 3-ьох струнну домру.

БУДОВА КОБЗИ (ДОМРИ).

Кобза складається із трьох частин: *корпуса, грифа і голівки*. У середині деки перебуває круглий отвір - *галосник* з фігурною *розеткою*. Гриф вставлений у корпус і закріплений у ньому, у місці з'єднання голівки із шийкою грифа прикріплений *верхній порожек*. На накладку нанесені тонкі поперечні пропили, у які вставляються металеві порожки. Проміжки між металевими порожками називаються ладами. Порядковий рахунок їх починається від верхнього порожка. На голівці грифа є *кілкові валики* для закріплення струн. Від розташування підставки й верхнього порожка залежить висота струн над грифом. Струни, занадто високо підняті над грифом, утрудняють гру на інструменті, їх важко притискати на ладах. На підставці й на верхньому порожці робляться поглиблення (прорізи) для струн. На верхній частині підставки роблять наклейки рівні або фігурні. Фігурні наклейки служать для вирівнювання строю інструмента.

ПОСАДКА.

Праву ногу слід покласти на ліву таким чином, щоб не відчувалось напруження м'язів. Для зручності посадки важливе значення має розмір стільця. Допільно використовувати такий стілець, висота якого знаходиться на рівні колін кобзаря (домриста).

Основними точками опори, що сприяють відносній стійкості й положення кобзи (домри) – є грудна клітина та права нога, на яку спирається інструмент. Додатковою точкою опори є внутрішня сторона передпліччя правої руки, що лежить на обідку корпусу (вона ніби складає противагу грифу) та ліва рука, що підтримує гриф.

Права рука торкається інструмента в трьох місцях:

- обідок корпусу кобзи (домри),
- ніготь мизинця на щитку,
- медіатор, що виступає тут в ролі продовження вказівного пальця.

Резонансну деку бажано розмістити з нахилом, в бік грудної клітки. При такому положенні кобзи (домри) відкривається оглядовість ладів.

Голівка кобзи (домри) повинна бути віддалена від корпусу виконавця настільки, на скільки дозволяє вільне і зручне положення лівої руки.

ПОСТАНОВКА ПРАВОЇ РУКИ

Медіатор треба тримати пальцями правої руки, їх слід зібрати таким чином, щоб вказівний, середній та підмізний пальці притиснулись один до одного і створювали єдину лінію. Мізинець розташовується трохи нижче і виходить дещо вперед. При рухах кисті – повен виконує роль рухомої точки опори.

Усі пальці правої руки займають зігнуте положення, а їх суглоби виступають зовні.

Медіатор вкладається між подушечкою великого пальця та ребром вказівного так, щоб площина його знаходилась паралельно струнам.

ПОСТАНОВКА ЛІВОЇ РУКИ.

Гриф кобзи (домри) розташовується між великим та вказівним пальцями так, щоб верхня його частина опинилася між основною та нігтьовою фалангами великого пальця. Таким чином, залишається вільний простір, це сприяє гнучкості та вільному переміщенню руки вздовж грифу. Для зручності постановки пальців велике значення має положення кистьового суглобу. Найзручнішим положенням кисті слід вважати таке, при якому вона становила би єдину пряму з передпліччям.

На кобзі (домрі) застосовують такі штрихи:

Стакато. Виконується таким прийомом: удар медіатора вниз або удар медіатора вгору.

Спікато. Виконується перемінними ударами вниз та вгору.

Тремоло. Звучання, яке утворюється частим рівномірним чергуванням перемінних ударів медіатора.

Піцікато. Пальцьове видобування звуку шляхом щипка. На домрі легко і зручно грати піцікато великим пальцем, але не виключене залучення до цього процесу вказівного та середнього пальців.

ГРУПА КОБЗ (ДОМР). СТРІЙ, ДІАПАЗОН.

До складу оркестру народних інструментів входить група чотириструнних кобз (домр). Ця група поділяється на кобзи (домри) *прими*, що мають дві партії – перші та другі, *альти*, *тенори*, *баси*, *контрабаси*.

Група домр (кобз) складається з першої та другої домри (кобзи), альту, тенора, баса та контрабаса.

Стрій кобзи (домри) *прими*: «*Мі*» другої октави, «*Ля*» першої октави, «*Ре*» першої октави, «*Соль*» малої октави.

Діапазон від «*Соль*» малої октави до «*Ля*» («*До*») третьої октави. Нотується у скрипковому ключі.

Кобза (домра) – *альт*: «*Ля*» першої октави, «*Ре*» першої октави, «*Соль*» малої октави, «*До*» малої октави.

Діапазон від «*До*» малої октави до «*Мі*» другої октави. Нотується у скрипковому ключі.

Кобза (домра) – *тенор* – транспонуєчий інструмент. Він звучить на октаву нижче написаного. На нотному стані потрібно записувати на октаву вище від конкретного звучання.

Отже, по звучанню: «*Мі*» першої октави, «*Ля*» малої октави, «*Ре*» малої октави, «*Соль*» великої октави.

Діапазон від «*Соль*» великої октави до «*Сі*» першої октави. Нотується у скрипковому ключі.

Кобзи (домри) – баси, контрабаси є *чотириструнні* та *триструнні*.

Чотириструнна кобза (домра) *бас* має такий стрій: «*Ля*» малої октави, «*Ре*» малої октави, «*Соль*» великої октави, «*До*» великої октави. Діапазон від «*До*» великої октави до «*Ля*» першої октави. Нотується у басовому ключі.

Чотириструнна кобза (домра) *контрабас* – транспонуєчий інструмент. Він звучить на октаву нижче написаного.

Стрій по звучанню такий: «*Соль*» великої октави, «*Ре*» великої октави, «*Ля*» контроктави, «*Мі*» контроктави. Діапазон від «*Мі*» контроктави до «*Соль*» малої октави. Нотується у басовому ключі.

Методика навчання гри на інструментах групи кобз (домр) аналогічна методиці навчання гри на кобзі (домрі)-примі.

ІСПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Кобза (домра) – історія виникнення інструмента.
 - Роль кобзи (домри) і інструментів домрової (кобзової) групи в оркестровому колективі.
 - Видатні виконавці гри на кобзі (домрі).
 - Методи розвитку кобзарського (домрового) виконавства.
- Методика гри на кобзі (домрі) на інструментах групи кобз (домр):
- будова інструмента;
 - посадка;
 - постановка рук;
 - характеристика музичного звуку (висота, тривалість, сила, тембр);
 - запис звуків на нотеносці. Тривалості;
 - стрій, діапазон, розташування звуків;
 - поняття про головні штрихи;
 - виконання простих мелодій.

ЛІТЕРАТУРА:

- Бакланова Н. Первые уроки. – М.: Советский композитор.
- Гарлицкий М. Шаг за шагом. – М.: Советский композитор, 1989.
- Попонов В. Школа игры на четырехструнной домре. – М.: Музыка, 1972.
- Родионов К. Начальные уроки игры на скрипке. – М.: Музыка, 1984.
- Лисенко М. Школа гри на чотириструнній домрі. – К.: Музична Україна, 1967.
- Лысенко Н., Михеев Б. Школа игры на четырехструнной домре. – К.: Музыкальная Украина, 1989.
- Михелис В., Калинин О. Початкова школа гри на чотирьохструнній домрі. – К.: Мистецтво, 1963.

ГРУПА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ОРКЕСТРІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.

Ударні інструменти поділяються на дві групи
- з певною висотою звучання

- без певної висоти звучання (шумові)

До першої групи ударних інструментів відносяться: литаври, дзвіночки, басоля.

Литаври або тулумбаси. Будова: три котли – великий, середній, малий.

Діапазон – розподіляються між ними: великий – «мі» – «сі» великої октави; середній – «ля» великої – «мі» малої октави; малий – «до» – «соль» малої октави (квінта). Використовувалися у військових походах. Колись існували навіть кінські парні литаври, які підвішувалися з обох боків коня і звучали «на ходу». Були також великі литаври, які возили на возі. Великі литаври, звали набат, малі – тулумбасами. Литаври – це котел з натягнутою, за допомогою гвинтів, добре виробленою телячою шкірою, яку можна підстроювати. Грають на литаврах колотушкою, обмотаною повстю. Виконують поодинокі удари, ритмові фігурації, тремоло (двома колотушками) діапазон динамічної шкали – від «pp» до «ff». використовують їх в кульмінаціях, у фіналах творів, під час туттійного звучання.

Дзвіночки – транспонуючі інструменти звучать на дві октави вище ніж записується. Мають **діапазон**: від «До» першої – «До» («Мі») третьої октави. Інструмент складається з клавіатури.

Ксилофон, металофон

Дзвони, складаються з трубок, які мають певну висоту.

До другої групи ударних інструментів відносяться: бубон, великий барабан, тарілка, предмети побутового вжитку – рубель, качалка, рогач, сапка, каструлі, пляшки, коса, дошка, пила та інші.

Бубон (решето - західні області України).

Будова: дерев'яний обруч, з одного боку затягнений шкірою. В отворах обруча парами вільно закріплені металеві тарілочки (іноді вони відсутні). Бубон – частіше виконує ритмічний малюнок. Ударяючи рукою або дерев'яною колотушкою по шкірі виконують різні ритмічні фігури, ефектно звучить – тремоло (проводять вогким пальцем правої руки по шкірі, міцно натискуючи), а також дзвеніння, яке видобувають струшуванням інструменту. Найчастіше його використовують в п'єсах танцювального характеру, для підтримки темпу, метро ритму. Бубон створює яскраві динамічні ефекти.

Великий барабан.

Будова: циліндр, обтягнутий з двох боків шкірою. В народних ансамблях використовується барабан з маленькою тарілочкою, закріпленою зверху на його ободі. Грають на ньому спеціальною дерев'яною палицею з м'якою колотушкою на кінці. Називають його – **бухало**. На ньому ефектно звучать окремі удари. Виконавець чергує удари в барабан з ударами по тарілочці або б'є лише по тарілці колотушкою, чи маленьким металевим прутиком. Широкий діапазон динамічної шкали: від «pp» – «ff».

Тарілка – старовинний інструмент, відомий ще в античному світі та Київській Русі (зображення на фресках у Кієво-Софіївському соборі). Це металевий диск з бронзового сплаву. На випуклій частині шкіряний ремінець для того щоб тримати її в руці. В ансамблях використовують як одну, так і дві тарілки. Застосовують удар тарілок одна об одну; чергуючи удари паличкою і колотушкою – виконують трель. Ефектно звучить удар по тарілці колотушкою в кульмінаціях.

Епізодично використовують ударні інструменти симфонічного оркестру:

1 групи - гонг, трикутник, малий барабан;

2 групи - металофон, та інші.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Види ударних інструментів в оркестрі народних інструментів, їх функції;
- Класифікація та історичні відомості по ударні інструменти;
- Застосування ударних інструментів в оркестрі (ансамблі) народних інструментів.

ЛІТЕРАТУРА:

- Архімович Л., Каришева Т., Шресер-Ткаченко. «Нариси з історії української музики». – К., 1964.
- Гуменюк А. «Українські народні музичні інструменти». – К., 1967.
- Іванов П. «Оркестр українських народних інструментів». – К., 1981.
- Лисенко М. В. «Народні музичні інструменти на Україні» – К., 1955 р.
- Яворницький Д. І. «История запорожских козаков». Т. I. – Сиб., 1892.

ГРУПА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ОРКЕСТРІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.

За принципом звуковидобування духові інструменти поділяються: губні, язичкові, амбушурні.

Губні духові інструменти.

До губних - належать дерев'яні інструменти, в яких повітря вдувається через свистковий пристрій або безпосередньо у верхній отвір трубки. Це свистуни, і їх різновиди: окарини, сопілка, денцівка, свиріль, теленка, флюяра, скісна дудка. Свистуни поширені на Україні як дитячі іграшки. Їх виготовляють з глини у вигляді півників, баранчиків, пташок, коників. Вони мають отвір для вдування повітря (світковий пристрій), а також боковий отвір на корпусі. Закриваючи боковий отвір і відкриваючи його, виконавець видобуває різні за висотою звуки. Якщо зробити декілька таких отворів, то на свистуні можна заграти навіть мелодії.

Окарина - має 7-10 отворів. Окарина буває різних розмірів: від сопрано до контрабаса. Гуцули називають окарину «зозулька». Майстер Д. Доменчук виготовив зозульку з хроматичним звукорядом. **Діапазон:** «Ре» другої - «Фа» третьої октави. В національному оркестрі народних інструментів України є ансамбль зозулєк з 10 отворами.

Сопілка поширена у багатьох народів світу. На Україні сопілка використовується як для сольного виконання, так і в ансамблях народних інструментів. Сопілка пройшла шлях розвитку від примітивної очеретянки до сольного інструмента. Вона має 10 отворів, що дозволяє грати у будь-якій тональності зі сталим інтонаційним строем. Вісім отворів зверху і два-знизу. Правою рукою прикривають 1, 2, 3, 4, 5, отвори, лівою 6, 7, 8, 9, 10. Два нижні прикривають великими пальцями правої і лівої рук. Звук видобувається через голосник, коли виконавець вдуває в нього повітря. Щоб звук був красивим використовується грудна вібрація та вібрація губ.

Свиріль (кувця) - один з старовинних інструментів. В старовинній Греції її називали флейта Пана. Свиріль - багатотрубчатий інструмент. Система дерев'яних трубок

різної довжини, розміщених послідовно від більшої до меншої на дерев'яній основі. Верхні отвори відкриті, нижні-закриті чопиком, пересуваючи який, регулюють стрій. С. Бобровников удосконалив односторонню свиріль – зробив свистки на кожній трубці (прорізав голосники і вставив денці). Нижні отвори відкриті. Діапазон свирілі на 17 трубок – «Мі» 1октави – «Соль» 3 октави. На свирілі можна виконувати протяжні і швидкі мелодії, п'єси імпровізаційного характеру. Вона має ніжний, яскравий звук, який стає кращим від вібрації.

Видатні виконавці на сопілі та свирілі:

Г. Агратіна - народний артист України, професор, соліст і виконавець Національного оркестру народних інструментів України; Б. Матвійчук - соліст та артист ансамблю «Рідні наспіви».

Сурма - старовинний інструмент. Вона відома ще з часів Запорізьких козаків. Потім її поступово витіснили інші інструменти. Тільки Гнат Хоткевич у своїй книзі «Музичні інструменти українського народу» дає опис цього інструмента. Відродили сурму майстри В. Зуляк, Д. Деменчук. Тепер у Національному оркестрі народних інструментів України є сурма-прима та сурма-альт

Язичкові духові інструменти.

Баян - духовий, язичковий, пневматичний, кнопковий інструмент, відноситься до групи гармонік. Це порівняно молодий народний інструмент. Його попередниця - хроматична гармоніка-дворядка, яку у 1880 році винайшов тульський музикант-самоучка Микола Іванович Білобородов. Він же створив і перші оркестрові гармоніки.

Оркестрові гармоніки

В оркестрі найчастіше використовують оркестрові гармоніки. Шість інструментів, які мають тільки праву клавіатуру, але відрізняються розміром і діапазоном:

Пікколо: «Соль» 1октави – «Соль» 4 октави; транспонує інструмент (звучить на октаву вище запису).

Сопрано: «Мі» малої октави – «Мі» 4 октав

альт: «Сі бемоль» великої октави – «Сі» 2 октави

тенор: «Ля» великої октави – «Ля» 1 октави, транспортує інструмент (звучить на октаву нижче запису), записується у скрипковому ключі.

бас (баритон): «До» великої октави – «Ля» 1 октави.

контрабас: «Мі бемоль» контроктави – «Сі бемоль» малої октави, транспонує на октаву нижче запису.

Партії записуються у басовому ключі. В оркестрі їх можна замінити звичайними баянами.

Темброві гармоніки відповідають тембрам духових інструментів.

- флейта-пікколо: «Соль» 1 октави – «Соль» 4 октав – транспонує на октаву вище запису;
- флейта – «До» 1 октави – «Мі» 4 октави;
- гобой - «Сі» малої октави – «Фа #» 3 октави;
- кларнет – «Соль» малої октави – «Фа» 3 октави
- валторна - «Ля» великої октави – «До» 2 октави, транспонує на октаву вниз від звучання;
- труба - «Сі бемоль» малої октави – «Ля» 2 октави;

- труба – «Мі» контроктави – «Фа» малої октави, транспонує на октаву вниз від запису, записують у басовому ключі.

Видатні виконавці:

В. Бесфамільнов, професор, народний артист України; С. Гринченко – народний артист України; Ю. Федоров – чемпіон світу гри на акордеоні; П. Фінюк – лауреат міжнародних конкурсів, доцент Національної академії музики України.

Амбушурні інструменти

Козацька труба – різновид сурми з мундштуком для звукоутворення.

Труби - старовинний інструмент. Люди його знають декілька тисячоліть. У 17 столітті з'явилась металева труба і старовинні труби, роги зникли.

Трембіта

Епізодичний інструмент для відтворення гуцульського колориту. Будується трембіта із твердого дерева, яке розрізують на дві частини та виводять середину, потім обидві частини клеять разом і обгортають березовою корою. Розміри інструмента від 1 до 3 метрів, діаметр трембіти поступово розширюється. У вузькій кінець вставляють дерев'яний або металевий мундштук. В оркестрі використовують трембіти з основним обертоном «соль».

Епізодичні духові інструменти .

Язичкові: коза (дуда) або волінка – інструмент буває у багатьох народів світу. Будова: складається з шкіряного мішка – резервуара для повітря, і кількох трубок (3,4). Через одну з них з клапаном вдувається повітря. На другій, що має ігрові отвори (5-7), виконують мелодію; третя (четверта) - бурдонні трубки, дають постійні звуки (тоніку і доміанту). Всі три (чотири) трубки мають на кінці пищик. Звукоряд – діатонічний.

Дримба (варган) . Будова: невеличкий інструмент, який має форму підківки, з тоненьким сталевим язичком посередині. Лівою рукою прикладають дримбу до губ, щоб вона торкалась зубів, а правою - б'ють по язичку, видобуваючи деренчащий звук. Ротова порожнина служить резонатором. Граючі на дримбі, виконавці нерідко гудуть мелодію. Дримбу використовують як ансамблевий інструмент.

В оркестрі народних інструментів використовують інструменти симфонічного оркестру: мала флейта, кларнет, гобой. Вони добре поєднуються з усіма оркестровими групами

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Види духових інструментів складу оркестру народних інструментів;
- Класифікація духових інструментів, перелік інструментів та їх історичні відомості;
- Нотація та оркестрові функції духових інструментів;

ЛІТЕРАТУРА:

- Альбом починаючого акордеоніста Вип. 17. – М.: Радянський композитор, 1982 р.
- Баян в музичній школі Вип. 46. – М.: Радянський композитор, 1982 р.
- Давидов М. «Майстерність баяніста». – К., 1992 р.
- Архімович Л., Каришева Т., Шресер-Ткаченко. «Нариси з історії української музики». – К., 1964.
- Гуменюк А. «Українські народні музичні інструменти». – К., 1967.
- Іванов П. «Оркестр українських народних інструментів». – К., 1981.
- Лисенко М. В. «Народні музичні інструменти на Україні». – К., 1955 р.
- Яворницький Д. І. «История запорожских козаків». Т. I. – Сиб., 1892.
- «Методика обучения игры на народных инструментах». Составитель Говорушко П. – 1975 г.
- Хоткевич Г. М. «Музичні інструменти українського народу».
- Васильев Ю., Широков А. «Рассказы о русских народных инструментах».

ГРУПА СТРУННИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ОРКЕСТРІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.

За принципом звуковидобування струнні інструменти поділяються на три підгрупи:

- фракційні;
- щипкові;
- струнно-ударні;

До фракційних інструментів відносяться струнно-смичкові інструменти: скрипка, альт, віолончель, басоля, контрабас, епізодичні - колісна ліра.

Скрипка, інструмент, який має високі акустичні і технічні можливості, співучий звук. У XVII столітті скрипка стає сольним інструментом, яка виконує основну партію в ансамблі трійстих музик. В оркестрі народних інструментів скрипка займає ведуче місце.

Стрій скрипки: «*Мі*» 2 октави, «*Ля*» 1 октави, «*Ре*» 1 октави, «*Соль*» малої октави. Діапазон – від «*Соль*» малої октави до «*До*» 4 октави

До групи струнно-смичкових інструментів відносяться:

Альт має стрій: «*Ля*», «*Ре*» 1 октави, «*Соль*», «*До*» малої октави, діапазон від «*до*» малої до «*Ре*» 3 октави, записується в альтовому або скрипковому ключах.

Віолончель – чотирьохструнний інструмент. Стрій «*Ля*», «*Ре*» малої октави; «*Соль*», «*До*» великої октави. Діапазон: від «*До*» великої октави до «*Ля*» другої октави.

Контрабас – чотирьохструнний інструмент. Стрій: «*Соль*», «*Ре*» – великі октави, «*Ля*», «*Мі*» – контроктави; діапазон: «*Мі*» – контроктави – «*Соль*» 1 октави.

Віолончель може записуватися у теноровому, басовому ключах, контрабас – у басовому ключі. Контрабас виконує басові функції і звучить октавою нижче, ніж запис.

Басоля – епізодичний струнно-смичковий інструмент. Він буває трьох або чотирьохструною. Грають на басолі перев'язаним смичком і пляшкою. Використовують в ансамблях «Трійсти музики», як ударний інструмент.

Щипкові інструменти.

Кобза

Старовинний український народний щипковий інструмент з лютнеподібним корпусом. Цей інструмент має гриф з ладками, а звук видобувається плектром (медіатором). Кобза відома серед народів Європи та Азії. У XVI сторіччі кобза була поширена у Східній Україні, у сільській місцевості та у запорізьких козаків. Поширення цього інструмента сприяла простота його виготовлення і відносна легкість навчання гри на ньому. З часом кобза почала витіснятися іншими інструментами (бандурою) і поступово зовсім забулася.

Цей інструмент, в наш час, відродили майстри: І.Скляр, В.Зуляк, М.Прокопенко. Група кобз складається з першої та другої кобзи, альт, тенора, баса, контрабаса та шестиструнної акомпануючої кобзи.

Стрій **кобзи прими:** «*Мі*» другої октави, «*Ля*» першої октави, «*Ре*» першої октави, «*Соль*» малої октави. Діапазон від «*Соль*» малої октави до «*Ля*» («*До*») третьої октави. Нотується у скрипковому ключі.

Кобза-альт: «*Ля*» першої октави, «*Ре*» першої октави, «*Соль*» малої октави, «*До*» малої октави.

Діапазон від «*До*» малої октави до «*Мі*» другої октави. Нотується у скрипковому ключі.

Кобза-тенор – транспонуючий інструмент. Він звучить на октаву нижче написаного. На нотному стані потрібно записувати на октаву вище від конкретного звучання.

Отже, по звучанню: «*Мі*» першої октави, «*Ля*» малої октави, «*Ре*» малої октави, «*Соль*» великої октави.

Діапазон від «*Соль*» великої октави до «*Сі*» першої октави. Нотується у скрипковому ключі.

Були виготовлені **кобза – бас** (використовується в ансамблі «Дивограй»)

Кобза-баси – «*Ля*» малої октави, «*Ре*» малої октави, «*Соль*» великої октави, «*До*» великої октави. Діапазон від «*До*» великої октави до «*Ля*» першої октави. Нотується у басовому ключі.

Кобза-контрабас – використовується в оркестрі НМАУ це транспонуючий інструмент, який звучить на октаву нижче написаного.

Стрій по звучанню такий: «*Соль*» великої октави, «*Ре*» великої октави, «*Ля*» контроктави, «*Мі*» контроктави.

Діапазон від «*Мі*» контроктави до «*Соль*» малої октави. Нотується у басовому ключі.

Шестиструнна кобза (транспонуючий інструмент, звучить на октаву нижче запису) – «*Мі*» 1 октави, «*Сі*» малої октави, «*Соль*» малої октави, «*Ре*» малої октави «*Ля*» великої октави, «*Мі*» великої октави.

Без групи кобз не може обійтись жоден оркестр. Разом з бандурами та цимбалами вони заповнюють середину звукового регістру оркестру.

Бандура

Старовинний український струнний щипковий інструмент.

Будова: овальний корпус, на якому 52 приструнки і короткий гриф - 12 басів (бунтів). Стрій хроматичний.

Діапазон охоплює чотири з половиною октави: «До#» великої до «Ля» - 3 октави. Велика октава – це басы, на яких грають лівою рукою; починаючи від «До#» малої до «Ля» третьої октави грають – правою.

В старовину стрій бандури був діатонічний і довільний. Найчастіше сліпий старий козак - бандурист співав історичні пісні, думи про гетьманів, ватажків козаків. Часто їх називали кобзарями. Крім історичних пісень вони виконували народні пісні і танці. Про творчість козаків і їх репертуар ми дізнаємось з творів Т. Шевченка («Причинна», «Гайдамаки», ін.) В кінці XIX на початку XX ст. бандура була заборонена. В наш час бандуру удосконалили майстри В. Тузиченко, І. Скляр. Вони створили систему перемикачів, завдяки яким можна настроювати і грати у будь-якій тональності. На бандурі два способи гри: Київський і Харківський. І. Скляр виготовив Київсько-Харківську бандуру з механікою перестроювання в різні тональності. Основний прийом гри - щипок пальцями правої та лівої рук. На правій руці працюють всі пальці. Щипком виконують одну, дві, три ноти, акорди, гамові пасажі як вгору так і вниз. Найхарактерніший прийом – гра акордами. Все навантаження припадає на праву руку. Звучання бандури об'єднується з усіма групами і інструментами. Але найкраще з групою кобз і цимбалами.

В оркестрі бандура найчастіше використовується як акомпануючий інструмент.

Виконавці: лауреат міжнародних конкурсів Роман Гринків; професор, народний артист України С. Баштан; тріо бандуристів «Українка»; національна капела бандуристів України - художній керівник Народний артист України Микола Гвоздь; Кобзар-лірник, Народний артист України Василь Нечепя.

Видана: «Школа гри на бандурі» С. Баштан, А. Омельченко.

Струнно-ударні інструменти

Цимбали.

Старовинний струнно-ударний інструмент, відомий багатьом народам світу. Перші відомості знаходимо в джерелах з історії Близького Сходу. Звідти цимбали розповсюджувались по Західній Європі і дійшли до України.

Сильне звучання, технічні можливості сприяли тому, що цимбали використовували в інструментальній музиці і ансамблях троїстих музик. Цимбали вдосконалювали майстри: О. Незовибатько створив хроматичні цимбали. В наш час цимбали перетворилися на сольний інструмент, на якому можливе виконання багатьох музичних творів. Партія цимбал записується на двох нотних лініях в басовому і скриповому ключах. Цікавий тембровий ефект дає гра на інструменті із закритими демферами. Звук робиться глухий і швидко загучаючий. Цимбали добре поєднуються з усіма інструментами, які можуть вести мелодію (скрипка, сопілка, сурма, кобза та ін.). В оркестрі цимбалам доручають виконувати сольну партію.

Малі або гуцульські цимбали.

Будова: корпус має форму трапеції. Струни натягуються бунтами по декілька в унісон. Демферів (глушитель) немає. Струни глушаться пальцями правої або лівої руки під час гри. Якщо грають стоячи, то цимбали тримаються за допомогою пояса. Його перекидають через шийку і кріплять на інструменті з двох боків. Грають

пальцями – голим деревом, вони значно коротші за палички для концертних цимбал. Звучання на малих, гуцульських цимбалах різке і сухе.

Стрій – не постійний. Він залежить від майстра і виконавця. Найчастіше стрій хроматичний. **Діапазон** теж різний: від «Ре», «Мі», «Фа» малої октави – «Соль», «Ля», «Сі» другої октави.

В ансамблі крім акомпанементу, цимбали можуть виконувати і мелодію в унісон зі скрипкою, сопілкою, можуть виконувати і другий голос.

В оркестрі народних інструментів України гуцульські цимбали використовують епізодично, коли треба створити звучання Троїстих музик.

Виконавці: народний артист України, професор НМАУ Георгій Атратіно, соліст Народного академічного хору ім. Г.Вережки народний артист України Дмитро Попійчук.

Епізодичні струнні інструменти.

Ліра – старовинний струнний щипковий інструмент, відомий ще у Давній Греції. Він має вигнуту раму, на якій натягнуто до 7 струн. Грали на ній сидячи, спираючи корпус об коліна. Тримали її лівою рукою, а правою перебирали пальцями струни, або невеликою пластинкою – плектром. Зображення ліри стало емблемою музики.

Козобас або бийкоза. Струнно – смичковий ударний інструмент. використовується в народно-інструментальних ансамблях.

Бугай (бербениця). Інструмент бутує на Україні, Молдові, Угорщині. **Будова:** корпус конусоподібне барило. На вузьку частину натягнута шкіра – сириця, через центр проходить жмут кінського волосся, який закріплено у шкірі кільцями і сургучем. Перед грою волосся змочують водою. Інструмент тримають ногами, а пальцями рук ковзають по жмутові волосся. Таким чином видобувають 5 - 6 низьких звуків. Бугай має сильний звук, використовують його епізодично.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Класифікація струнних інструментів оркестру народних інструментів;
- Види струнних інструментів оркестру народних інструментів, історичні
- відомості кожного інструмента;
- Стрій, діапазон, нотація, функції в оркестрі (ансамблі) народних інструментів;
- Видатні виконавці.

ЛИТЕРАТУРА:

- Архімович Л., Каришева Т., Шреєр-Ткаченко. «Нариси з історії української музики». – К., 1964.
- Гордійчук М. М, «Українська музична спадщина». – К.: Музична Україна, 1989.
- Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К., 1967.
- Гуменюк А. І. «Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі і оркестри». – К., 1959.
- Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. – К., 1981.
- Лисенко М. В. «Народні музичні інструменти на Україні». – К., 1955 р.
- Ляшенко І. Ф. «Національні традиції як історичний процес». – К.: Музична Україна., 1973.

- Щербаківський Д. «Оркестри, хори й капели за панщини на Україні». – К., 1925
- Яворницький Д. І. «История залорозьких козаків». Т. I. – Сиб., 1892.
- Методика обучения игры на народных инструментах. Составитель Говорушко П. 1975 г.
- Хоткевич Г. М. «Музичні інструменти українського народу».
- Васильєв Ю., Широков А. «Рассказы о русских народных инструментах».

СКЛАД ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТА РОЗТАШУВАННЯ ОРКЕСТРОВИХ ГРУП.

Склад оркестру українських народних інструментів.

Національний оркестр українських народних інструментів складається з трьох основних груп:

- **духові:** сопілка, зозулі, свиріль, сурми, козацькі труби, баян, коза-дуда;
- **струнні:** кобзи, цимбали, бандури, скрипки, альт, віолончелі, контрабас, ліра;
- **ударні:** литаври, великий барабан, малий барабан, бубон, бугай, рубель і качалка.

Загалом, в оркестрі понад 60 інструментів.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Історичні відомості про створення оркестра українських народних інструментів;
- Археологічні розкопки, літописи, народні пісні;
- Скоморохи на Київській Русі;
- Розвиток ансамбля «Троїсті музики»;
- Основа оркестра українських народних інструментів;
- Перші оркестри українських народних інструментів.
- Види оркестрів, їх склад;
- Видатні оркестри народних інструментів України та їх диригенти.

ЛІТЕРАТУРА:

- Алексеев П. «Оркестр русских народных инструментов».
- Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва. Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції. – К., 1989.
- Видор Ш. «Техника современного оркестра». – М., 1938.
- Гинзбург Л. Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. – М.: Советский композитор., 1981.
- Гуменюк А. І. «Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі і оркестри». – К., 1959.
- Гуцал В. «Грає оркестр українських народних інструментів». – К.: Мистецтво., 1987 р.
- Іванов П. «Оркестр українських народних інструментів». – К., 1981.
- Комаренко В. «Український оркестр народних інструментів». К., 1960

- Жолдак Б. «Музичні війни або талан Віктора Гуцала» Бібліотека Шевченківського комітету. – К., Криниця, 2004.
- Іхманіцький М. І. «У истоков русской национальной культуры». – М.: Музыка., 1987.
- Попонов В. «Самодетельный оркестр народных инструментов». – М.: Профиздат., 1960.
- Максимов Е. Ансамбли и оркестры гармоник. – М., 1974.
- Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. Т.1-4. – М., 1953, 1956.

ВИДИ АНСАМБЛІВ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ. ВІДОМІ АНСАМБЛІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.

Ансамбль - (франц. Ensemble - разом) - сумісне виконання музичного твору декількома учасниками. За кількісним складом до ансамблю входить від двох до десяти, одинадцяти чоловік. Ансамбль - це зменшений склад групи оркестру чи хору. Ансамблі бувають мішані та однорідні.

Мішані ансамблі - входить склад різних груп інструментів.

Однорідні ансамблі – складаються з однієї групи інструментів.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Визначення слова «ансамбль»;
- Види ансамблів;
- Склад ансамблів народних інструментів;
- Відомі ансамблеві колективи України, їх керівники;
- Однорідні ансамблі, їх засновники та виконавці.
- Мішані ансамблі, їх засновники та виконавці.

ЛІТЕРАТУРА:

- Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М., 1971.
- Грум-Гжимайло Т. «Музыкальное исполнительство». – М.: Знание., 1984.
- Гуменюк А. І. «Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі і оркестри». – К., 1959.
- Лобко М. «Капела бандуристів». – К., 1952.
- Лысенко Н. Квартет баянистов Киевской государственной филармонии. – К., 1979.
- Максимов Е. Ансамбли и оркестры гармоник. – М., 1974.
- Незовибатько О. «Ознайомлення з народними музичними інструментами та організація інструментальних ансамблів». – К., 1986.
- Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов. – М., 1986.
- Рождественский Г. Пресамбулы. – М., 1989.
- Рубців Ф. А. «Статті по музикальному фольклору». – Л. – М., 1973.
- Ястребов Ю. Уральское трио баянистов. – Владивосток, 1990.

ВИДИ ТА ХАРАКТЕРИСТИКА ОРКЕСТРОВИХ РЕПЕТИЦІЙ.

Процес виконання твору з оркестром є складним і відповідальним, тому попередньо повинна відбутися попередня робота студента над партитурою, його

знайомство з твором. Чим глибше відбудеться таке знайомство з партитурою, тим успішніше пройдуть його репетиції з оркестром.

Готуючись до репетицій, необхідно у партитурі вивчити штрихи, аплікатуру, відмітити музичні фрази, речення, частини, кульмінації. Перевірити оркестрові партії, які повинні в свою чергу бути охайними, грамотно і зрозуміло написані, з розташуванням штрихів, аплікатури, нюансів, цифр та інших вказівок.

При підготовці до репетиції складається перспективний план репетиції, а також конкретний план на кожну репетицію. Він передбачає кількість підходів до оркестру, ступень підготовки виконавців, складність твору.

На початку репетиції диригент настроює оркестр, краще це робити за групами: спочатку – домрова група, потім – басова, оркестр настроюється під звук «ля-1 октави» і баяна. Студент-диригент знайомить виконавців з твором, його автором, звертає увагу на ключові знаки, тональність. Після ознайомлення оркестрантів з теоретичною основою, твір програвється з початку до кінця, бажано у повільному темпі.

Далі починається робота над деталями: виправлення фальшивих нот, перевірка тексту, з'ясування штрихів, аплікатури, ритмічних помилок. Коли музичний твір технічно буде вивчений, можна програвати його у заданому темпі, з динамічними відтінками.

На наступній репетиції відпрацьовується виправлення звучності оркестру, відбувається робота над ансамблевим звучанням. Завдання диригента – привчити виконавців грати за рукою і точно виконувати його вказівки.

На наступних репетиціях такими ж самими методами розучується окремі складні місця.

Студент-диригент під час репетицій повинен дуже уважно слухати оркестрове виконання, помічати фальш, неточність, з'ясовувати шляхом зупинки гри оркестру і одразу ж виправляти.

Слід пам'ятати, що зупинивши оркестр диригент повинен дочекатися тиші, а тільки тоді робити зауваження. Після цього одразу ж підняти руки і програти уривок, в якому виникли помилки, за необхідністю відпрацювати цей момент. Слід зауважити, що часті зупинки не бажані, тому деякі моменти можна виправити під час виконання.

У роботі з оркестром диригент може використовувати такі методи, як образне зауваження (грати важко, рішуче, жартівливо і т.д.); робити технічних вказівок – якими прийомами краще виконувати той чи інший епізод (при грі кангилених творів – домрам (кобзам) примам грати біля грифа, де звук більш м'який); використовувати особистий показ, пояснюючи свій задум не тільки словом, а й за допомогою виконання того чи іншого епізоду; також до виконавського показу відноситься голос, спів (у такому випадку обов'язково треба виконувати мелодію чисто, точно і виразно).

Групові репетиції – найефективніша форма репетиційного процесу. Під час групових репетицій відпрацьовуються деталі технічного порядку, коректується нотний текст. Такі репетиціями слід проводити після того, коли виконавці вже отримали уявлення про музичний твір в цілому.

Завершує репетиційну роботу над твором генеральна репетиція. Ця репетиція включає в себе прийоми концертного виконання твору і є кінцевою для певного етапу роботи колективу.

На генеральній репетиції виявляється готовність музичного матеріалу. В такому випадку важливим є програвання програми з початку до кінця. Генеральну репетицію краще проводити в залі, на сцені, у концертних костюмах.

Кожен керівник знає можливості та особливості свого колективу і, виходячи з цього, організовує репетиції таким чином, щоб вони проводились інтенсивно, з ефективним використанням часу.

Загальна репетиція має кілька основних типів:

1. **Коректурна:** твір програвється з початку до кінця. Керівник виправляє незначні помилки: не вказано в якійсь партії цифри, пропущені знаки альтерації, знаки скорочення (реприза, вольти.)
2. **Робоча репетиція.** Твір вивчають по фразам, або цифрам. Працюють над аплікатурою, штрихами, динамікою.
3. **Прогонна репетиція.** Програвать твір з початку до кінця. Працюють над темпом, агогікою, кульмінаціями.
4. **Генеральна репетиція.** проводиться на сцені, де буде відбуватися виступ, щоб почути акустику і відповідно прокоректувати динаміку. Репетицію проводять у костюмах. Відповідно з вимогами режисера репетирують вихід на сцену, уклін, вихід зі сцени. Відносно виконання роблять незначні зауваження.

Основні задачі загальної репетиції

- Виявлення та сприйняття художнього змісту обраного твору.
- Вдосконалення художньо-виконавських навиків.
- Досягнення виконавського ансамблю в окремих групах та оркестрі в цілому.
- Формування художньої оцінки та самооцінки виконавської діяльності учасників оркестру.
- Підготовка твору до концертного виступу.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Сутність планування роботи керівника оркестрового (ансамблевого) колективу;
- Характеристика основних етапів репетиційного процесу;
- Організація репетиційного контролю в репетиційному процесі;
- Методи розучування музичного твору – динамічний діапазон оркестра українських народних інструментів, штрихи – засіб художньої виразності, значення метронома при визначенні темпу.
- Види репетицій та їх значення у роботі з оркестровим колективом;
- Основні задачі загальної репетиції.
- Етапи роботи над музичним твором;
- Ознайомлення колектива з твором;
- Програвання твору з початку до кінця;
- Робота над аплікатурою, штрихами, фразуванням, динамікою, темпом, агогікою.

ЛІТЕРАТУРА:

- Восводін В.В. «Нотатки диригента студентського оркестру народних інструментів». К., 1996 р.
- Грум-Гжимайло Т. «Музыкальное исполнительство». М., «Знапис», 1981
- Грум-Гжимайло Т. «Об искусстве дирижера». М., «Знапис», 1971.

- Гинзбург Л. «Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования». М., «Сов. композитор», 1981.
- Ильченко О.О. «Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності», К. КДК 1996 р.
- Ильченко О.О. «Художні основи народно-оркестрового виконавства».
- Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні», К., 1995 р., (I конференція).
- Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва», К., 1998 р., (II конференція).
- Ляшенко І.Ф. «Народно-інструментальне мистецтво, професійно-академічне мистецтво в контексті музичної україністики».
- Комаренко В. А. «Робота з самодіяльним оркестром народних інструментів». К., 1955.

МЕТОДИКА ПРОВЕДЕННЯ ОРКЕСТРОВОЇ РЕПЕТИЦІЇ.

Три форми роботи з початковим оркестровим колективом: індивідуальна, малогрупова, групова.

1. Головна форма – малогрупова

Заняття проводяться з 5 – 6 учасниками. Одночасно можуть займатись 2 – 3 групи в різних приміщеннях. Групи складаються, враховуючи індивідуальні здібності оркестрантів. Заняття повинні проходити творчо, бути цікавими. Можна використовувати ігрову форму. На таких заняттях поєднується теоретичний матеріал з практичним. Треба підтримувати оркестранта – заняття повинні носити позитивний характер і в той же час керівник повинен бути вимогливим до виконання учасником його зауважень.

2. Індивідуальний урок. З групою баянів необхідно працювати окремо. Основні задачі початкового етапу вивчення оркестрових інструментів (коротка історична довідка, постановка, посадка, освоєння грифа, вивчення нот, тривалостей, оволодіння основними прийомами гри, робота над звуком і художньою технікою).

3. Організація та проведення групових репетицій. Принципи формування груп. Розподіл учасників по оркестровим групам (враховуючи бажання учасників, їх підготовку, успіх в освоєнні інструмента, фізичні дані, наявність інструмента та інше).

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Методика проведення індивідуального уроку.
- Початковий етап вивчення оркестрових інструментів.
- Режим та зміст занять.
- Робота з учасниками, які мають музичну підготовку, але не мають навичок читки з аркушу, через що потребують втручання керівника у роботі над оркестровими партіями.
- Робота з окремими оркестровими групами.
- Робота з оркестровим групами під керівництвом керівника чи концертмейстера.
- Робота над ансамблевим звучанням.

- Складання груп, враховуючи індивідуальні здібності.
- Виконання ігрових форм.
- Поєднання теоретичного та практичного матеріалу.

ЛІТЕРАТУРА:

- Воеводін В.В. «Нотатки диригента студентського оркестру народних інструментів». К., 1996 р.
- Давидов М. «Художня майстерність, як синтез виражальних, технічних та артистичних засобів». – К., 1999.
- Давидов М. «Теоретичні основи формування виконавської майстерності на народних інструментах». – К., 2000.
- Ильченко О.О. «Художні основи народно-оркестрового виконавства». – К., 1996.
- Ильченко О.О. «Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності». – К.: КДК 1996 р.
- Каргин А. «Работа с самодеятельным оркестром».
- Методика обучения игры на народных инструментах. Составитель Говорушко П., 1975 г.

ВИХОВАННЯ ТА УЧБОВО-ХУДОЖНЯ РОБОТА В ОРКЕСТРІ.

Кожен керівник тактовно веде виховну роботу. Це етичне виховання.

Етика – наука, яка вивчає відносини між людьми та їх поведінку у суспільстві, колективі.

Перш за все необхідно поважати старших людей, керівника, викладачів, батьків. Також з повагою відноситись до учасників колективу.

Питання дисципліни. На заняття і репетиції приходити за 15 хвилин до початку. Серйозно ставитися до занять, виконувати вимоги і зауваження керівника, допомагати один одному. На репетиції і заняття приходити чистими і охайними.

Естетичне виховання – це виховання любові до гармонії всього прекрасного у природі і мистецтві.

Виховання може бути активним і пасивним.

Пасивне виховання – це спостереження за природою, пейзажами (сходу і заходу сонця, річки, луків, гаїв), прослуховування записів.

Активне виховання – це творчий процес. Якщо прослуховуються записи, то потім вони мають обговорюватись.

Вивчення музичних творів, їх виконання перед слухачами.

Гра в ансамблі, оркестрі, спільне музикування розвивають вміння бачити та цінити прекрасне не тільки в музиці, а й в інших видах мистецтва: живописі, літературі, кіно, архітектурі.

Естетичне виховання відбувається, коли колектив виконує прекрасні народні мелодії, класичну, сучасну, духовну музику. Тому репертуар, який вивчає і виконує колектив, має велике виховне значення.

Вимоги до репертуару:

- твори різного характеру;
- твори різних жанрів;
- обробки народної музики;
- класичні твори;
- твори сучасних українських та композиторів різних країн.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Етичне виховання. Визначення слова «етика». Значення етичного виховання в роботі музичного колективу.
- Естетичне виховання. Визначення слова «естетика».
- Роль та місце музики, яку виконує ансамбль народних інструментів у виховному процесі.
- Концертний репертуар та його значення в музично-естетичному вихованні слухачів та самих учасників колективу.
- Значення ансамблю народних інструментів для розвитку особистості, та національної культури.

ЛІТЕРАТУРА:

- Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні» (I конференція). – К., 1995.
- Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва». (II конференція). – К., 1998.
- Ляшенко І.Ф. «Народно-інструментальне мистецтво, професійно-академічне мистецтво в контексті музичної україністики».
- Ляшенко І. Ф. «Національні традиції в музиці як історичний процес». – К.: Музична Україна., 1973.
- Парвдюк О. А. «Міжнаціональні зв'язки в музичному фольклорі». – К.: Наукова думка. 1982.

ПЛАНУВАННЯ ТА ОБЛІК РОБОТИ ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВА.

1. Плановість та систематичність – важливі віхи у цілеспрямованій роботі музичного колективу.
2. Плани складають: перспективний, на місяць, на кожну репетицію. Основні розділи перспективного плану:
 - **Організаційно – творча** робота (набір в оркестр на протязі року, придбання нот, інструментів, струн, нотних зошитів)
 - **Навчально - виховна** робота: проведення індивідуальних репетицій, правила поведінки і спілкування в колективі, етичні норми (повага до керівника, один до одного, уміння розуміти і допомагати)
 - **Музично-систематичне** виховання: організація культпоходів, вечорів, екскурсій, бесід та з подальшим їх обговоренням;
 - **Добір репертуара** та робота над ним: перелік творів, що вивчатимуться протягом року;
 - **Концертна діяльність.**

План роботи на місяць. Особливості його складання.

План роботи на місяць – це частина перспективного плану. В ньому вказують 1-2 концертні твори, які будуть вивчені і кілька творів, які повторюють і готують до концертного виступу в даному місяці. Культпоходи, вечори, екскурсії, бесіди, які планують на місяць.

Виступ в концерті – 1 – 2 твори. Складання репертуару для музичного колективу.

Вимоги до репертуару.

Репертуар не можна завищувати, оскільки колектив не зможе вивчити твір і це буде провиною і недосвідченістю керівника. В той же час не можна занижувати складність репертуару, - не буде росту колективу і учасникам буде не цікаво виконувати.

У репертуарі повинні бути твори різного характеру: швидкі і повільні, веселі і сумні, технічні і кантиленні.

- різних жанрів: пісня, танець, марш, (головні жанри, три кита, як казав Дмитро Кабалевський);
- обробки народної музики, пісень, танців;
- твори сучасних українських та композиторів інших країн.

Початкова документація:

- план роботи;
- навчальні програми;
- журнал обліку;
- афіші, об'яви.

Необхідно акуратно вести документацію. У плані роботи, навчальних програмах, журналі обліку повинні співпадати дати, назви творів. Журнал необхідно своєчасно випускати. Це документ, відповідно до якого нараховують зарплату.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Значення планування в роботі оркестру народних інструментів;
- Види планування;
- Перспективний план, його основні розділи;
- Планування на місяць, його основні розділи;
- Репертуар, його значення в роботі колектива;
- Значення репертуару у виховному процесі колектива.

ЛІТЕРАТУРА:

- Гуцал В. «Грає оркестр українських народних інструментів».
- Ільченко О.О. «Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності». – К.: КДК., 1996 р.
- Ільченко О.О. «Художні основи народно-оркестрового виконавства». – К., 1996.
- Каргин А. «Работа с самодеятельным оркестром».

ОРГАНІЗАЦІЯ ТА ФОРМУВАННЯ ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВА.

Одна із якостей керівника – це організаційні здібності. Як створити колектив музикантів народних інструментів? Спочатку треба провести організаційну роботу.

1) Об'яви. Бажано яскраві, розвісити у людних місцях: біля шкіл, учбових закладів, магазинів, будинку культури.

2) Піти по школах, розповісти про народні інструменти, виконати музичні твори соло або в ансамблі, дати прослухати записи.

3) Зробити об'яви на радіо, телебаченні, в газеті.

4) Запросити всіх бажаючих на вечір народної музики, вказавши місце і час. Для цього приготувати приміщення, оформити його, зробити виставки про історію народних інструментів, видатних виконавців, запросити відомих музикантів.

5) Запропонувати анкету для бажаючих прийти в колектив.

Орієнтовна анкета:

- прізвище, ім'я;
- рік народження;
- знання нотної грамоти (так чи ні)
- вміння грати на музичному інструменті (так чи ні), на якому.
- який має музичний інструмент;
- на якому музичному інструменті бажає грати;
- де навчався і скільки років;

6) На наступній зустрічі познайомитись і прослухати кожного, відповідно розбивши на групи і починати формування колективу.

При розподілі на оркестрові групи треба враховувати:

1. підготовку учасника, вміння володіти інструментом;
2. бажання грати на якомусь інструменті і його наявність;
3. музичні здібності;
4. фізичні дані, тобто фізично розвинених хлопців і дівчат можна розподілити на оркестрові інструменти великої форми (альт, тенор, бас, контрабас)

Для роботи з колективом керівник повинен підготувати відповідне приміщення, оформити наочністю, подбати про освітлення, вентиляцію, меблі, музичні інструменти, нотні зошити, ноти, партитури, збірники для навчання, пульти, медіатори та ін.

Після набору учасників до оркестрового колективу, керівник створює групу активу, які будуть допомагати йому в роботі. Це староста, який допомагає в організаційній роботі:

- 1) призначає чергових і слідкує за виконанням їх обов'язків;
- 2) допомагає у придбанні інструментів, нот, струн;
- 3) допомагає у підборі репертуару.

Бібліотекар – відповідає за навчальні ноти, партії. Видає їх і зберігає.

Культ. організатор – допомагає проводити культпоходи на концерти, в театри, проводити вечори відпочинку, відзначати свята.

Скарбник – збирає кошти на придбання квитків, на проведення екскурсій, поздоровлення та інше.

Концертмейстери груп – це більш здібні музиканти, які допомагають керівнику в роботі з групами. Керівник може їм доручити вивчення партій і роботу з групою.

Можуть бути і інші помічники. Кожен керівник створює свій актив в аматорському колективі.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Якості керівника аматорського колективу.
- Методи та форми відбору учасників оркестрового колективу.
- Перевірка музичних здібностей учасників оркестру.
- Розподіл учасників на музичні інструменти та оркестрові групи.
- Підготовка керівника до роботи з колективом.
- Форми роботи з початковим колективом.
- Вимогливість до учасників аматорського колективу.

ЛІТЕРАТУРА:

Каргин А. «Работа с самодеятельным оркестром».

ГОЛОВНІ ФОРМИ ТА МЕТОДИ РОБОТИ З ОРКЕСТРОВИМ КОЛЕКТИВОМ.

Заняття повинні проходити творчо, бути цікавими. Можна використовувати ігрову форму. На таких заняттях поєднується теоретичний матеріал з практичним. Наприклад, працюють над постановкою рук, переконуванням (25 хв.) вивчають нотну грамоту (20 хв.). Можна давати виконання додому, але вони не повинні носити шкільний характер - виставляти оцінки, двійки. Треба підтримувати оркестранта, заняття повинні носити позитивний характер і в той же час керівник повинен бути вимогливим до виконання учасником його зауважень, інакше не буде успіхів у виконавстві.

1. Мануальний метод (мануал - рука.) Це спілкування з колективом за допомогою диригентських жестів. Треба з перших групових занять привчати учасників розуміти рухи диригента; почуття ансамблю, разом вступати, закінчувати музичну фразу, виконувати динамічні знаки, штрихи.
2. Розмовний метод. Керівник розповідає про твір, його характеристика (стиль, жанр, музична форма, темп, динамічні знаки, штрихи.) Розповідає про композитора. Робить зауваження до виконання, вказує на помилки.
3. Метод показу. Коли учасник не може виправити сам помилку, керівник повинен показати на музичному інструменті, як правильно виконувати аплікатуру, ритм або штрихи та інше.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Форми роботи з оркестровим колективом.
- Значення індивідуальної форми роботи та будова занять.
- Значення мало групової форми роботи та будова занять.
- Перелік методів роботи з оркестром народних інструментів.
- Значення методів роботи з оркестровим колективом в продуктивній роботі керівника.

ЛІТЕРАТУРА:

- Воеводін В.В. «Нотатки диригента студентського оркестру народних інструментів». – К., 1996 р.
- Ільченко О.О. «Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності». – К.: КДК., 1994 р.
- Ільченко О.О. «Художні основи народно-оркестрового виконавства». – К., 1994.
- Комаренко В. А. «Робота з самодіяльним оркестром народних інструментів». – К., 1955.
- Ляшенко І.Ф. «Народно-інструментальне мистецтво, професійно-академічне мистецтво в контексті музичної україністики».

- Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні». (I конференція). – К., 1995.
- Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва». (II конференція). – К., 1998.
- Матеріали науково-практичної конференції «Робота над музичним твором». – К., 2000.

ДОБІР НАВЧАЛЬНОГО ТА КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.

Вимоги до репертуару:

- твори різного характеру;
- твори різних жанрів;
- обробки народної музики;
- класичні твори;
- твори сучасних українських та композиторів різних країн.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Репертуар – основа естетичного виховання;
- Різноманітність репертуару;
- Сучасність репертуару;
- Репертуар до визначних дат;
- Дитячий репертуар.

ЛІТЕРАТУРА:

- Гордійчук Н. М. «Шевченко и музыка». – К., 1966.
- Гордійчук М. М. «Українська музична спадщина». – К.: Музична Україна., 1989.
- Ляшенко І. Ф. «Національні традиції в музиці як історичний процес». – К.: Музична Україна, 1973.
- Ляшенко І. Ф. «Народность и национальная характерность музыки». – К., 1957.
- Квітка К. В. «Українські народні мелодії». – К., 2005.
- Комаренко В. А. «Робота з самодіяльним оркестром народних інструментів». – К., 1955.
- Нейгауз Г. «Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям». – М., 1975.
- Пазовский А. «Записки дирижера». Изд. 2. – М., 1968.
- Тосканини А. «Исполнительское искусство зарубежных стран». 1971.

ПІДГОТОВКА КЕРІВНИКА ДО РЕПЕТИЦІЇ.³

³ Для підготовки даної теми цілісним буде повторити тему «Види та характеристика оркестрових репетицій».

Робота над музичним твором складається з кількох етапів:

1 Ознайомлення колектива з твором. Керівник, або кілька учасників під керівництвом керівника, готують розповідь про композитора, епоху, стиль, жанр, музичну форму твору, його особливості.

2 Програють твір з початку до кінця, або прослуховують його в запису.

3 Працюють по цифрам, або по фразах над аплікатурою. Аплікатуру вивчають в складних технічних пасажах, або в кантіленних, щоб не порушилась фраза (група струнних інструментів повинна грати однакові частоти струні).

- працюють над штрихами. Штрихи бувають однорідні - коли всі групи грають легато або стаккато ("Піщикато" Л. Деліба) але частіше штрихи бувають комбіновані. Коли групи інструментів грають різними штрихами - одні стакато, інші легато; ("Мелодія" М. Скорик - скрипки - легато; бандури, контрабас - стаккато; альти, тенори, баси - легато, баяни - стаккато).
- працюють над фразуванням: кожна група інструментів повинна одночасно робити цезури після кожної фрази (баяни - однаковим міхом, скрипки - смичком).
- працюють над динамікою. Над динамічними знаками, які вказані композитором (p; mp; mf; f; ff; cresc.; dim.). Визначають кульмінації кожної фрази, речення, періоду, частини, всього твору, тобто керівник складає динамічний план твору і працює над ним.
- працюють над агогікою – прискореннями та уповільненнями;
- працюють над темпом, який вказаний композитором.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Питання організації оркестрової репетиції: місце проведення занять, наявність нотної бібліотеки, матеріальне і технічне забезпечення.
- Сутність, ціль та завдання репетиційного процесу;
- Методи вивчення музичного твору в оркестрі;
- Роль та місце музики, яку виконує оркестр (ансамбль) народних інструментів у виховному процесі;
- Концертний репертуар та його значення в музично-естетичному вихованню слухачів та самих учасників колективу. Форми роботи з аматорським колективом;
- Складання приблизного плану проведення репетиції.
- Важливі віхи у цілеспрямованій роботі колективу.

ЛІТЕРАТУРА:

- Восводін В.В. «Нотатки дирижента студентського оркестру народних інструментів». К., 1996 р.
- Грум-Гжимайло Т. «Музыкальное исполнительство». М., «Знание», 1984.
- Грум-Гжимайло Т. «Об искусстве дирижера». – М.: Знание., 1973.
- Гинзбург Л. «Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования». – М.: Сов. композитор., 1981.
- Ильченко О.О. «Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності». – К.: КДІК., 1996 р.

- Ільченко О.О. «Художні основи народно-оркестрового виконавства». – К., 1996.
- Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні». (I конференція). – К., 1995.
- Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва». (II конференція). – К., 1998.
- Комаренко В. А. «Робота з самодіяльним оркестром народних інструментів». – К., 1955.
- Ляшенко І.Ф. «Народно-інструментальне мистецтво, професійно-академічне мистецтво в контексті музичної україністики».

ПІДГОТОВКА ТА ПРОВЕДЕННЯ КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ.

Форми концертної діяльності оркестрового колективу.

1. Участь у загально - клубному концерті. Згідно перспективного плану роботи оркестру, погодженого із загальним перспективним планом Будинку культури, колектив може виконати 2 - 3 твори.
2. Участь в оглядах, фестивалях, конкурсах. Готується програма відповідно умов огляду, конкурсу, фестивалю.
3. Участь в тематичних вечорах, лекціях-концертах. Тематичний вечір може бути присвячений творчості композитора; різним подіям.
4. Звітний концерт. Звітні концерти - надзвичайно відвідалний захід. Він показує зростання професійної майстерності колективу.

Перед кожним виступом колективу ведеться велика підготовча робота.

Це не тільки індивідуальні, а й групові заняття, та репетиції. Велике значення має зовнішній вигляд: костюми, вміння триматись на сцені (не розмовляти, не крутитися в різні боки, не махати своїм родичам або знайомим). Керівник перевіряє акустичні можливості сцени. Разом з режисером відпрацьовує вихід на сцену та зі сцени, уклін колективу. Вирішують питання відповідальності за ноти, стільцями, диригентською підставкою, костюмами та інше. Проведення генеральної репетиції з урахуванням всіх засад.

Проведення концерту. Основні задачі керівника - встановлення емоційної та нервової рівноваги серед усіх учасників колективу.

Аналіз концертного виступу.

Після концерту керівник повинен подякувати всім учасникам. Відзначити позитивні досягнення і аналізувати невдачі, але робити зауваження у тактовній формі.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

- Форми концертної діяльності.
- Підготовча робота.
- Види репетицій.
- Зовнішній вигляд.
- Вміння триматись на сцені.
- Вирішення питань відповідальності за ноти, пультами, стільцями.
- Генеральна репетиція.
- Аналіз концертного виступу.

ЛІТЕРАТУРА:

- Восводін В.В. «Нотатки диригента студентського оркестру народних інструментів». – К., 1996 р.
- Грум-Гжимайло Т. «Музыкальное исполнительство». – М.: Знание., 1984.
- Грум-Гжимайло Т. «Об искусстве дирижера». – М.: Знание., 1973.
- Гинзбург Л. «Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования». – М.: Советский композитор., 1981.
- Комаренко В. А. «Робота з самодіяльним оркестром народних інструментів». – К., 1955.
- Ляшенко І.Ф. «Народно-інструментальне мистецтво, професійно-академічне мистецтво в контексті музичної україністики».

ОРИЄНТОВНИЙ ПЕРЕЛІК ПИТАНЬ ДО ДЕРЖАВНОГО ІСПИТУ.

1. Методика навчання гри на баяні. М. І. Белобородов – засновник хроматичної гармоніки.
2. Методика навчання гри на бандурі.
3. П. В. Андреев – засновник оркестру народних інструментів.
4. Методика навчання гри на кобзі і інструментах групи кобз.
5. Любимов Г. П. – творець чотирьохструнної домри.
6. Євпат Хоткевич – засновник оркестру українських народних інструментів.
7. Методика проведення оркестрової репетиції.
8. Навчально-виховна та художня робота в оркестрі.
9. Види ансамблів народних інструментів, відомі ансамблі народних інструментів.
10. Група ударних в оркестрі українських народних інструментів.
11. Група духових в оркестрі українських народних інструментів.
12. Група струнних в оркестрі українських народних інструментів.
13. Склад оркестру українських народних інструментів та розташування оркестрових груп.
14. Планування та облік роботи оркестрового колективу.
15. Організація та формування оркестрового колективу.
16. Головні форми та методи роботи з оркестровим колективом.
17. Добір навчального та концертного репертуару для оркестру народних інструментів.
18. Підготовка керівника до репетиції.
19. Підготовка та проведення концертного виступу.
20. Види та характеристика оркестрових репетицій.
21. Методи роботи з оркестровим колективом.
22. Репертуар – основа музично-естетичного виховання оркестрового колективу.
23. Робота диригента над динамікою.
24. Робота диригента над партитурою.
25. Види оркестрів народних інструментів, видатні диригенти сучасності.
26. Робота диригента над аплікатурою та ансамблем.
27. Диригування мішаних розмірів (5/4, 7/4) та диригування на «раз».
28. Акцент, синкопа, функції рук диригента.
29. Оркестрові функції.
30. Робота диригента над штрихами в оркестровому колективі.

31. Дроблення на «два», «три» в схемах тактування на 4, 3, 2.
32. Клавир, дирекціон, партитура. Партії транспонуючи інструментів в оркестрі народних інструментів.
33. Головні штрихи і їх показ диригентом.
34. Диригування складних розмірів. (4, 6, 9, 12).
35. Динаміка та показ її у диригуванні.
36. Основні види темпів та показ їх у диригуванні.
37. Робочий діапазон. Основні позиції рук. Показ вступу на повну долю і на частину долі.
38. Фермата, види фермат.
39. Диригування простих і перемінних розмірів.
40. Елементи диригентського жесту.

РЕКОМЕНДОВАНИЙ НАВЧАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ РЕПЕРТУАР.

1. А.Альбеніс. Кордова.
2. А.Андрєв. Світить місяць.
3. А.Асаф'єв. Танець басків.
4. А.Кос-Анатольський. Коломийка.
5. Л.Петров. Вальс з кінофільму "Стережись автомобіля".
6. А.Петров. Увертюра з кінофільму "Приборкання вогню".
7. А.Скулте. Арієтта.
8. А.Філіпенко. "Девіца краса, длинная коса". Сюїта.
9. А.Хачатурян. Вальс з кінофільму "Маскарад".
10. А.Хачатурян. Сцена з балету "Спартак".
11. Л.Хачатурян. Танець Егіни і Вахханалія з балету "Спартак".
12. А.Штогаренко. Прелюдія з "Молодіжної сюїти".
13. В.Андрєв. Полосез. Вальси.
14. В.Гаврилін. Марш. Прогулянка.
15. В.Глебов. Білоруський сувенір. Танець.
16. В.Дікусаров. Прелюд.
17. В.Дмитрієв. Російське інтермецо.
18. В.Дмитрієв. Стара карусель.
19. В.Журбін. Бурлеска.
20. В.Тольба. Сюїта з музики до опери Гулака-Артемавського "Запорожець за Дунаєм".
21. Г.Деліб. Піщікато.
22. Г.Свирідов. Музика до драми О.Пушкіна "Заметіль". (Трійка. Романс. Вальс. Вінчання. Марш).
23. Г.Хласні. Іспанський танець.
24. Г.Шендерьов. Думка.
25. Д.Белліні. Увертюра до опери "Норма".
26. Е.Гріг. Концерт №1 для фортепіано з оркестром.
27. Ж.Бізе-Р.Щедрін. Кармен-Сюїта.
28. Ж.Бізе. Арлезіанка. Пастораль.
29. Ж.Бізе. Інтермецо. ("Арлезіанка").
30. І.Марченко. Кармелюк. Поема.
31. Й.Брамс. Угорські танці № 1,2.
32. Й.Брамс. Симфонії № 3,4.

33. П.С.Бях. Скерцо.
34. К.Мисков. Листок з альбому.
35. Кашинка. Російська народна пісня. Обр. В.Городовської.
36. Ч.Бетховен. Егмонт. Коріюлан.
37. Д.Шостакович. Ліричний вальс з "Першої танцювальної сюїти".
38. М.Вербицький. Увертюри-симфонії
39. М.Глінка. Вальс-фантазія.
40. М.Лисенко. Елегія. Враження від радісної о дня. Вальс.
41. М.Лисенко. Увертюра до опери "Тарас Бульба".
42. М.Мусоргський. Богатирські ворота.
43. М.Мусоргський. Скерцо.
44. М.Скорик. Арія з "Партити № 5".
45. М.Скорик. Варіації на народні теми. Танець.
46. М.Скорик. Фінал з "Партити № 5".
47. О.Грищенко. Фантазія на теми М.Лисенка.
48. О.Аренський. Увертюра до опери "Наль і Дамаєнти".
49. О.Львовицький. Хмари Гренади.
50. О.Льдов. Полонез.
51. О.Массолов. "Вечірній дзвін".
52. О.Холмінєв. Думка.
53. П.Куліков. Бариня.
54. П.Чайковський. Осіння пісня.
55. П.Чайковський. Па-де-де з балету "Лускунчик".
56. П.Чайковський. Симфонія № 4.
57. Розряжайте, хлопці, коней. Українська народна пісня. Обр. В.Новикова.
58. С.Прокоф'єв. Марш з балету "Любовь к трем апельсинам".
59. С.Прокоф'єв. Монтекки і Капулетті.
60. С.Рахманінов. Італійська полька.
61. С.Рахманінов. Концерт для фортепіано № 2.
62. Т.Альбіноні. Адажіо.
63. Ф.Ліст. Марш Ракоці.
64. Ф.Шуберт. Незакінчена симфонія.
65. Я.Сибеліус. Сумний вальс.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА.

1. Амлінська Р.. Музичні інструменти – іграшки. – К.: Музична література., 1986.
2. Андрєєв В. В. материалы и документы. (сост. Б. Б. Грановский). – М.: Музыка 1986.
3. Асаф'єв В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971
4. Альбом починаючого акордеоніста Вип. 17. – М.: Радянський композитор., 1982 р.
5. Бакланова Н. Первые уроки. – М.: Советский композитор.
6. Баранов Ю. Е. Подвижник музыки народной. – М.: Московський рабочий., 1988.

7. Березин В. Некоторые проблемы исполнительства в классическом духовом квинтете (флейта, гобой, кларнет, валторна, фагот) // Вопросы музыкальной педагогики. Вып.10. – М., 1991.
8. Бернштейн Л. Концерты для молодежи. – Л., 1991.
9. Берлиоз Г. Дирижер оркестру // Дирижерское исполнительство. – М.: Музыка, 1975.
10. Боулт А. Мысли о дирижировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М., 1975.
11. Васильев Ю., О. Широков Розповідь про російські народні інструменти. – М.: Радянський композитор., 1986 р.
12. Вагнер Р. О дирижировании. – М.: Музыка, 1975.
13. Вальтер Б. Тема с вариациями // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М.: Музыка, 1969.
14. Воеводін В.В. «Нотатки диригента студентського оркестру народних інструментів». – К., 1996 р.
15. Гнат Хоткевич «Традиція і сучасне в українській культурі». – НТУ «ХПИ», 2002.
16. Г. Хоткевич. Спогади. Статті. Світлина. (упорядник А. Балаболченко, Г. Хоткевич). – К.: Кобза., 1994.
17. Хоткевич Г. М. «Музичні інструменти українського народу».
18. Гинзбург Л. На пути к теории. – М.: Музыка., 1975.
19. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. – М.: Музыка, 1968.
20. Готлиб О.Д. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка. 1971.
21. Гофман Р. Виховання диригента: психологічні особливості. – К.: Музична Україна., 1986.
22. Гордійчук М. М. «Українська музична спадщина». – К.: Музична Україна., 1989.
23. Горлиця Лада «Г. Хоткевич – будитель пам'яті народу». – Б. М. Водограй., 1978.
24. Грум-Гржимайло Т.Н. Музыкальное исполнительство. – М.: Знание, 1984.
25. Грум-Гржимайло Т. «Об искусстве дирижера». – М.: Знание., 1973.
26. Грум-Гржимайло Т. «Дирижерское исполнительство». – М., 1975.
27. Грум-Гржимайло Т. «Искусство Артуро Тосканини». – Л., 1974
28. Гуменюк А. Українські народні інструменти – К.: Наукова думка, 1967.
29. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. – Л., 1988.
30. Давидов М Баян в музичній школі Вип. 46. – М.: Радянський композитор, 1982 р.
31. Давидов М. «Майстерність баяніста». – К., 1992 р.
32. Ержемский Г. «Психология дирижирования». – М.: Музыка, 1988.
33. Иванов П. «Оркестр українських народних інструментів». – К.: Музична Україна. 1981.
34. Иванов П. «Музики з Поділля». – К., 19.
35. Иванов-Радкевич «О воспитании дирижера». – М.: Музыка, 1973.
36. Ільченко О.О. Методичні рекомендації роботи з самодіяльним оркестром народних інструментів. – К., 1986.
37. Ільченко О.О. Методичні рекомендації для самостійної роботи по вивченню курсу».

18. Ільченко О. О. «Методика роботи з самодіяльним оркестром і ансамблем народних інструментів». – К.: КДІК, 1989.
19. Ільченко О.О. «Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності». – К.: КДІК, 1994.
10. Имханицкий М.М. У истоков русской народной оркестровой культуры.- М.: Музыка, 1987.
11. Коган Г. «Работа пианиста». – М.: Музыка, 1963.
11. Кондрашин К. «Мир дирижера». – Л.: Музыка, 1976.
11. Кондрашин К. «О дирижерском искусстве». – М.: Советский композитор., 1970.
11. Каперштейн М. «Вопросы дирижирования». – М., 1965.
13. Клип Э. Элементы дирижирования. – М., 1980.
16. Коллеса М. «Основы техники дирижирования». – К., 1973.
17. Колчева М. «Методика преподавания дирижирования оркестром народних інструментов». – К., 1960.
18. Комаренко В. А. «Робота з самодіяльним оркестром народних інструментів». – К., 1955.
19. Крючков Н. «Искусство аккомпанемента как предмет обучения». – Л., 1961.
20. Лазер А. «Современный Дирижер» // Дирижерское исполнительство. – М.: Музыка., 1975.
21. Лайнсдорф Ф. «В защиту композитора: Альфа и Омега искусства интерпретаций». – М.: Музыка., 1988.
22. Лисенко Н. «Методика викладання гри на домрі». – К.: Музична Україна., 1990.
23. Лысенко Н. «Квартет баянистов Киевской государственной филармонии». – К., 1979.
24. Люблинский А. «Теория и практика аккомпанемента». – Л., 19.
25. Ляшенко І.Ф. «Народно-інструментальне мистецтво, професійно-академічне мистецтво в контексті музичної україністики».
26. Максимов Е. «Ансамбли и оркестры гармоник». – М., 1974.
27. Мальтер Л. «Таблицы по инструментоведению». – М.: Музыка, 1964.
28. Матеріали Науково-творчої конференції «Гнат Хоткевич та українська культура». Рівенський інститут культури, упорядник Н. Супрун, В. Сидорук. – Рівне., 1992
59. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні». (I конференція). – К., 1995.
60. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва». (II конференція). – К., 1998 р.,
61. Матеріали науково-практичної конференції «Робота над музичним твором». – К., 2000.
62. Методика обучения игры на народных инструментах. Составитель Говорушко П. – 1975 г.
63. Михеліс В., Калінін О. «Початкова школа гри на чотириструнній домрі». – К.: Мистецтво, 1963;
64. Мусии И. «О воспитании дирижера». – Л.: Музыка, 1987.
65. Мюнш Ш. «Я – Дирижер». – М.: Музыка. 1982.
66. Нельсон В. «Генрих Нейгауз». – М., 1966.

67. Соколов Ф. «В. В. Андреев и его оркестр». – Л.: Музыкальная жизнь., 1962.
68. Стоковский Л. Музыка для всех нас. – М.: Советский композитор., 1959.
69. Ойстрах Д. Ф. «Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма». – М., 1978.
70. Откидач В. М. «Становлення локестрового виконання в Україні». – Х., 1997.
71. Пазовский А.М. «Записки дирижера». – М.: Сов.композитор, 1968.
72. П'єси для бандури для молодших класів ДМШ.
73. П'єси для бандури. – К.: Музична Україна., 1975.
74. Преображенский Г. «Оркестровый класс как средство воспитания музыканта-исполнителя, педагога, дирижера». – Л., 1975.
75. Поляков О. «Язык дирижирования». – К., 1987.
76. Пшеничний Д. «Аранжування для народних інструментів». – К., 1980.
77. Пшеничний Д. «Інструментовка для оркестру народних інструментів». – К., 1985.
78. Рахлин Н. «Статьи. Интервью. Воспоминания». – М., 1990.
79. Робинсон П. «Караян». – М., 1981.
80. Рогаль-Левецкий Д. «Современный оркестр». Т.1-4. – М., 1953, 1956.
81. Ризоль Н. «Очерки о работе в ансамбле баянистов». – М., 1986.
82. Рождественский Г. «Преамбуль». – М., 1989.
83. Рождественский Г. «Дирижерская аппликатура». – Л., 1974.
84. Рязанов В. «Инструментоведение: пособие для руководителей оркестров русских народных инструментов». – М., 1974.
85. Тилес Б. «Дирижер в оперном театре». – Л.: Музыка, 1974.
86. Фуртвенглер В. «Статьи. Беседы. Из записных книжок». – М.: Музыка. 1975
87. Шахматов Н. «Инструментовка для оркестру русских народных инструментов». – Л.: Музыка 1985 р.
88. Шишаков Ю. «Инструментовка для оркестру русских народных инструментов». – М.: Знание., 1961.
89. Шуман Р. «Жизненные правила для музыканта». – М., 1959.
90. Щербаківський Д. «Оркестри, хори й капели за панщини на Україні». – К., 1925
91. Яворницький Д. І. «История запорожских козаков». Т. I. – Сиб., 1892.
92. Ястребов Ю. Уральское трио баянистов. – Владивосток, 1990.

Підп. до друку 31.10.2010. Формат 60×84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 4,77 Зам. 306 . Наклад 100.

Видавець і виготівник

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. І.Мазепи, 21

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 2544 від 27.06.2006.