

Міністерство культури Української РСР

Науково-методичний кабінет учбових
закладів мистецтва і культури

МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА
З ТЕХНІКИ ДИРИГУВАННЯ ДЛЯ СТУДЕНТІВ КОНСЕРВАТОРІЙ
ТА УЧНІВ МУЗИЧНИХ УЧИЛИЩ

Київ - 1981

І. В С Т У П

Професійне диригентське мистецтво, особливо те, яке зв'язане в оркестром, найбільш молоде з усіх видів музичного виконавства (як самостійне мистецтво воно існує дещо більше двох століть), переживає зараз період бурхливого розквіту, а попереду відкриваються перед ним нові й широкі горизонти. Хоч порівняно пізно становлення мистецтва диригування, як самостійної ділянки музичного виконавства, ще не дало необхідного теоретичного і методичного матеріалу для фундаментальних робіт, не можна погодитися в висловом В.Фуртвенглера, що "относительно молодое искусство дирижирования само по себе слишком мало окрепло для того, чтобы его можно было в какой-то мере теоретически обобщить"¹.

Досвід, набутий майстрами диригентського мистецтва, потребує фіксації. Старше покоління диригентів-митців відчуває потребу поділитися своїм досвідом і своїми спостереженнями з диригентською молоддю, і не знаходить втілення в ряді праць диригентів-практиків: Б.Чальтера, Ф.Вейгартнера, П.Мюнша, Л.Стоковського, Г.Шерхена та інших.

В розробку теорії та методики диригування вносять свій неоціненний вклад радянські майстри диригентської справи. Назвемо роботи Л.Гінзбурга, А.Іванова-Радкевича, М.Канерштейна, М.Колесни, М.Малька, І.Мусіна, А.Пазовського, К.Пігрова, К.Птиці, Г.Рохдественського, Ю.Файера; цікаві й актуальні статті й виступи О.Дімітріаді, В.Тольби, Ю.Толіна, Б.Хайкіна, А.Янсона, в яких вони, крім своїх практичних спостережень та великого оркестрового досвіду, говорять про джерела диригентського мистецтва, починаючи

¹ Вильгельм Фуртвенглер. Статті. Беседи. Из записных книжек. - В сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.2, "Музыка", М., 1966, с.152.

в мануальній техніці диригування. Більшість думок сходиться на тому, що техніка диригування - це виконавське мистецтво, яке має свої закономірності, його необхідно вивчати, шліфувати й розвивати.

В даній методичній розробці ми зупинимось на деяких проблемах диригування, зв'язаних з недоліками мануальної техніки. В роботі над розвитком технічної досконалості молодого спеціаліста ми виходимо з простих і ясних положень: музика - це мистецтво, яке має величезні виразові можливості для передачі багатого й різноманітного змісту життя; завдання диригента - якнайповніше розкрити ідейно-художній задум автора, відображений в музичних образах за допомогою специфічних засобів, притаманних диригентському виконавству. Засоби втілення музики в технічній майстерності не можуть існувати самі по собі - вони органічно народжуються виконуваною музикою. Техніка диригування складається не з якихось особливих прийомів керування колективом виконавців, що виникають в результаті глибокого проникнення у зміст кожного виконуваного твору, в усі формотворчі елементи композиторської мови (мелодію, гармонію, ритм, динаміку, агогіку, побудову форми тощо). Ґрунтовно вивчивши і відчувши кожний з цих компонентів у деталях і в цілому, диригент набуває ту базу, без якої техніка диригування ні існувати, ні розвиватися не може.

П. НЕДОЛІКИ В ПОСТАНОВЦІ ДИРИГЕНТСЬКОГО АПАРАТУ

а) Дефекти в постановці рук, корпусу, голови то

б) Значення німіки.

в) Помилки, що виникають внаслідок невідповідності будови руки до певних виконавчих функцій її частин.

г) Диригентська психіка.

Важко не згадати про те, що в даній справі, мета-

дики і практики диригування, можна перейти до аналізу найбільш типових помилок у студентів-диригентів, зв'язаних, чим вони обумовлені і які є можливості для їх виправлення. Недоліки, які виявляються під час диригування музичного твору, бувають внаслідок недостатньої початкової підготовки, неуважного вивчення партитури, несерйозного відношення до всіх її деталей. Всі помилки можна виправити під час скрупульозного аналізу та уповіднення їх, а потім наполегливої праці над їх подоланням. У цьому можуть допомогти і спеціально підібрані вправи, і зміло вибраний репертуар (в міру технічних можливостей студента та в мету його росту), а також безперервний контроль педагога, його послідовність і принциповість та наполегливість у вимогах.

Однією з основних проблем під час навчання є недостатня увага з боку педагога та студента до технічної сторони диригентського апарату.

Навчання диригентському мистецтву, як і кожному іншому, слід починати з постановки апарату. Диригенту, як і актору, необхідно вчитись мистецтву жестів. Під цим треба розуміти типові рухи рук, які становлять основу всіх прийомів диригентської техніки. Постановка диригентського апарату полягає у виробленні таких форм рухів, які найбільш раціональні, природні і базуються на внутрішній та зовнішній свободі. Мета правильної постановки - добитись органічного зв'язку між музикою (одухом) та жестом. Диригентська техніка, як і кожна інша, індивідуальна і відзначається особливостями виконавця і даного виконуваного твору. Уміння грамотно розпорядитися своїм апаратом у відповідності з його природою і певними естетичними нормами - справа важлива і нелегка.

Диригентський апарат складається з рук, обличчя і корпусу. Всі частини апарату однаково важливі і вимагають систематичної праці та вдосконалення. Недооцінювання важливості цих складових

частин приводить до серйозних помилок, які часто спостерігаються у студентів. Найважливішою і найбільш відповідальною частиною диригентського апарату є руки, і їх постановці слід приділити багато уваги і зусиль. Від неправильної постановки, від незнання анатомічної будови руки та функцій її окремих частин починаються всі найбільш типові технічні недоліки, які утруднюють весь процес навчання і виконання.

Під правильною постановкою не треба розуміти якусь одну незмінну в усіх випадках позицію рук, а таку постановку, яка була б найбільш природна, зручна для різноманітних рухів, виразна і естетична. Наприклад, М. Колесса пише: "Правильна постава диригента - це вільно і не дуже високо підняті руки з не надто віддаленими від корпусу ліктями. Піднесені дікті заважають жестам рук, утруднюють тактування"¹. Звичайно, що вихідна позиція рук буде змінюватись в залежності від змісту виконуваного твору, від індивідуальних особливостей виконавця, але, незважаючи на це, мірилом правильної постановки повинні залишатись вищезгадані прикмети.

До найбільш частих помилок у студентів можна віднести диригування з піднятими плечима і ліктями, надто розслабленими кистями рук, які повертаються зі сторони в сторону і в такому положенні виконують великі незграбні рухи цілою рукою, невалежно від вимог музики.

Погане враження робить постановка диригента з опущеними і притисненими до корпусу ліктями, коли затиснена кисть виконує малі, "скупі", невиразні, непереконливі жести, що нічого не говорять. Якщо в руках відчувається найменша незручність, затисненість або надмірна розслабленість, невиразність, то треба з цим негайно покінчити і знайти шлях до ліквідації цих недоліків при допомозі

¹ Колесса М. Основи техніки диригування. 2-е видання. Музична Україна, К., 1973, с.12.

різних фізичних вправ і спеціально підбраного репертуару. Треба, щоб студенти усвідомили, що руки незамінні: в керуванні темпом, метроритмом, агогікою, динамікою, характером звуковедення, штрихами тощо. Необхідно пояснити студентам, що рука складається з трьох частин: плеча, передпліччя і кисті, яка в свою чергу складається із зап'ястя, пястя та пальців, і кожна з цих частин має свої виразні можливості.

Широкий, масивний плечевий рух вживається для того, щоб викликати великий, повний, насичений звук великої кількості виконавців. Плече завжди повинно бути вільним, чутливим і, в основному, бути опорою для рухів передпліччя.

Передпліччя - більш тонка і легка частина руки, має можливість виконувати більш швидкі і легкі рухи. На передпліччя припадає досить велике навантаження, і воно може охопити широкий діапазон різних нюансів диригентської техніки. Йому належить головна роль у тактуванні.

Найбільш легка і рухлива частина руки - це кисть, яка може виконувати найрізноманітніші рухи завдяки особливості її побудови. Вона може приймати різні форми, виражати різні темброві та штрихові особливості звучання. Легкість та рухливість кисті, її відносна незалежність від інших частин руки, те, що вона найменш втомлюється, робить її дуже важливим знаряддям диригента. Завдяки великій рухливості кисть може вживатись як разом з іншими частинами руки, так і ізольовано від них, беручи на себе активні функції. Кистевим рухом добре користуватись при покажі "p" і "pp", а також легкої прозорої музики.

Велику роль відіграє кисть при диригуванні творів у швидких темпах, тому що при незначній амплітуді жесту може виразити найрізноманітніші штрихи та нюанси. Кисть ніколи не повинна бути скованою і нерухомою, з другої сторони - не можна допускати її надмірну

гнуцькість, вертальність, розхитаність, що робить диригування нечітким, розпливчатим, невиразним. Кисть повинна мати таке положення, при якому долоня звернена вниз, а пальці спрямовані в сторону колективу. Не рекомендується при кожному жесті опускати палець вниз або піднімати їх вгору. Пальці відіграють величезну роль у формуванні образно-виразового жесту. Вони служать наче б своєрідною "антенною", яка "випромінює звук і сприймає його. Найменша зміна в положенні пальців міняє вираз руки.

Всі частини руки діють скоординовано. В залежності від характеру музики кисть може рухатись при відносному спокої плеча і передпліччя або може рухатись передпліччя при відносному спокої плеча. Але в усіх випадках направляючою і найбільш важливою частиною руки залишається кисть.

Можна назвати декілька недоліків в уложенні кисті і пальців:

- 1) пальці стиснені разом, долоня штивна, випрямлена, великий палець опущений вниз;
- 2) пальці безладно розставлені і випрямлені;
- 3) кінці пальців скорчені, наче кігті;
- 4) вказівний палець і мізинець виставлені, а інші зібрані біля долоні;
- 5) пальці зібрані в кулак;
- 6) при кожному русі пальці опускаються вниз;
- 7) високо піднятий кистевий суглоб, а кисть при кожному жесті опускається вниз.

Якщо в студента є хоч один з цих недоліків, то на нього треба відразу звернути увагу і при допомозі спеціально підібраних фізичних вправ поступово позбутися його.

Сюди слід віднести ще один недолік, який полягає у відсутності економії жестів. Надто великі рухи цілою рукою, які в розумінні студентів є виразом енергії і повинні бути найбільш зрозумілі

для виконавців, насправді утруднюють розуміння рисунка схеми, штрихів, фразування, інакше кажучи, утруднюють розуміння змісту музики, яку вони повинні відображати. Приведемо з цього приводу вислів Г.Берліоза: "Важно, чтобы дирижер ... не слишком передвигал свою руку и заставлял бы тем самым палочку проходить слишком большое расстояние, так как ... этот недостаток приводит к напрасному утомлению дирижера и побуждает его делать преувеличенные, чуть ли не смешные движения, сами по себе привлекающие внимание зрителей и очень неприятные для глаза"¹.

Кожний жест повинен координуватися із слуховою увагою, тільки тоді студент зрозуміє перевагу економного жесту і зуміє ним оволодіти, коли практично переконається в його ефективності. Треба, щоб студент відчув, що ціля досягається завдяки, навіть при найбільшій динаміці, можна диригувати дуже малими жестами. Справа не в величині, а в ясності, змістовності і виразності жесту. Про це необхідно завжди всім пам'ятати. Ось що пише Е.Жуковська про Рахманінова-дирижента: "Рахманinov-дирижер заслужил единодушное одобрение критиков, критика отмечала, что "он с почти минимальной жестуляцией добивался от оркестра всего, чего хочет...". Сергей Сальцевич был прост и естествен во всем: и в повседневной жизни, и на эстраде. Играл ли он, дирижировал ли, - движения его были всегда скупы, строгие, как-то сурово властны. Он ими пользовался лишь в той мере, в которой они были ему нужны, чтобы подчинить себе роль или оркестр. Ни одного надуманного, лишнего жеста!"²

¹ Берлиоз Г. Дирижер оркестра. - В кн.: Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. М., 1972, с.512.

² Жуковская Е.Ю. Воспоминания о моем учителе и друге С.В.Рахманинове. - В кн.: Воспоминания о Рахманинове, изд-е 2-е, т.1. М., 1961, с.304 и 365.

Величезне значення в диригуванні має вираз обличчя диригента та його погляд. Ні один найбільш яскравий рух руки не буде мати потрібного впливу, якщо він не буде підкріплений мімікою і поглядом. Міміка повинна виражати суть виконуваного твору, доповнювати жест руки, помагати в розкритті його внутрішнього змісту. "І жесты, и мимика дирижера просты, естественны и понятны, их нельзя не воспринять, им нельзя не подчиниться"¹. Але дуже часто студенти перебільшують в користванні мімікою, роблять страшні гримаси, які не можуть мати нічого спільного з музикою, і не допомагають, а перешкоджають виконавцям. Обличчя диригента повинно надияти, а не омшити. Від"емно діє також нейтральне, без виразу, обличчя. Диригент в байдужим, кам"яним обличчям ніколи не досягне бажаного результату. Бувають ще випадки, коли обличчя перетворюється в штучну, заучену маску, яка залишається незмінною при виконанні будь-яких творів.

Часто можна зауважити ще такий недолік, як рівко вражаюча невідповідність міміки із змістом твору. Наприклад, у різнохарактерному творі, при переважачій наявності драматичних моментів, на обличчі весь час блукає легка усмішка або навпаки... Це свідчить про поверховість і легковажність студента, про його недбайливе відношення до змісту музики або про відсутність акторських даних, які повинні бути невід"емною частиною диригентських здібностей. Відповідною мімікою, особливо поглядом, можна подати вступ партіям, віддати відповідний настрій: бадьорий, веселий, спокійний, сумний; можна урівноважити одного співака або цілу партію, що вибилась із загального ансамблю.

Очі диригента повинні відбивати й передавати всі настрої та образи, весь зміст музичного твору. Над цим слід працювати студентам, яких очі спрямовані в якусь одну точку і дивляться в неї

¹ Чесноков П. Хор и управление им. М.-Л., 1940, с.117.

(на неї) на протязі цілого твору без жодного виразу. Диригент, в якого очі нічого не виражають, не горять музикою, ніколи не доб"ється бажаного результату. "Выражением лица дирижера во многом содействует оказываемому им влиянию..."¹.

Цікавий в цієї точки зору творчий портрет Листа, намальований А.Зилоті в його спогадах: "... Он обыкновенно либо сидел рядом с вами, либо стоял против вас, и все оттенки, которые хотел ука-зывать, он изображал на своем лице... Я всегда вполне знал данную вещь, т.е. знал все, что я желал выразить, и поэтому мог все время наблюдать лицо Листа; ту фразировку, которую я читал по выражению его лица, - ни один человек в мире не мог показать"².

Важливу роль у правильній постановці відіграє корпус диригента. Основне положення корпусу повинно бути прямим і природним плечі спокійні, ненапружені, грудна клітка у вільному високому положенні як при співі. "Дирижер стоит прямо, держит голову достаточно поднятой. Взгляд его направлен на исполнителей. Руки он держит настолько высоко над пультом, чтобы движения их были видны каждому исполнителю, как бы он ни размещался по отношению к дирижеру"³. "Обязанность исполнителей смотреть на дирижера и его, в свою очередь, обязывает заботиться о том, чтобы он был хорошо виден. Как бы ни был размещен оркестр... дирижер должен расположиться так, чтобы на нем скрещивались все взгляды"⁴.

Диригент повинен бути підтягнутим, держатись просто, спокій-

¹ Берлиоз Г. Дирижер оркестра, с.519.

² Зилоти А. Мои воспоминания о Ф.Листе. - В кн.: Александр Ильич Зилоти (1863-1945). Воспоминания и письма. Л., 1963, с.49.

³ Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижера. "Музыка", М., 1973, с.48.

⁴ Берлиоз Г. Дирижер оркестра, с.512.

но, не горбитись, положення корпусу повинно бути у відповідності з характером музики. Неприємне враження робить безперервне похитування із сторони в сторону, присідання в такт музики, часті повороти, ходіння, різкі рухи корпусу при раптових динамічних змінах. Зловживання рухами корпусу приводить до втрати контакту з колективом і слухачами, заважає сприймати музику. Погано виглядає також неприродний спокій і статичність у корпусі. Ще гірше впливає на музику скованість.

Студенти, які мають хоч один із згаданих недоліків, повинні докладати всіх зусиль для їх негайної ліквідації.

Рух голови дуже помітний, тому повинен вживатись диригентом економно. Легкий і виразний рух голови або спокійний, плавний у напрямку вступачої партії - в більшості найкращий засіб забезпечити необхідний характер вступу. Голова повинна триматись вільно, спокійно і виконувати рухи, які вимагає музика. Але інколи диригенти не слідкують за собою і допускають зайві рухи, трясуть головою в напружених моментах або приймають неприродні пози, артистично вакинувши голову назад або кокетливо похиливши її вбік. Погано виглядає також штучно спокійна, безчасна голова.

У правильній постановці диригента не менш важливу роль відіграють ноги. М. Колесса пише: "Пристаючи до диригування, диригент займає відповідну і потрібну для своєї роботи, так звану вихідну поставу, він стоїть прямо, але вільно, спираючись однаково на обидві ноги, поставлені одна біля одної. Можна також, виставивши одну ногу трохи вперед, спиратися наперемінки то на праву, то на ліву ногу"¹. При спокійній музиці ноги знаходяться ближче одна до одної, при більш емоційно насиченій музиці і більш сильних та експресивних рухах ноги можуть бути поставлені на ширину

¹ Колесса М. Основи техніки диригування, с.12.

плечей для втримання рівноваги. Диригент ніколи не повинен забувати про свій естетичний вигляд. Наприклад, А.Іванов-Радкевич говорить, що "... Наибольшую свободу и грацию в движениях человек приобретает при опоре тела на переднюю часть стопы, даже на пальцы. На этой опоре основаны бег, прыжки, художественная гимнастика, танцы, классический балет. Об этом не должен забывать и дирижер. Опора дирижера на пятки неизбежно лишает всю его фигуру внутренней динамичности, активности"¹.

Абсолютно недопустиме вистукування ногою в такт музики, підскакування, прогинання ніг в колінах та інші зайві рухи, що відволікають увагу колективу й глядачів від змісту виконуваної музики.

Від перелічених недоліків можна легко позбутися, постійно контролюючи постановку диригента.

Ще один недолік, який можна віднести до розділу постановки, це незміння тримати диригентську паличку, якою користуються і диригенти-симфоністи, і диригенти-хоровики. Часто паличка на початковій стадії навчання диригування заважає студентам. Паличку вони тримають у кулаці, наче якийсь тягар, в такому положенні паличка розминається зі своїм основним призначенням доглядати точності і виразності жесту, і, навпаки, стає в руках такого диригента баластом. Деякі студенти держать паличку надто легко, безвільно, і кінець її то опускається в напрямку до землі, то підноситься ввєрх і створює повний хаос в рисунку. Погане враження справляє, коли кінець палички звернений не в напрямку до виконавців, а в бік, під кутом до осі руки. Ось що пише М. Колесса: "Дуже товста, з твердого дерева, диригентська паличка повинна немов би продовжувати руку диригента, тому її треба тримати так, щоб вона справді продовжувала напрям літєвої частини руки та кисті. Три-

¹ Іванов-Радкевич А. О воспитании дирижера, с.47.

мати паличку під кутом не слід, бо оркестранти часом не знають, на що орієнтуватись: на кінець палички чи на кисть диригента. А втім, і таке тримання палички, тобто під кутом, за деяких умов можливе"¹.

Спосіб тримання палички індивідуальний і тут також не можна дати якийсь точний рецепт. Одне повинно бути необхідним: паличку тримати в руці вільно, не затискаючи її, з виробленим відчуттям дотику в кінці палички. В основному паличку тримають великим і вказівним пальцями, біля її основи, яка легко впирається в долоню так, щоб напрям руки і напрям палички знаходились на одній прямій. Це створює найкращі умови для виразного рисунку схеми.

Деякі слова треба сказати про рівні позиції диригентської схеми. Іноді зустрічаються недоліки, які полягають в тому, що контрастні твори студенти диригують в одній позиції з однаковою амплітудою жести, або надто низько і близько до корпусу, або надто високо на віддалі витягнутих рук. Така одноманітність свідчить про крайню технічну безпомічність і дуже погано впливає на зовнішній вигляд диригента. Студентові необхідно пояснити всі можливі позиції і положення диригентського рисунку і всі можливі варіанти її вживання.

Диригентський рисунок може бути в 3-х висотних позиціях: низькій - на рівні пояса, середній - на рівні грудей, верхній - на рівні плечей; крім цього допускається цілий ряд проміжних висотних позицій.

Диригентський рисунок може мати три основні діапазони: вузький - малі рухи, зближені до середини корпусу, середній - руки розставлені на ширині корпусу, широкий - рухи при широко розставлених одна від одної руках.

¹ Колесса М. Основи техніки диригування, с.14.

Диригентські рухи можуть здійснюватись у трьох планах: перший - рухи на далеко витягнених вперед від корпусу руках, другий - рухи на віддалі передпліччя і кисті, третій - рухи біля самого корпусу. Тут також не можна давати точних рецептів, коли вживати яку позицію чи діапазон, бо одне і те ж положення рук у просторі може відноситись до різних, часто контрастних особливостей музики.

Все вище сказане слід розглядати як скоординовану дію всіх компонентів диригентської техніки, бо в природі не існує окремо диригентської "техніки рук", "техніки корпусу", "техніки палички" тощо, а існує "техніка диригування", в процесі розвитку якої всі внутрішні музичні ресурси спільдіють як нерозривно пов'язані частини.

III. НЕДОЛІКИ В ТЕХНІЦІ ДИРИГУВАННЯ

Важко врятувати всі недоліки в техніці диригування і проаналізувати їх причини хіба б тому, що існує ще в даний момент декілька точок зору на техніку диригування і різне відношення до неї.

Однак спробуємо звернути увагу на декілька проблем, які найчастіше зустрічаються у наших студентів і перешкоджають образно відтворити суть твору. Ось кілька із найбільш типових недоліків, які легко можна було б ліквідувати, коли придержуватись одного принципу - кожного руху без тісного зв'язку з музикою, без вірного її відчуття.

1. Недоліки у виконанні рисунку диригентської схеми:
 - а) неправильне вживання горизонтальних та вертикальних жестів,
 - б) неправильне співвідношення сильних і слабких долей такту
2. Неправильне виконання штрихів.

3. Неправильне застосування активних і пасивних жестів.

а) неправильне відображення в схемі ритмічної та інтонаційної сторін мелодії.

4. Невідповідність прийому подачі вступу та зняття звучання в характером музики.

5. Некономність жестів.


6. Невідповідність між уложенням кисті та пальців і реальним звучанням.



7. Симетричність (паралелізм) рухів обох рук.

1. Помилки в тактуванні диригентської схеми

Перші кроки у навчанні диригентської техніки починаються в вивчення схем тактування.

Рисунки схем можуть мати деякі різновидності, але основне в усіх рисунках спільне - це два напрямки рухів - вертикальні і горизонтальні та сильні і слабкі долі. Опанування самих схем диригування не становить великих труднощів. Але коли після вивчення схеми студент приступає до диригування музичних творів, то щораз менше уваги приділяє точності й ясності рисунку схеми і поступово починає робити безсистемні рухи, нікому не зрозумілі і невизначні. Відхилення від норми починаються тоді, коли втрачається правильний напрямок ліній горизонтальних і вертикальних.

Горизонтальні рухи, жести найбільш вдалі для співучого плавного звуку, замість того, щоб зберігати свій горизонтальний напрямок у вигляді легко хвилястої лінії , часто починають упорядковуватись до вертикальних і тим самим не можуть виконувати функції, призначених до показу кантилени.

Наприклад, замість такої схеми  одержуємо ось таку  з усіма жестами вниз.

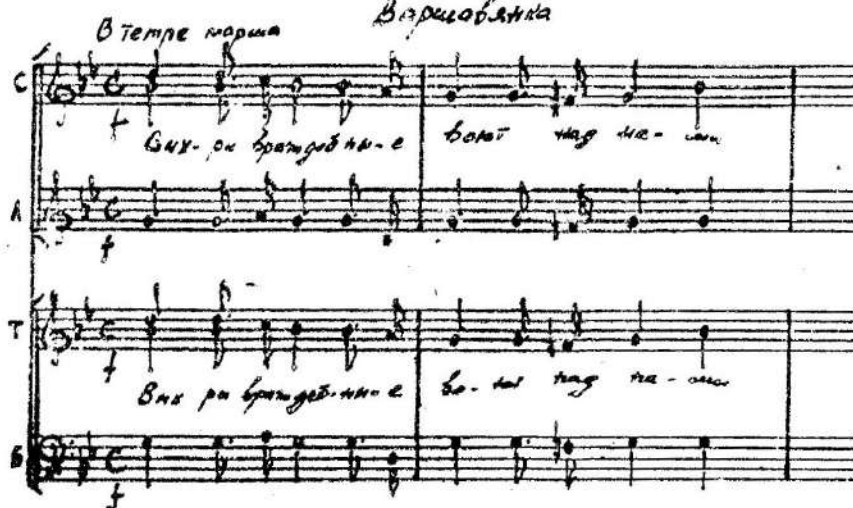
Це частіше через таке неуважне відношення до рисунку цілком

деформується друга доля в тридольній схемі і третя в чотиридольній. Крім того, що вона втратила горизонтальну лінію, вона значно скорочується, і це дуже негативно впливає на наступну з нею останню слабку долю. Енергія, не витрачена на всі попередні долі, а особливо на передостанню, переноситься на останню, через що вона приймає непропорціонально великі розміри і штучно наголошується, що цілком порушує рівновагу співвідношень сильних і слабких долей такту.

Така схема виглядає ось так:  або  і т.д.

Така zdeформована і неправильно закцентована остання, найслабша доля, приводить до неправильного сприймання музики через нелогічні акценти. Наприклад, у пісні "Варшав'янка"¹

приклад 1.

В темпе марша *Варшав'янка*


Або в хорі в "Прологу" до опери О.Бородіна "Князь Ігор"² часто

¹ Русские революционные песни. Для хора без сопровождения, обр. Б.С.Шехтера. Музыка, М., 1952, с.34.

² Бородин А. Князь, Игорь. Клавир (переложение для пения и фортепиано). Ред. Ш.Каллош. Музыка, М., 1967, с.22.

акцентується остання доля.

Приклад № 2.

Allegro moderato e incassato 126 *Борзін о. Кварт*

Сопрано
f Слава слава слава слава



Альто
f Слава слава слава слава

Тенор
f Слава слава слава слава

Бас
f Слава слава слава слава

Allegro moderato e incassato 126

Трапляються помилки і в веденні вертикального жесту зверху вниз. Це 1-й жест у 4-дольному розмірі, який, замість того, щоб іти перпендикулярно до землі, хилиться дещо праворуч, під кутом, і тому уподібнюється до третього, що в результаті часто приводить до переміщення 1-го і 3-го жестів.

Змість схеми  утворюється схема 

Щоб подібні помилки не траплялись, щоб рисунок був ясний, чіткий і виразний, треба з самого початку добиватись каліграфічності диригентського рисунку. Такий "правопис" у початковій стадії навчання сприятиме виробленню чіткого почерку, який не втратить від

того своєї індивідуальності і своєрідності. За цим треба стежити під час всього процесу навчання.

Часто зустрічається неуважне відношення до сильних і слабких долей такту, що приводить до випаданих помилок штучного акцентування найслабшої долі або до одноманітного, з однаковою силою витактовування всіх долей. Особливо це помітно в складних розмірах, де є кілька відносно сильних долей, наприклад, у розмірі $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ і т.д. в повільному темпі, в якому треба визначити кожну вимірну долю.

Правильне розуміння сильних і слабких долей допоможе знайти логічний наголос і кульмінацію у фразі та цілій частині і зробить музичну мову більш зрозумілою, цікавою й яскравою.

2. Помилки від неправильного показу штрихів

Практикою виявилось, що найважче диригувати легато. Часто можна зустріти вислів: "не тягнеться рука", "звук не летиться". Часом плавний рух руки не виражає тягучого звуку, не відчувається в ньому мелодичності, співучості, а викликає враження тільки поверхового тактування. Але найгірше, коли замість плавного, насиченого жесту, рука підстрибує на кожній долі. Цей недолік дуже значний, і його потрібно вперто викорінювати. Дуже часто причиною його є мала вимогливість до виразного жесту або розхитана в суглобах рука, що рухається окремими частинами, особливо при підніманні і опусканні кисті або дівтя. Рука повинна бути в легато зібрана і гнучка та плавно рухатись, з незначними зазначеннями точок на кожній долі; більші або менші рухи потрібно виконувати однією частиною руки або цілою рукою, залежно від вимог музики.

Випадкові недоліки можна виправляти спеціально підібраними фізичними вправами і відповідним репертуаром.

Штрих маркато не становить особливих труднощів, але стаккато

дається значно важче. Це буває в тому випадку, коли студент не вміє користуватись легким кистевим рухом, а тактує цілою затисненою рукою, в кращому випадку, ліктевою частиною руки. При диригуванні стакато кисть повинна бути вільна, чутлива, легко і гостро вказувати кожную точку і відбиття.

Горизонтальні лінії дещо втрачають свою гнучкість, але напрямки ліній рисунку повинен строго зберігатись. Цього також рідко дотримуються студенти і в тактуванні стакато 4-дольного розміру важко нерез розпізнати напрямки жестів. Наприклад, в чоловічому хорі "Тихше, тихше" із опери Дж.Верді "Ріголетто"¹ музична фраза починається з третьої долі, а при нечіткому напрямку жестів її можна легко сплутати з першою і навпаки.

Подібну помилку, часто з тих же причин, допускають студенти при диригуванні твору С.Танеева "Подивись, як сива мла"². Застосуванню відповідних у тактуванні штрихів, як одному з виразових засобів музики, потрібно приділити належну увагу з самого початку навчання. Велику користь тут принесуть спеціально підібрані фізичні вправи, які повинні цілком усамостійнити кисть.

3. Програма активних і пасивних жестів

Дуже часто студенти не звертають уваги на різницю, яка повинна бути між тактуванням музики, насиченої дрібними ритмічними вартостями, і такої, в якій переважають витримані звуки. Внаслідок такого неуважного ставлення до цієї проблеми можна часто зауважити насичені активні жести в музиці статичній, де переважають довгі ритмічні вартості. Така невідповідність мови жестів із зміс-

¹ Верді Дж. ЛибреттофДиаве. Переложение для пения с фортепиано. Музыка, М., 1977, с.126.

² Танеев С. Избранные хоры без сопровождения. Ред.-составитель К.Ольхов, изд-е 2-е. Музыка, М.-Л., 1972, с.61.

том музики говорить про малу технічну підготовку і про недостатнє вникнення у зміст твору. В такому випадку треба зі студентом окремо проробити цю проблему на спеціально підібраних прикладах. Тут ідеться про те, щоб затримку руху, яка повстає з появою довгої ноти, відобразити в жестах. Після вказання початку довгої ритмічної вартості проміжні долі, які заповнюють цю вартість, треба або витримати непорушно, або вказати їх дуже малими неактивними жестами. І тільки жест, який попереджує наступний звук, повинен бути активним, подібним до замаху. Це відноситься і до тактування пауз в середині твору і між його частинами.

До цього ж розділу слід віднести питання відображення у схемі рисунку ритмічної та інтонаційної сторони мелодії. Диригентські жести повинні відобразити всю різноманітність ритмічного рисунку та інтонаційної лінії мелодії. Це досягається при допомозі вмілого використання активних та пасивних жестів. Не можна допустити, щоб студент диригував однаково активними жестами весь початок твору С.Людкевича "Сонце заходить"¹.

Приклад № 3.

Слова Т.Шевченка
Molto Largo

С.Людкевич
"Сонце заходить"

Soprano (S): pp сонце за-со-ди-ть, во-ни тор-ки-ти-ть

Tenor (T): pp сонце за-со-ди-ть, во-ни тор-ки-ти-ть

Bass (B): pp сонце за-со-ди-ть, во-ни тор-ки-ти-ть

¹ Хорові твори українських композиторів на слова Тараса Григоровича Шевченка. Держ. видав. образотв. мист. та муз. літ. К., 1961, с.95.

Тут треба в жести відобразити ритмічний рисунок і інтонаційну лінію мелодії. Рух руки повинна ще міняти позиції відповідно до мелодичних спадів і підйомів. В протилежному випадку диригування буде абстрактне, монотонне, безамістове і буде зводитись до одноманітного показу окремих долей охеми. На превеликий жаль, таке диригування ще часто зустрічається у наших студентів і з ним потрібно вперто боротись. З тими, хто починає вчитись, при проходженні техніки диригування треба звернути особливу увагу на цей розділ.

5. Невідповідність армію подачі вступу та змісту звучання з характером музики

Щодо часу вступу здійснює диригент при допомозі відповідного підготовчого руху, який називають замахом або аутфактом (за висловом багатьох диригентів). Він може здійснюватись у різних напрямках, з різною швидкістю та інтенсивністю і різною амплітудою.

Рівне співставлення цих якостей надає йому той чи інший характер. А характер замаху повинен диктуватись характером музики. Ця відповідність повинна зберігатись не тільки в замаху, а й при знятті звучання. Це не завжди знають і розуміють студенти і допускають досить значну помилку.

В першу чергу треба відзначити різницю при подачі вступу до шістнадцятої та восьмої. Тут велику роль повинна відігравати амплітуда та інтенсивність замаху, в протилежному випадку шістнадцята і восьма будуть у виконанні утотожнюватись. Так воно в практиці часто буває. Наприклад, на початку твору О.Нижанківського "Гуляли"¹ нерідко звучить замість шістнадцятої восьма. Те ж

¹ Хорові твори українських композиторів кінця XIX - початку XX століття, вип. II, для чоловічого хору без супроводу, упорядкування В.Василевича. "Музична Україна", К., 1968, с.44.

саме можна спостерегти в творі Б.Лятошинського "Із-за гая сонце сходить"¹ (другий епізод).

Часто замах не відповідає темпу і динаміці. Дуже важко подати замахи у повільному темпі в динаміці "p" та ще й до підрядної ритмічної вартості. Наприклад, у творах К.Стецька "Сон"², Б.Лятошинського "Тече вода..."³, Д.Січинського "Непереглядною юрбою"⁴ тощо.

У більшості випадків замах буває нечіткий, який не може забезпечити одночасний вступ всіх виконавців. В іншому випадку він буває чіткий, але не відповідає характеру музики, і у відповід. такому замаху прозвучить вступ хору в більшій динаміці і в швидшому, ніж слід, темпі. В таких випадках важливу роль відіграє вміння користуватись відповідною частиною руки і відповідним напруженням м'язів. Для прикладу наведемо декілька тактів з твору К.Стецька "Сон"².

Приклад № 4.

Сон
К. Стецько

Темпо I.

The image shows a musical score for the song "Сон" (Sleep) by K. Steccko. It features three vocal parts: Soprano (S), Tenor (T), and Bass (B). The tempo is marked "Темпо I." and the dynamic is "p". The lyrics are written above the notes. The score includes dynamic markings such as "p" and "f".

¹ Хорові твори українських композиторів на слова Т.Г.Шевченка, с.99.
² Стецько К. Зібрані хорові твори, упор.Ю.Таранченко, "Мистецтво" К., 1950, с.34.
³ Хорові твори українських композиторів на слова Т.Г.Шевченка, с.104.
⁴ Хорові твори українських композиторів кінця XIX - початку XX століття, вип. I. Мішані хори без супроводу, упорядкування В.Василевича. "Мистецтво", К., 1965, с.42.

В даному прикладі найкраще подати вступ легким рухом самої кисті.

Не завжди студенти усвідомлюють, що атака звуку також залежить від відповідно виконаного замаху. Дуже добрий приклад рівного виду атак можна навести в творі Ф. Колесси "Було колись"¹.

Приклад № 5.

Lento **Було колись** *F. Колесса*

Handwritten annotations in the score include: *poco ad libitum*, *solo ad libitum*, and *ritard.*

Один раз після фермати відповідним рухом треба подати "pp", а другий раз "forte". І взагалі, рідко хто зі студентів пам'ятає про атаку звуку та надає їй значення.

Буває ще невідповідність між музикою та жестом при зняттях звучання. Наприклад, витриманий звук на "forte" та ще й у високій

¹ Хорові твори українських композиторів на слова Т.Г.Шевченка, с.76.

теситурі, знімають розслабленою кистю з легко зібраними пальцями, яке краще підходило б для "p". І навпаки, акорд, що кінчається на "p", знімають різко і дуже інтенсивно.

Всі вищезгадані недоліки породжуються в першу чергу відсутністю уяви реального звучання. Студент, диригуючи в класі під фортепіано, чує правильне звучання незалежно від неправильного показу. Це приводить до того, що студент не посилює вимогливості до своїх жестів, і так вкорінюється вищезгадана помилка.

Часто студенти висловлюють таку думку: "Перед колективом у мене вийшло б краще". Така думка невірна, і її треба вміти пояснити студентові. Студент повинен уявити собі реальне звучання і виробляти живі переконливі жести в класі, бо вчити техніку диригування перед колективом абсолютно недопустимо. В тому і полягає своєрідність диригентського виконавства, що диригент вчиться без свого "інструменту" і повинен стати перед ним, тобто перед хором чи оркестром вже зовсім підготовлений.

6. Економія жестів

Про економію жестів згадувалося вже при аналізі недоліків у постановці диригентського апарату. Але економію жестів треба розуміти не тільки у відношенні їх величини і виразовості, а і у відношенні ліквідації зайвих жестів, які нічого не говорять.

Тут маються на увазі ті випадки, коли рука попадає в таке незручне положення, після якого не можна обійтись без зайвих жестів. Це в першу чергу викликається невмілим, непрофесійним зняттям звучання в середині музичного твору. Дого треба виконати так, щоб було зручно виконати наступний жест, тобто в протилежному до нього напрямі. Наведемо як приклад уривок з твору В.Мураделі

"Поля Росії"¹.

Приклад № 6.

Помірно *Поля Росії* В. Мурадели

Музична партитура для вокалу та фортепіано. Верхній голосний голос має ліричні мелодії з текстом "По-ля Рос-си-и". Фортепіано супроводжує з м'яким ритмом. Динамічні позначення включають *f* та *p*.

В даному випадку треба добре подумати, в який спосіб зняти звучання, щоб було зручно подати вступ до наступної фрази після фермати, уникаючи зайвих жестів.

Крім цього, треба остерігатися зайвих жестів у цезурах між частинами твору, де зустрічається декілька пауз, особливо в творах без супроводу. Часто в таких цезурах студент продовжує інтенсивно відтактовувати паузи активними жестами, і тоді ця цезура втрачає своє призначення, а тільки штучно роз'єднує твір.

Наприклад, при переході до II частини в творі А.Гречанинова

¹ Мурадели В. Поля России, слова А.Коваленкова. Для хора с фортепиано. - В сб.: Произведения для смешанного, женского и мужского хора в сопровождении и без сопровождения, вып.4, ред.А.Шохин, Музыка, М., 1963, с.11.

"Над неприступной крутизной"¹, після зняття фермати замість того, щоб витримати непорушно руку під час пауз і зразу в місця зняття звучання зробити замахи до четвертої долі в альтях, студенти продовжують тактувати всі долі, і тоді замахи стає мало виразним. Крім того, ці зайві жести стирають цезуру, необхідну для повного розкриття змісту даного твору. Принцип економії жестів треба прищеплювати на протязі всього процесу навчання.

7. Невідповідність між уложенням кисті і пальців та реальним звучанням

Вже згадувалось про те, що відповідно уложена кисть і пальці можуть відобразити різну динаміку, штрихи, барву звука. А як часто студенти незміло користуються цими чудовими виразовими засобами.

Найгірше те, що нерідко вираз руці повністю суперечить реальному звучанню. Часто при великій динаміці і високій теситурі повертають кисть долонею до виконавців, що умовно означає зменшення сили звучання. Наприклад, у згаданому вже хорі "Солнцу красному слава" із опери Бородинна "Князь Ігор"², де на словах "Слава" у високій теситурі звучить форте, кисть диригента звернена долонею до хору показує "p".

При посиленні звучання, пальці часто залишаються розслаблені, як при попередньому епізоді, який виконувався в "p". Для прикладу наведемо уривок в твору Н.Стеценка

¹ Гречанинов А. Избранные хоры. Музыка, М., 1975, с.3.

² Бородин А. Князь Игорь. Опера, М., с.22.

Ліва рука іноді замінює праву в технічних функціях (показ вступу, взяття звучання, витримання фермати і т.д.), показує динаміку, колорит, насиченість звуку, штрихи, акценти, артикуляцію і т.п.

Сучасна диригентська техніка немислима без пристосування диференційованих рухів обох рук.

ІУ. ВИСНОВКИ

У даній роботі ми намагалися обмежитися висвітленням деяких проблем техніки диригування, які, на нашу думку, є найбільш характерними в практиці починаючого диригента. Вказати точно, де, що і як треба робити в кожному окремому випадку, неможливо, бо однією з найважливіших об'єктивних умов при диригуванні є особистість диригента, його індивідуальні здібності та мануальна майстерність.

У методичній розробці ми користуємося прикладами, взятими переважно з хорової літератури, як більш доступними й зрозумілими для починаючого диригента - як симфоніста, так і хоровика, - бо вивчення основ техніки диригування є спільним для обох профілів.

Ще раз потрібно вказати на те, що диригування - важка праця. Основною метою для диригента є правильне відтворення у своїх жестах художнього задуму композитора. У цьому - зміст техніки, яка не є самоціллю, а знаряддям досягнення кінцевої мети - ідейно-художнього виконання музичних творів, які є джерелом естетичного виховання людей.

Звертаючись не тільки до розуму, а й до серця людини, його почуттів, "... художественное слово, переливы красок, выразительность камня, гармония звуков вдохновляют современников и передают потомкам память сердца и души о нашем поколении, о нашем времени, его тревожениях и свершениях"¹.

¹ Материалы XXV съезда КПСС. Политиздат, М., 1976, с.80.

У. БІБЛІОГРАФІЯ

1. Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976.
2. Берлиоз Г. Дирижер оркестра. - В кн.: Г.Берлиоз. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. М., 1972.
3. Вуд Г. О дирижировании. Госмузиздат, М., 1962.
4. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. Методический очерк, изд.2-е. Музгиз, М., 1960.
5. Жуковская Е. Воспоминания о моем учителе и друге С.В.Рахманинове. - В кн.: Воспоминания о Рахманинове, изд.2-е, т.1. М., 1961.
6. Зилоти А. Мои воспоминания о Ф.Листе. - В кн.: Александр Ильич Зилоти (1863-1945). Воспоминания и письма. Л., 1963.
7. Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижера. "Музыка", М., 1973.
8. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. "Музыка", М., 1967.
9. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. "Музыка", М., 1965, 1972.
10. Колесса М. Основы техники диригування, вид.2-е. "Музична Україна", К., 1973.
11. Малько Н. Основы техники дирижирования. "Музыка", М., 1965.
12. Мусин М. Техника дирижирования. "Музыка", М., 1967.
13. Назовский А. Записки дирижера. "Музыка", М., 1966.
14. Птица К. Очерки по технике дирижирования хором. Музгиз, М., 1948.
15. Родченковский Г. Мысли о музыке. "Советский композитор", М., 1975.
16. Тольки В. до проблем виконавства. - Музыка, М 2, 3, 1976.
17. Куртвандлер В. Статьи. Всады. из записных книжек. - В кн. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.2. "Музыка", М., 1966.

18. Чесноков П. Хор и управление им. Музгиз, М., 1940, 1952.

VI. НОТНІ ПРИКЛАДИ ТА ПОСИЛАННЯ

1. Варшавянка. Смешанный хор без сопровождения. - В сб.: Русские революционные песни. Для хора без сопровождения, обр. Б. С. Шехтера. Музгиз, М., 1952.
2. Бородин А. Смешанный хор "Солнцу красному слава" из Пролога к опере "Князь Игорь". Клавир. Ред. Ш. Каллош, "Музыка", М., 1957.
3. Верди Дж. Мужской хор (хор придворных) из финала первого действия оперы "Риголетто". Клавир. Ред. Богданова. "Музыка", М., 1977.
4. Гречанинов А. Над неприступной крутиной". Смешанный хор "a cappella", слова Толстого А. - В сб.: Гречанинов А. Избранные хоры, "Музыка", М., 1975.
5. Колесса Ф. Було колись. Чоловічий хор а капела. - В зб.: Хорові твори українських композиторів на слова Тараса Григоровича Шевченка. Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ. К., 1961.
6. Людкевич С. Сонце заходить. Мішаний хор а капела. - В зб.: Хорові твори українських композиторів на слова Тараса Григоровича Шевченка. Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ., К., 1961.
7. Лятошинський Б. Із-за гая сонце сходить. Мішаний хор а капела. - В зб.: Хорові твори українських композиторів на слова Тараса Григоровича Шевченка. Держ. вид-во образотв. мист. та муз. літ. К., 1961.
8. Лятошинський Б. Тече вода в синє море. Мішаний хор а капела. - В зб.: Хорові твори українських композиторів на слова Тараса Григоровича Шевченка. Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ. К., 1961.
9. Мурадєли В. Поля России. Смешанный хор в сопровождении фортепиано. Слова А. Коваленкова. - В сб.: Произведения для сме-

шанного, женского и мужского хора в сопровождении и без сопровождения, вып. 4. Ред. А. Шокин. Музгиз, М., 1963.

10. Нижанківський О. Гуляли. Чоловічий хор а капела. Слова Ю. Федьковича. - В зб.: Хорові твори українських композиторів кінця XIX - початку XX сторіччя, вип. II, для чоловічого хору без супроводу. Упорядкування В. Василевича. Загальна редакція Ю. Таранченка. "Музична Україна", К., 1968.

11. Січинський Д. Непереглядною юрбою. Мішаний хор а капела, слова І. Франка. - В зб.: Хорові твори українських композиторів кінця XIX - початку XX сторіччя, вип. I. Мішані хори без супроводу. Упорядкування В. Василевича, загальна редакція Ю. Таранченка. "Мистецтво", К., 1965.

12. Стеценко К. Сон. Мішаний хор а капела, слова П. Грабовського. - В зб.: К. Стеценко. Вибрані хорові твори, упорядкував Ю. Таранченко. "Мистецтво", К., 1950.

13. Танєєв С. Посмотри, какая мгла... Смешанный хор а капелла, слова Я. Полонского. В сб.: С. Танєєв. Избранные хоры (для смешанных голосов) без сопровождения. Редактор-составитель К. Ольхов. Изд. 2-е. "Музыка", Л., 1972.

Методичну розробку здійснив:

Л. Г. БОВЕР

Відповідальний за випуск

О. М. МАМЧЕНКО

Редактор

Л. В. ЧАСОП'ЯНКА

З М І С Т

I. Вступ.

II. Недоліки в постановці диригентського апарату.

III. Недоліки в техніці диригування.

IV. Висновки.

V. Бібліографія.

VI. Нотні приклади та послання.