

Установа адукацыі
“Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”

Факультэт музычнага мастацтва

Кафедра беларускай народна-песеннай творчасці і фальклора

УЗГОДНЕНА

Загадчык кафедры

Л.Л. Ражкова

26 12 2022 г.

УЗГОДНЕНА

Дэкан факультэта

І.М. Грамовіч

26 12 2022 г.

ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНЫ КОМПЛЕКС
(ЭЛЕКТРОННЫ ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНЫ КОМПЛЕКС)
ПА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЕ

ДЫРЫЖЫРАВАННЕ

для спецыяльнасці 1-18 01 01 Народная творчасць (па напрамках)
напрамку спецыяльнасці 1-18 01 01-02 (харавая музыка (народная))

Складальнік:

Холупава Л.І., прафесар кафедры народна-песеннай творчасці і фальклору,
дацэнт

Разгледжана і зацверджана

на пасяджэнні Савета факультэта 26 12 2022 г.

пракакол № 5

Мінск 2022

Складальнік:

ХОЛУПАВА ЛЮДМІЛА ІВАНАЎНА, прафесар кафедры беларускай народна-песенай творчасці і фальклора, дацэнт установы адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”;

Рецензенты:

Ламановіч Н.І., Народная артыстка Рэспублікі Беларусь, дацэнт кафедры харавога дырыжыравання Беларускай дзяржаўнай Акадэміі музыкі

Гажэўская-Пешак Т.С., кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт кафедры харавога і вакальнага мастацтва ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

Разгледжаны і рэкамендаваны да сцвярджэння:

Кафедрай беларускай народна-песенай творчасці і фальклора

(пратакол ад _____ № _____);

Саветам факультэта музычнага мастацтва

(пратакол ад _____ № _____)

ЗМЕСТ

1. ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА	4
1.1 Вучэбна- метадычная карта па вучэбнай дысцыпліне "Дырыжыраванне"	8
2. ТЭАРЫТЫЧНЫ РАЗДЕЛ	10
2.1 Канспект лекцый па вучэбнай дысцыпліне “Дырыжыраванне”	10
3. ПРАКТЫЧНЫ РАЗДЕЛ	50
3.1 Схемы тактавання.....	50
4. РАЗДЕЛ КАНТРОЛЮ ВЕДАЎ	60
4.1 Патрабаванні да экзаменаў і залікаў.....	60
4.2 Тэматыка СРС аўдыторнай і пазааўдыторнай.....	61
4.3 Крытэрыі вынікаў вучэбнай дзейнасці.....	65
5. ДАПАМОЖНЫ РАЗДЕЛ	68
5.1 Вучэбная праграма.....	68
5.2 Прыкладнае праектаванне праграмы па вучэбнай дысцыпліне “Дырыжыраванне” з элементамі модульнай тэхналогіі.....	69
5.3 Метадычныя рэкамендацыі для самастойнай працы студэнтаў.....	71
5.4 Асноўная і дадатковая літаратура.....	88

1. ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Сярод прадметаў комплексу спецыяльных дысцыплін, якія маюць на мэце прафесійную падрыхтоўку кіраўнікоў самадзейнага харавога калектыва, адным з найбольш складаным і аб'ёмным з'яўляецца вучэбная дысцыпліна “Дырыжыраванне”. Сутнасць дырыжыравання –авалоданне працэсам кіравання калектыўным выкананнем музычных твораў.

Мэта дырыжыравання – выхаванне дырыжора, выканаўца і дырыжора-выкладчыка, усебакова адукаванага музыканта, які глыбока разумее грамадскую значнасць сваёй прафесіі, прапагандыста харавой музыкі, класічнай, сучаснай, народнай.

Галоўнымі задачамі вучэбнай дысцыпліны з'яўляюцца:

- авалоданне сродкамі і метадамі кіравання харавым калектывам на ўсіх этапах дырыжорскага працэсу;
- інтэрпрытацыя і ўвасабленне музычнага твора ;

Вывучэнне прадмета дае неабходныя веды і практычныя ўменні для будучай прафесіі, садзейнічае ўсебаковаму развіццю музычных здольнасцей, артыстызму, выходзіць музычны густ да харавога мастацтва, фарміруе духоўную культуру студэнта.

Для паспяховай падрыхтоўкі высокакваліфікаваных спецыялістаў у класе дырыжыравання неабходна:

- фарміраваць прафесійную накіраванасць, актыўныя і зацікаўленыя адносіны студэнтаў да будучай прафесіі;
- развіваць агульнамузыкальныя і выканаўчыя здольнасці студэнтаў;
- вучыць авалодваць метадамі самастойнай работы над музычным творам, метадамі і навыкам рэпетыцыйнай работы;
- выходзіць прафесійныя і эмацыянальна-валявыя якасці навучэнцаў;
- развіваць педагагічныя і арганізацыйныя здольнасці студэнтаў;
- выходзіць мастацкі густ і музычную культуру студэнтаў;

- пераконваць навучэнцаў у неабходнасці сістэматычнага вывучэння рэпертуару прафесійных і аматарскіх харавых калектываў.

Выпускнік павінен *ведаць*:

- пабудову і структуру асноўнага дырыжорскага жэста;
- прынцыпы пабудовы дырыжорскай сеткі;
- паняцці дырыжорскай плоскасці (трохмернасць дырыжорскага малюнка);

- сістэму сродкаў дырыжорскай выразнасці;

- функцыі правай і левай рукі;
- структуру аналізу харавога твора

Выпускнік павінен *умець* паказаць:

- комплекс тэхнічных прыёмаў:

а) розныя віды аўфтактаў;

б) акценты, сінкопы, ферматы;

в) асноўныя віды гукавядзення;

- схемы тактавання;

- прыёмы рэпетыцыйнага дырыжыравання;

- выканаць музычны твор па харавому на фартэпіяна;

- спець галасы і акорды

Дырыжыраванне мае форму індывідуальных заняткаў. Вучэбныя гадзіны, якія прадугледжаны ў праграме на індывідуальныя заняткі і самастойную працу студэнтаў, адпавядаюць тыпавым планам спецыялізацыі. У сувязі са зменамі ў вучэбных рабочых планах спецыялізацыі “Харавая музыка народная” дырыжыраванне вывучаецца на працягу 4-ці год з наступным разлікам гадзін: 264 – індывідуальныя гадзіны, 326 – самастойная праца.

Мэтаі дадзенай працы з’яўляецца аказанне дапамогі студэнтам па больш эфектыўнаму вывучэнню вучэбнай дысцыпліны “Дырыжыраванне”.

Прапанаваныя ў ёй раздзелы адпавядаюць патрабаванням ВМК.

Матэрыялы данай праца падрыхтаваны на аснове выпрацаванага дырыжорскай тэорыяй і практыкай шматгадовага вопыту вядомых хормайстраў з улікам прафесійнай накіраванасці на практычную дзейнасць, а таксама абагульненнем шматгадовага асабістага вопыту.

Структура вучэбна-метадычнага комплексу складзена згодна зацвержаным стандартам. Тэматычны план ахоплівае ўсе асноўныя тэмы, якія садзейнічаюць набыццю прафесійных ведаў і ўменняў па прадмеце. Вывучаемыя тэмы ўмоўна дыфірынцыраваны на два кампаненты: “вучэбны тэкст” і “метадычнае кіраўніцтва па навучанню”. Канкрэтны змест і тэматыку заняткаў выкладчыкі могуць вызначаць самастойна, зыходзячы з узроўня музычнай і агульнаадукацыйнай падрыхтоўкі студэнтаў, з улікам асаблівасцяў складанасцяў і стадыў ў якіх вывучаюцца тэмы, а распрацаваная рэйтывгавая сістэма па прадмеце забяспечвае магчымасць свочасовага і сістэматычнага кантролю за якасцю засваення ведаў і ўменняў, набываных студэнтам, што з’яўляецца неабходнай умовай для рэалізацыі самастойнай працы.

Метадычныя ўказанні да самастойнай работы ўключаюць:

- рэкамендацыі да аналізу беларускай народнай песні;
- рэкамендацыі да аналізу харавой партытуры (апрацоўка народнай песні);
- мадэляванне магчымых памылак пад час працы над аналізам твора;
- парады па вывучэнню вялікай харавой сцэны (операй, кантаты ці араторыі);
- парады па рабоце ігры партытуры на фартэпьяна;
- парады па развіццю дырыжорскай тэхнікі

Акрамя гэтага хочацца адзначыць матэрыялы дыдактычнага характару ў якіх ўваходзіць ілюстратыўны матэрыял – графічныя малюнкi асноўных схем з метадычнымі парадамі; электронны дапаможнік па дырыжыраванню.

Для найбольш эфектыўнага засваення матэрыяла па вучэбнай дысцыпліне дырыжыванне выкарыстоўваюцца элементы модульнай тэхналогіі, якая выступае ў ролі сістэмна-метадычнага забяспечэння вучэбнага працэсу.

Наяўнасць ВМК па дырыжыванню дапаможыць вырашыць адну з галоўнейшых задач навучання: арганізаваць эфектыўнае вивучэнне дысцыпліны.

**ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНАЯ КАРТА ПА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЕ
“ДЫРЫЖЫРАВАННЕ”**

№	Тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін, індыўідуальных заняткаў	Колькасць гадзін па кантролю самастойнай працы	Форма кантроля ведаў
	<i>Уводзіны</i>	2		
<i>Тэма 1</i>	Паняцце аб аўфтакце. Аўфтакт як сродак кіравання выкананнем	30	20	
<i>Тэма 2</i>	Вывучэнне простых і складаных дырыжорскіх схем 3/4, 4/4, 2/4	20	30	
<i>Тэма 3</i>	Дырыжыраванне творамі з пераменнымі, складанымі, сіметрычнымі, несіметрычнымі памерамі	40	35	тэхнічны залік
<i>Тэма 4</i>	Увасабленне штрыхоў рознага характару (legato, non legato, staccato, marcato) у дырыжорскім жэсце	30	36	
<i>Тэма 5</i>	Паняцце аб тэмпе. Адлюстраванне ў жэсце хуткіх і павольных тэмпаў	34	35	
<i>Тэма 6</i>	Паняцце “дынаміка”, асноўныя нюансы: pp, p, mp, mf, f, ff; crescendo, diminuendo; fp, pf sub.p, sub.f. Увасабленне ў дырыжорскім жэсце дынамічных адценняў	34	35	
<i>Тэма 7</i>	Авалодванне тэхнічнымі прыёмамі паказу акцэнтаў, сінкоп, фермат, паўз	20	24	тэхнічны залік
<i>Тэма 8</i>	Раздзяленне функцый рук, іх каардынацыя	24	30	вуснае апытанне

Тэма 9	Спецэфіка засваення тэхнікі рэпетыцыйнага дырыжыравання	30	20	вуснае апытанне
<i>Тэма 10</i>	<i>Методыка работы над харавой партытурай</i>		20	пісьмовы рэферат
<i>Тэма 11</i>	<i>Стыль, жанр, інтэрпрэтацыя</i>		20	вуснае апытанне
<i>Тэма 12</i>	<i>Музычны вобраз і яго дырыжорскае ўвасабленне</i>		21	вуснае апытанне
	Усяго: 590	264	326	

2. ТЭАРЫТЫЧНЫ РАЗДЕЛ

2.1 Канспект лекцый па вучэбнай дысцыпліне “Дырыжыраванне”

ТЭМА 1

Уводзіны. Дырыжорскі жэст як асноўны сродак інфармацыі

Дырыжыраванне з'яўляецца адной з самых складаных і вышэйшых катэгорый музычнага мастацтва.

Сутнасць дырыжыравання – працэс кіравання калектыўным выкананнем музычных твораў. Галоўная і канчатковая мэта кіравання хорам – раскрыць і перадаць слухачам сродкамі харавых спеваў ідэйна-мастацкі змест, эмацыянальны стан, пачуцці і думкі, закладзеныя аўтарамі ў творы.

Дырыжор арганізуе, вучыць, ставіць пэўныя тэхнічныя і мастацка-выканаўчыя задачы перад хорам, а хор выконвае іх.

Дзейнасць дырыжора можна ўмоўна падзяліць на *тры* асноўныя этапы. **Першы этап** – падбор рэпертуару і самастойная падрыхтоўчая праца дырыжора па вывучэнню партытуры, у выніку якой ён павінен унутрана пачуць, уявіць сабе гучанне твора ў хоры. **Другі этап** – вучэбна-рэпетыцыйная праца з хорам па развіццю і ўдасканалванню ўсіх элементаў харавой гучнасці (чысціні інтанавання, дыкцыі, рытму, ансамбля, выканаўчай выразнасці). **Трэці этап** – выкананне твораў у канцэрце, дзе выяўляецца **валявое** ўздзеянне дырыжора на калектыў, уменне **кіраваць** працэсам выканання, здольнасць раскрыць перад спевакамі і слухачамі аўтарскую задуму партытуры праз сваё асабістае творчае разуменне і ўспрыманне мастацкіх вобразаў, формы, стылю твора.

Калі на рэпетыцыі кіраўнік хору можа ўздзейнічаць на спевакоў пры дапамозе слоўных растлумачэнняў і выканаўчым паказам (голосам або на інструменце), то на канцэрце адзінымі сродкамі зносін дырыжора з выканаўцамі з'яўляюцца **жэст, міміка**. Дырыжору неабходна навучыцца валодаць сваім тварам, рукамі, целам дзеля таго, каб пры дапамозе выразных жэстаў і мімікі захапіць выканаўцаў, раскрыць сутнасць сваіх творчых

нумароў, эмацыянальна перадаць характар, дынаміку развіцця вобраза, а самае галоўнае. зрабіць валявое ўздзеянне на калектыў. Таму кожны жэст кіраўніка хору павінен быць адпрацаваным і выконваць канкрэтную тэхналагічную задачу, несці надзвычай дакладна *эмацыянальна-сэнсавую* нагрузку і адказваць агульным уяўленням аб культуры, эстэтыцы рухаў.

Галоўнае патрабаванне да дырыжорскай інфармацыі – адпаведнасць характару жэстаў і мімікі характару выконваемай музыкі. Спецыфіка дырыжорскага адлюстравання музыкі ў рухах заключаецца ў **інфармацыі абпапярэднім** гучанні: міміка папярэджвае аб неабходным эмацыянальным стане, а рухі рук – аб дэталях выканання.

Тэхніка дырыжыравання – комплекс сродкаў і прыёмаў, пры дапамозе якіх дырыжор уздзейнічае на выканаўцаў у час выканання музычных твораў. Па меркаванню вядомага дырыжора А. Іванова-Радкевіча, “тэхніка дырыжыравання складаецца не з асаблівых рухальных прыёмаў кіравання калектывам выканаўцаў, а ўзнікае ў выніку глыбокага пранікнення ў змест кожнага дадзенага твора”.

У тэхніцы дырыжыравання выдзяляюць **дзве функцыі – тактавання і экспрэсіўную, або выразную**. Тактаванне абазначае тэмп і метр выконваемай музыкі. Задача экспрэсіўнай функцыі – раскрыць эмацыянальна-вобразны змест твора і індывідуальнасць трактоўкі.

Дырыжорскі жэст – гэта знак, які выказвае эмацыйны стан чалавека, спосаб выраза музыкі.

Дырыжыраванне – гэта выкананне твора, своеасаблівы **пераклад музыкі намову жэстаў і мімікі**. Гэта значыць уменне сродкамі, якія выпрацавала практыка(тэхнікі руху, мімікі,пантаміміка), уздзейнічаць на калектыў выканаўцаў, перадаваць ім свае выканальніцкія намеры.

Мастацтва дырыжыравання заснавана на гістарычна развітай сістэме **жэстаў**, што базуецца на агульнаразумелых, якія сустракаюцца ў жыццёвай практыцы, рухах. Галоўным дырыжорскім жэстам з’яўляецца *аўфтакт*.

Спецыфіка мастацтва дырыжора патрабуе ад яго адмысловай тэхнікі, якая павінна быць не толькі сродкам выяўлення яго творчых намераў, але адначасова і сродкам уздзеяння. Надаючы ўвагу выразнасці жэсту, дырыжор не павінен, аднак, недаацэньваць важнасць тэхнічных момантаў. Адною з праблем дырыжорскага мастацтва, з'яўляецца ўзаімаадносіны двух яго бакоў – тэхнічнай і мастацкай.

Зместам кіравальных дзеянняў дырыжора з'яўляюцца інфармацыйныя працэсы, пабудаваныя на знакавых дзеяннях. З іх дапамогай кіраўнік уздейнічае на псіхіку выканаўцаў, атрымліваючы ад іх неабходных *мастацкіх* вынікаў. Для таго каб паспяхова ажыццяўляць свае *прафесійныя* функцыі, дырыжор павінен умець актыўна кіраваць сваімі *дзеяннямі*.

Жэст сапраўднага дырыжора заўсёды індывідуальны, непаўторны. Магчымасці мовы жэстаў дырыжора як сродка выразнасці музычнага сэнсу – практычна бязмежныя. Ён больш, чым які-небудзь іншы камунікатыўны сродак насычаны *эмацыйнальнымі* элементамі, праявамі суб'ектыўнасці і самавыяўлення *асобы*.

Мова дырыжора – не застылая мёртвая структура, адкуль бяруцца па меры неабходнасці патрэбныя элементы для прыватных прагматычных мэт. Ён з'яўляецца непасрэднай праявай творчасці мастака, *сродкам* яго выканальніцкай дзейнасці, якая сама, у вядомых умовах, як бы ператвараецца ў сродак перадачы думак, у камунікатыўную функцыю.

Звычайная мова жэстаў, безумоўна, валодае не меншымі магчымасцямі ў параўнанні з вербальнай мовай, але прафесійная *жэставая* мова заклікана адлюстравать толькі свой адмысловы прадмет – сэнсавае (эмацыйнае) утрыманне музыкі, а таксама служыць задачам кіравання і рэгулявання працэсу практычнай рэалізацыі музычных уяўленняў у *калектыве*.

Дырыжор **псіхалагічна** заўсёды павінен адчуваць сябе як бы наперадзе калектыва выканаўцаў, увесь час апярэджваючы ў часе яго практычныя дзеянні. Выкарыстоўваючы механізмы лідарства, ён будзе свае кіравальныя дзеянні, адштурхваючыся ад унутранага гучання музыкі.

Індыкатарамі свядомасці з'яўляюцца рукі. Яны нясуць інфармацыю аб унутраным свеце дырыжора, яго жаданнях, патрабаваннях, творчых установак. З дапамогай інфармацыйнага комплексу дырыжор уздзеінічае на псіхіку музыкантаў.

ТЭМА 2

Паняцце аб аўфтакце. Аўфтакт як сродак кіравання выкананнем.

Аўфтакт – замах, спецыфічны дырыжорскі жэст, які папярэджае і арганізуе выкананне ў адносінах характару, тэмпу, рытму, дынамікі, штрыха, пачатку, заканчэння, фермат. Ад іншых дырыжорскіх рухаў аўфтакт адрозніваецца **паскараючым** рухам-імпульсам, які канцэнтруе ўвагу выканаўцаў і дае загад да далейшага дзеяння. Працягласць аўфтакта пры паказе ўступу вызначаецца тэмпам выконваемага твора і раўняецца працягласці адной падліковай долі такта або яе частцы ў залежнасці ад віду ўступу.

Галоўнае патрабаванне да аўфтакта – дакладнасць. Дрэнна пададзены аўфтакт будзе незразумелы для выканаўцаў і страціць сваю мабілізуючую функцыю.

Паказ аўфтакта (дыхання) у працэсе выканання твора, напрыклад, паказ дыхання асобнай партыі, ажыццяўляецца падобным чынам за выключэннем першага элементу – увага. Падрыхтоўка выканаўцаў да ўступу праходзіць збіральным поглядам дырыжора, таму што яго рукі знаходзяцца ў метрарытмічным руху.

Ауфтакт – носьбіт апераджальнай функцыі падчас падрыхтоўкі выканання музыкі. Значэнне ауфтакта ў дырыжыраванні вельмі вяліка: папярэдняе любым уступам у сярэдзіне твора, паказам прыпынкаў і далейшага руху музыкі, змены тэмпу і дынамікі, з'яўленню кожнага новага штрыха і г.д. Аўфтакт – ўяўляе сабою просты непадрыхтаваны рух. Асноўная функцыя ауфтакта–папярэджанне, назапашванне энергіі, неабходнай для далейшага дзеяння.

Сіла і значэнне аўфтакта складаюцца ў яго **апераджальнай функцыі**.

Аўфтактамі дырыжор дамагае адначасовасці і ўзгодненасці дзеянняў калектыва выканаўцаў. Аўфтакт павінен быць выразным, ясным, вызначаным, каб выканаўцы маглі сапраўды зразумець памеры дырыжора. У

ауфтакце павінен адлюстроўвацца характар падрыхтоўчага ім дырыжорскага жэсту.

Структура *аўфтакта* як аналаг арганізацыі дыхальнага працэсу.

Аўфтакт мае трохфазную пабудову:

1. Узмах (удых);
2. Затрымка(фіксацыя)канцэнтрацыя ўвагі перад узнікненнем гучання;
3. Імпульс які падахвочвае – атака гуку на ўздыху.

Функцыі *аўфтакта*.

1. Падрыхтоўка сумеснага дзеяння, пачатак гучання кожнай долі такту;
2. Вызначэнне тэмпу;
3. Вызначэнне характару атакі гуку (маюцца на ўвазе працягласць ці вастрэня);
4. Вызначэнне вобразнага ўтрымання музыкі;
5. Вызначэнне рытму як *дуольнай*, так і *трыельнай* долі;
6. Вызначэнне пачатковага моманту выканання і пачатка кожнай долі ў такце.
7. Вызначэнне дынамікі.

Ауфтакты адрозніваюцца па наступных катэгорыях:

1. Працягласць–час працягу *аўфтакта*;
2. Форма *аўфтакта* – малюнак шляху, які здзяйсняе рука ў прасторы, ажыццяўляючы ўзмах;
3. Амплітуда–шлях, які рука праходзіць у прасторы, здзяйсняючы *аўфтакт*;
4. Хуткасць–адносіны шляху, амплітуды *аўфтакта*, да яго працягласці;
5. Маса вызначаецца масай рукі, *якая ўдзельнічае ў аўфтакце* (уся рука, перадплечча і кісьць);
6. Напрамак – умоўна выяўляе асаблівасці метра, а таксама некаторыя каларыстычныя, штрыхавыя і фактурныя асаблівасці музычнага гучання;

7. Сіла (інтэнсіўнасць) – адлюстраванне адпаведнай сілы ці інтэнсіўнасці гуку.

Гэтыя катэгорыі ўзаемазлучаныя паміж сабой і ўзаемазалежныя.

У музычнай практыцы існуюць розныя **віды аўфтактаў**: *падрыхтаваны, непадрыхтаваны, затрыманы*.

Падрыхтаваны (поўны) аўфтакт ужываецца ў выпадку ўступу на цэлую долю такта і займае час папярэдняй падліковай долі. Структура падрыхтаванага аўфтакта складаецца з дзвюх частак – дыханне і ўступ. Для паказу аўфтакта рука павінна заняць месца знаходжання папярэдняй долі.

Непадрыхтаваны (няпоўны) аўфтактам карыстаюцца ў выпадку ўступу на частку долі. Гэты аўфтакт выконваецца пры дапамозе аднаго жэста па накірунку долі, з якой пачынаецца уступ.

Затрыманы падрыхтаваны аўфтакт можа ўжывацца пры паказе ўступу на пачатак лікавай долі ў ціхім, мяккім гучанні, адпрацоўцы дакладнага вымаўлення зычных, а таксама дзеля паказу кароткіх гукаў у пачатку лікавай долі (напрыклад, фаршлагаў), асабліва вострага ўступу, акцэнта, раптоўнай змены дынамікі. Затрыманы аўфтакт патрабуе вастрыні і акцэнтавання верхняй кропкі, у выніку чаго раздзяляецца першая і другая часткі аўфтакта. Гэты від аўфтакта выконваецца наступным чынам: рука ад зыходнай плоскасці “адрываю” рэзка ідзе ўверх (спевакі бяруць дыханне) і на вяршыні жэст раптоўна спыняецца (адбываецца “затрымка” дыгання, напружанасць і ўвага хору абвастраецца да краю). Пасля гэтага рука зноў рэзка падае ў кропку (гучанне ўзнікае з асаблівай канцэнтраванасцю). Самае галоўнае ў затрыманым аўфтакце – не ператрымаць руку ў верхняй кропцы, таму што спадзе напружанасць і скончыцца дыханне.

Паказ уступу і заканчэнне выканання

Пачатак выканання ў дырыжыраванні можна падзяліць на наступныя асноўныя моманты: **увага, дыханне, уступ. (структура аўфтакта)**

Увага выконваецца наступным чынам: дырыжор вачамі правярае гатоўнасць хору да пачатку спеваў, затым падымае рукі са свабодна

апушчанага становішча натуральным рухам – знізу ўверх з прыпынкам кісці прыкладна на ўзроўні сярэдзіны грудзі пры выкананні твораў без суправаджэння і крыху ніжэй грудзі – з суправаджэннем. У гэтым становішчы важна сачыць за тым, каб рукі не выцягваліся занадта ўперад, не расстаўляліся шырока, не правальваліся, а адчувалі ўяўную “плоскаць” апору. Памылкай ў выкананні паказу жэста “ўвага” можа быць заўчасны пераход на выкананне наступнай фазы – дыханне або ператрымка знаку “ўвага”.

Важнейшым момантам уступу з’яўляецца паказ *дыхання* – рух рук дырыжора пасля фіксаванай увагі на долю, якая папярэднічае долі ўступу. Рух на дыханне падаецца дырыжорам у тэмпе, дынаміцы і характары пачатку выканання.

Жэст *уступу* звязаны з жэстам дыхання і з’яўляецца яго адлюстраваннем. Добра паказанае дыханне забяспечвае адначасовы уступ.

Паказ *заканчэння* выканання мае свае асаблівасці. Элемент “увага” выконваецца вачамі і мімікай. Аўфтакт да зняцця паўтарае аўфтакт да ўступу. Жэст “зняцце гучнасці” накіраваны заўсёды ў бок долі, на якой спыняецца гучанне. Учас зняцця гуку ўзрастае роля кропкі. У момант “кропкі” спыняецца гучанне, таму яна павінна быць дакладнай, добра бачнай. На апошняй долі такта і ў канцы твора прыём зняцця гуку выконваецца наступным чынам: кругавым рухам кісць падымаецца вышэй звычайнага, рухам унутр перарывае гучанне і дакладна фіксуе кропку знімаемай долі.

ТЭМА 3

Вывучэнне простых і складаных дырыжорскіх схем

Метрычнае тактаванне з'яўляецца апорай для мастацкага дырыжыравання. У асноўныя **задачы** тактавання ўваходзяць: арганізацыя рытмічнасці выканання, перадача дакладнага малюнка тактавых схем, паказ моцнага і слабага часу ў такце.

У дырыжыраванні трэба адрозніваць два віды рухаў – падрыхтаваныя і непадрыхтаваныя. Падрыхтаваны рух у адрозненні ад непадрыхтаванага мае перад сабой адзін невялікі рух (прадзаянне), які павінен падрыхтаваць асноўны. Працэс дырыжыравання будзе пераважна на падрыхтаваных рухах, прыкладам якіх з'яўляюцца **дырыжорскія долі** або **дырыжорскія ўзмахі**.

Дырыжорская доля складаецца з наступных элементаў:

- замаху або аўфтакта (“дыханне”) – руху ўверх (або ў бок);
- імкнення або падзення (далявога руху) ўніз;
- кропкі націску;
- адлюстравання або аддачы, адскоку ад кропкі – руху ўверх.

Асноўная функцыя замаху – папярэджванне, наапаўненне энергіі для далейшага дзеяння. Пры выкананні замаху, рука адштурхоўваецца ад уяўнай плоскасці і на вяршыні руху затрымліваецца. Замах аўфтакта заўсёды мае процілеглы доле накірунак і пераходзіць у імкненне або падзенне. У час выканання імкнення або падзення выканаўцы затрымліваюць дыханне і рыхтуюць атаку гуку. У характары імкнення да кропкі павінна быць дакладнае адчуванне моманту і месца ўзнікнення кропкі. Кульмінацыя падзення з'яўляецца дакрананне кісці рукі да ўяўнай кропкі як пачатку гучання.

Кропка ў дырыжорскай долі азначае грань долі, а не прыпынак. У залежнасці ад характару музыкі кропка можа быць вострай, рэзкай або мяккай, спружыністай, але заўсёды дакладнай. Пасля дакранання да гуку рука не спыняе свайго руху, яна падпарадкавана метрычным структурай

такта. Адскок або аддача працягвае гучанне долі і адначасова з'яўляецца аўфтактам да наступнай долі.

Узаемадзеянне замаху, “кропкі”, далявога руху як адзінага цэлага стварае той або іншы (у залежнасці ад метра) малюнак (схему) сеткі. У дырыжорскай долі замах з'яўляецца асноўным папярэдзальным момантам, “кропка” – арганізуючым.

У тактаванні асабліва важнае значэнне мае **чаргаванне моцных і слабых** доляў такта. Моцная доля з'яўляецца асноўным арганізуючым момантам дырыжыравання і заўсёды мае накірунак зверху ўніз, адносна моцная – у бок ад дырыжора, слабыя долі групуюцца вакол моцных доляў.

Моцная доля мае перад сабой яркі замах, рух уніз выконваецца з узростаўнай энергіяй па набліжэнні да “кропкі”. У момант дасягнення “кропкі” моцнай долі на плоскасці трэба абавязкова адчуваць апору ў кончыках пальцаў. Пасля дасягнення “кропкі” моцнай долі адбываецца імгненнае вызваленне рукі, падрыхтоўка наступнай долі (слабай).

У зносінах з калектывам дырыжору неабходны ўладны, а не “пусты”, бязвольны жэст. Гэтага можна дасягнуць правільным выкананнем моцных доляў, уменнем чаргаваць мышачную актыўнасць з поўнай вызваленнасцю.

Неабходна адзначыць, што моцныя долі не могуць выконвацца заўсёды аднолькава і аднастайна ў сувязі з характарам музыкі, асаблівасцямі фразіроўкі, розным гукавядзеннем і г.д.

Асноўнымі патрабаваннямі да дырыжорскага жэста з'яўляюцца наступныя:

- свабода ўсіх частак рук, асабліва кісці, у той жа час – абавязковае адчуванне цэльнасці, адзінства ўсёй рукі ў цэлым;
- дакладны паказ моцнай долі ў такце, валявое выкананне першай долі;
- рытмічнасць, дакладнасць жэста (не скарачаць па часе слабыя долі);
- эканомнасць, строгасць жэста;
- выразнасць, мэтазгоднасць жэста;
- дакладнасць выканання папярэдзтваючага руху (аўфтакта).

Метадычныя парады:

Да вывучэння простых памераў 3/4, 2/4, памер 4/4.

Вызначэнне праграмы па дырыжыраванні звязана з улікам агульнамузычнай і дырыжорскай падрыхтоўкі кожнага студэнта.

На працягу першага года навучання студэнт авалодвае рухальна-выразнымі навыкамі на матэрыяле разнастайных па характару твораў, напісаных у простых памерах: 3/4, 2/4, у характары *nonlegato*, а таксама у памеры 4/4.

Найбольш яснай па малюнку з'яўляецца **трохдольная** дырыжорская сетка, дзе першая доля вызначана дакладна і накіравана вертыкальна ўніз, альбо з невялікім нахілам налева. Другая доля выконваецца дугападобным рухам у правы бок ад дырыжора да кропкі другой долі. Пры адпрацоўцы другой долі трэба звярнуць увагу на тое, каб весці яе па аркападобнай лініі, а таксама, каб кропка, якая завяршае гэтую лінію, размяшчалася на гарызантальнай плоскасці на ўзроўні першай долі. Трэцяя доля накіравана ў левы бок знізу ўверх. Гэта доля мае вялікае значэнне ў схеме. Ад яе залежыць якасць моцнай долі, а таксама і выразнасць усёй схемы.

Магчымыя памылкі пры выкананні трохдольнай схемы:

- *празмернае выпраўленне локця пры вядзенні другой долі:* часта пачынаючыя дырыжоры пры выкананні другой долі празмерна выпраўляюць руку ў локце або імкнуцца да “кропкі” другой долі не кісцю, а ўсёй рукой разам з локцем, што зусім недапушчальна;

- *няправільнае вядзенне трэцяй долі:* яе павінна весці запясе, а не пальцы (асацыяцыя вядзення смыка скрыпачом);

- *нявызначанасць выканання кропкі другой долі:* кропка да другой долі павінна быць на той жа гарызантальнай плоскасці, што і кропка першай долі.

Двухдольная схема даволі цяжкая і патрабуе дасканалай падрыхтоўкі таму, што першая моцная доля гэтай сеткі паказваецца не вертыкальна ўніз, а некалькі ў бок ад дырыжора. На першай долі рука сабраным рухам

накіроўваецца ад дырыжора да кропкі ўніз, а потым, імгненна паслабіўшыся, вядзе другую долю ўверх.

Магчымыя памылкі пры вядзенні двухдольнай схемы:

- *няправільны накірунак першай долі.* Многія пачынаючыя дырыжоры спрабуюць замяніць рух першай долі па дыяганалі ад сябе – прамым, адвесным, як у трохдольным памеры. Гэтага нельга дапускаць, таму што скажаецца малюнак схемы, становіцца немагчымым даць аўфтакт да другой долі;

- *празмернае выпраўленне локця пры вядзенні першай долі;*

- *нявызначнасць формы кісці першай долі.* На першай долі кісць рукі павінна быць крыху павернута далонню ў бок ад дырыжора. Вядзенне гэтай долі з апорай на мізінец або з далонямі, адкрытымі ўнутр, з'яўляецца няправільным.

У *чатырохдольнай* схеме дадаецца адносна моцная доля – трэцяя. Першая доля вядзецца валявым рухам уніз, другая – па дугападобнай лініі зверху ўніз унутр, да дырыжора. Адносна моцная доля – трэцяя вядзецца ў бок направа ад дырыжора па аркападобнай лініі. Пры паказе чацвёртай, апошняй долі знізу ўверх, неабходна сачыць за тым, каб весці гэтую долю прамяніёвазапясцевым суставам, а не пальцамі.

Магчымыя памылкі пры выкананні чатырохдольнай схемы:

- *недастаткова дакладная падрыхтоўка другой долі.* Рука не ідзе ўверх пасля кропкі першай долі, прамяніёвазапясцевы сустаў “не дышае”, і дырыжор проста перасоўвае руку ўлева, ўправа і г.д. Адсутнічае момант папярэджвання;

- *другая доля вядзецца не кісцю, а пальцамі.* Пальцы не ідуць за прамянязапясным суставам, а бяруць ініцыятыву на сябе;

- *дрэнны замах (аўфтакт) да трэцяй долі,* а адсюль страта адчування моцнага часу, парушэнне рытмічнасці выканання;

- *дрэннае раскрыццё рукі пры вядзенні трэцяй долі.* Прычынай гэтаму з'яўляецца высокі локаць, які ідзе наперадзе кісці і тым самым пазбаўляе яе магчымасці дасягнуць “кропкі” трэцяй долі.

Галоўны прынцып пры вывучэнні дырыжорскіх сетак:

- графічная дакладнасць (яснасць) рухаў;
- суадносіны моцных і слабых долей пры вядучай ролі моцнай долі.

ТЭМА 4

Дырыжыраванне творамі з пераменнымі, складанымі, сіметрычнымі, несіметрычнымі памерамі

Пераменны памер.

Пасля засваення памераў: $3/4$, $2/4$, $4/4$ трэба прыступіць да выпрацоўкі дырыжорскіх навыкаў у засваенні пераменных памераў. Чаргаванне розных памераў, парушэнне звычайнай аднастайнасці ў такціраванні, ствараюць дадатковыя цяжкасці пры дырыжыраванні. На пачатку работы над харавым творам, трэба ўважліва азнаёміцца з музычным тэкстам, зменаў памеру ў розных тактах твора. Асаблівай увагі пры перамене памеру ў кожным такце патрабуе да сабе *другая доля*, якую ў розных памерах дырыжор адкладае" рукой у розных напрамках. Ад дырыжора патрабуецца максімальная ўважлівасць, засяроджанасць, хуткая рэакцыя.

Складаныя памеры: $6/8$, $6/4$, $9/8$, $12/8$

Пасля засваення простых, пераменных памераў можна прыступіць да выпрацоўкі дырыжорскіх навыкаў у засваенні складаных памераў.

Складаны *шасцідольны* памер уяўляе сабой спалучэнне двух простых трохдольных памераў. Ён сустракаецца ў двух варыянтах тактавання: *чатырохдольным і двухдольным*. У аснове тактавання твораў *шасцідольнага* памеру ў павольным тэмпе ляжыць *чатырохдольная* схема з падваеннем 1-й і 3-й долей, у хуткім тэмпе – *двухдольная*.

Складаныя *9- і 12- дольныя* памеры, у залежнасці ад характару і тэмпу твораў, могуць дырыжыравацца па скарачонай схеме і з паказам кожнай метрычнай долі такта (аснова – *трохдольная і чатырохдольная* схемы). Пры тактаванні схем з паказам кожнай метрычнай долі неабходна прытрымлівацца наступнага **правіла**:

- асноўны жэст на розныя долі выконваецца ўсёй рукой, ці рухам ад локця;

- паўторны жэст на гэтую долю – кісцевымі рухамі з мінімальнай амплітудай.

На гэтым этапе ў праграму ўключаюцца творы з развітай гамафонна-гарманічнай фактурай з элементамі поліфаніі, замацоўваецца асэнсаванне заканамернасцей інтанацыйнага працэсу музычнага твора. У працэсе вывучэння складаных памераў адбываецца выпрацоўка *навыкаў* дырыжыравання творамі ў памерах:

- 6/8, 6/4 па чатырохдольнай і двухдольнай схемах;
- 9/8 па трохдольнай і 12/8 па чатырохдольнай схемах;
- *даецца паняцце* суадносін апорных, моцных і драблёных долей у схемах;
- *засвайваецца тэхніка* паказу штрыхоў рознага характару.

Студэнты набываюць *навыкі* дырыжыравання творамі, якія напісаны ў пераменным метры (6/8 і 4/4, 3/4 і 9/8 і інш.):

- *вывучаюць* розныя віды аўфтактаў на змену метра і дынамікі;
- авалодваюць *навыкамі* выразнага паказу асаблівасцей метрарытмічнага малюнка харавых партый;
- *развіваюць* асэнсаваныя адносінны да аркестровага суправаджэння.

Складаныя несіметрычныя памеры: 5/4, 5/8 , 7/4 , 7/8

У адпаведнасці з праграмай па дырыжыраванні студэнты прыступаюць да вывучэння складаных (несіметрычных) памераў калі ўжо назапашаны адпаведны запас ведаў і *навыкаў* дырыжыравання, падрыхтавана глеба для засваення больш складаных тэхнічных задач.

У залежнасці ад тэмпу, або выканальніцкіх задач творы, напісаныя ў складаных (несіметрычных) памерах, могуць быць праддырыжыраваны рознымі спосабамі.

Каб лягчэй арыентавацца ва ўнутранай пабудове складанага памеру, трэба:

- *вывучыць музычны і паэтычны тэкст, звяртаючы ўвагу на лагічныя націскі ў тэксце, акцэнтны, паўзы, змены гарманічнай пульсацыі, фразіроўку, фактуру.*

Пачынаць вывучэнне складаных (несіметрычных) памераў варта з *пяцідольнага*, які найбольш часта сустракаецца ў апрацоўках народных песень для хору. Існуюць два віды груповак у *пяцідольным* памеры: $/2+3/$ і $/3+2/$.

Творы, напісаныя ў павольным і ўмераным тэмпах у пяцідольным памеры, трэба дырыжыраваць з паказам жэстам кожнай долі такта на аснове *чатырохдольнай* схемы, з падваеннем альбо першай, альбо трэцяй долі.

У творах, напісаных у хуткім, часам умераным тэмпах, у пяцідольных памерах належыць дырыжыраваць па скарачанай схеме "*на два*". Дырыжыраванне па скарачанай схеме з'яўляецца дастаткова складанай для засваення. У гэтых схемах дырыжорскія долі не роўныя паміж сабой: адна больш за другую, таму што ўключае ў сябе тры мятрычныя адзінкі. Тая доля, што больш за другую, павінна быць падрыхтавана і падкрэслена актыўным жэстам.

Сямідольны памер складаецца з трох простых: двух *двухдольных* і аднаго *трохдольнага*. Пры вывучэнні твораў, напісаных у сямідольным памеры, важна вызначыць групоўку і спосаб дырыжыравання. Існуе некалькі відаў груповак. Найбольш часта сустракаюцца: $/3+4/(2+1+2+2)$ і $/4+3/(2+2+2+1)$.

У творах, напісаных у павольным і ўмераным тэмпах, пры дырыжыраванні сямідольнага памеру за аснову бярэцца *чатырохдольная* схема, дзе пры групоўцы $/3+4/$ падвойваюцца першая, трэцяя і чацвёртая долі, пры групоўцы $/4+3/$ падвойваюцца першая, другая і трэцяя долі.

Часам сустракаюцца творы, напісаныя ў павольным і ўмераным тэмпах, якія трэба дырыжыраваць па *трохдольнай* схеме з драбленнем кожнай метрычнай адзінкі, з групоўкай $(2+2+3, 2+3+2, 3+2+2)$ з падваеннем, ці патраеннем.

У творах, напісаных у сямідольных памерах у быстрых тэмпах, ужываецца скабочная схема дырыжыравання "на тры". Сустрэкаюцца наступныя групы: /2+3+2/, /2+2+3/, /3+2+2/. Прынцып дырыжыравання скабочнай схемы "на тры" той жа, што і пры дырыжыраванні пяцідольнай "на два" – адмысловая падрыхтоўка першай і падоўжанай долі схемы. У працэсе вывучэння складаных несіметрычных памераў адбываецца:

- авалоданне аўфтактамі, якія выконваюць розныя функцыі (падрыхтоўваюць вяршыні фраз, кульмінацыю твора, паказваюць змены тэмпу, рытму, дынамікі);

- удасканалванне навыку тактавання правай рукой пры розных унутрыдольных нападзеннях (васьмымі, шаснаццатымі, трыёлямі, секстолямі і г.д.);

- узбагачэнне функцыі левай рукі пры фразіроўцы, кіраванні вакальнымі бокамі выканання, засваенне паказу доўгага *crescendo* – *diminuendo*;

- асвойваецца тэмпавыя і метрычныя паняцці агогікі (*stretto*, *allargando*, *accelerando*, *rubato*), прыёмы дырыжыравання ў залежнасці ад змены тэмпу: пры *ritenuto* схема "на два" пераўтвараецца ў схему "на чатыры", пры *accelerando* схема "на чатыры" пераходзіць у схему "на два".

Складаныя памеры : 2/2, 3/2, 4/2.

Складана-змешаныя памеры з несіметрычнай групой: 8/4, 9/4, 10/4.

Складаныя і складана-змешаныя памеры з несіметрычнай групой з'яўляюцца характэрнымі для славянскай, у тым ліку беларускай музыкі (як народнай, так і прафесійнай). Кіраўнік народнага харавога калектыву павінен пазнаёміцца з гэтымі памерамі і засвоіць патрэбную схему дырыжыравання.

У працэсе вывучэння складаных памераў 2/2, 3/2, 4/2 важна правільна вызначыць тую метрычную адзінку, якая будзе роўная дырыжорскай долі.

Творы напісаныя у складаных памерах $2/2$, $3/2$, $4/2$ пры адзінцы метранома, якая раўняецца палавіннай ноце дырыжыруюцца па 2-х, 3-х, 4-х дольнай схеме без падваення, пры адзінцы метранома, якая раўняецца чвэрці дырыжыруюцца па 2-х, 3-х, 4-х дольнай схеме з падваеннем.

У сваёй аснове 8-мі, 9-ці, 10-ці дольныя памеры маюць сіметрычную аснову, але часта сустракаюцца творы, якія напісаны ў гэтых памерах і маюць несіметрычную групоўку ў такце.

Васьмідольныя памеры сустракаюцца з групоўкамі: $3+2+3$, $2+3+3$, $2+2+3$.

У павольным тэмпе творы дырыжыруюцца па трохдольнай схеме з падваеннямі і патраеннем кожнай метрычнай адзінкі. У хуткім тэмпе – па скарочанай трохдольнай схеме.

Дзевяцідольныя памеры з групоўкамі: $2+3+2+2$, $2+2+2+3$, $3+2+2+2$, $2+2+3+2$. У павольным тэмпе творы дырыжыруюцца па *чатырохдольнай* схеме з падваеннем і патраеннем. У хуткім тэмпе – па скарочанай *чатырохдольнай* схеме.

Значна менш сустракаюцца музычныя творы, якія напісаны ў **10-ці** дольным памеры з несіметрычнымі групоўкамі ($2+3+2+3$, $3+2+3+2$ і інш.), якія трэба дырыжыраваць па *чатырохдольнай* схеме.

Пры вывучэнні складана-змешаных памераў **прынцып** вызначэння унутрыдолевай групоўкі застаецца ранейшым: *супадзенне лагічных націскаў у тэксце з моцнымі долямі ў музыцы*.

ТЭМА 5

Увасабленне штрыхоў рознага характару

(legato, nonlegato, staccato, marcato) у дырыжорскім жэсце

Штрых – тэхнічны прыём і ў той жа час сродак музычнага увасаблення. Складаецца з чатырох тэхнічных прыёму гукаўтварэння – гэта прыёмы выманна гуку, яго вядзення, канчатка ці злучэння.

Legato – злучнасць гукаў;

Nonlegato – пасечанасць гукаў;

Staccato – адрывістае, вострае вядзенне гуку;

Markato – дакладна.

Адным з найважных сродкаў мастацкай выразнасці ў музычным выканальніцтве – мастацтва ўздзеяння на слухача з дапамогай гуку – з'яўляецца **якасць гучання**. Праца над гукам засноўваецца на тэхнічным боку справы і на эмацыйных і інтэлектуальных здольнасцях дырыжора і выканаўца. Звычайна яна праводзіцца па двух напрамках: у пошуках максімальнай разнастайнасці гукавых фарбаў і ў пошуках дасягнення магчыма большай пярвучасці, напеўнасці. Тут немалую ролю адыгрывае праца над артыкуляцыяй, гукавядзеннем, штрыхамі. Гэтыя паняцце важкія ў стаўленні паказу глыбіні і мастацкай выявы выкананых твораў.

Артыкуляцыя, а менавіта штрыхі, дыктуюцца характарам музычнай асаблівасці фактуры. У практыцы штрыхі часта выкарыстоўваюцца шаблонна. Так калі твор па характару пярвучы, то яго выконваюць legato; калі энергічнае, то marcato, жартаўлівае і вытанчанае staccato. У музыцы ж штрыхі могуць быць значна больш разнастайныя, але іх змена павінна апраўдвацца як асаблівасцямі твора, так і задумай выканаўца. Калі тэкст твора дадзены ў перакладзе, то для яго выразнасці часта неабходзен творча асэнсаваны падыход да артыкуляцыі.

Гукавядзенне, артыкуляцыя і штрыхи

Тэрмін гукавядзенне ўжываецца для пазначэння розных выглядаў голасавядзення мелодыі (кантылена, партамента, марката, легата).

гукавядзенне ўваходзіць у паняцце не толькі вакальнай тэхнікі, але і дырыжыравання. Прыёмы гукавядзення дыктуюцца характарам музычнага матэрыялу.

Кантылена – асноўны выгляд гукавядзення, заснаваны на тэхніку legato, дасягаецца шляхам спявання галосных у вакале. Паняцце гукавядзенне цесна злучана з паняццем артыкуляцыі (articulo (лат.) – дзялю).

Пад артыкуляцыяй у музыцы разумеецца спосаб вымаўлення мелодыі з той ці іншай ступенню пасечанасці ці злучанасці тонаў. Артыкуляцыя з'яўляецца вельмі важным і моцным сродкам музычнай выразнасці, выступае у адным шэрагу з такімі сродкамі як мелодыя, гармонія, рытм, фактура, тэмп, дынаміка тэмбр.

Функцыі артыкуляцыі шматстайныя і цесна звязана з тэмпавамі, рытмічнымі, дынамічнымі, тэмбравымі і некаторымі іншымі музычна-выразнымі сродкамі, а таксама з агульным характарам музычнага твора.

У дырыжыраванні кантылена выконваецца "пявучым" рухам вольнай рукі. Кантылена – гэта гук, які льецца бесперапынна, які складае аснову дырыжыравання, таму дырыжор павінен умець паказаць гэты гук. Дырыжор павінен разумець музычную драматургію твора, дыялектычнасць, канфліктнасць яе развіцця, што з чаго выцякае, куды вядзе і т. д. Наяўнасць такога разумення і дазваляе паказаць працэс плыні музыкі. Дырыжор павінен умець заражацца эмацыйным ладам твора, яго музычныя ўяўленні павінны быць яркімі, вобразнымі і знайсці гэтак жа вобразнае адлюстраванне ў жэстах.

Вакальная і харавая музыка запазычала тэрмін "штрых" з вобласці інструментальнага і, у прыватнасці, *смычковага* выканальніцтва, у якім выкарыстоўваюцца, галоўным чынам, такія прыёмы гукавядзення як легата і стаката. Перанесеныя ў вакальна-харавае выканальніцтва, яны паказваюць на неабходнасць максімальнага набліжэння прыёмаў вакальнага гукавядзення да аркестравых прыёмаў.

Штрыхавая тэхніка з'яўляецца элементам артыкуляцыі.

Штрых складаецца з чатырох тэхнічных прыёму гукаўтварэння – гэта прыёмы выманна гуку, яго вядзенні, канчаткі ці злучэнні. Штрыхі варта разглядаць як тэхнічны прыём і ў той жа час як сродак музычнага вобраза. Такім чынам, штрыхі цесна звязаны з нападам гуку, з яго артыкуляцыйнай прыродай і адначасова з эмацыйна-вобразным "вымаўленнем" музычнага матэрыялу.

Артыкуляцыя азначае спосаб выканання гукаў пры спевах з той або іншай ступенню звязанасці або іх расчлянёнасці і з'яўляецца сродкам музычнай выразнасці. Гэты спосаб канкрэтна рэалізуецца ў штрыхах-прыёмах здабывання і вядзення гуку. У харавой практыцы выкарыстоўваюцца наступныя прыёмы гукавядзення: *legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato*. Паняцце артыкуляцыі мае і больш вузкае значэнне – механізм вымаўлення галосных і зычных гукаў.

Legato. Для выканання штрыха *legato* характэрны мяккія кропкі – “дакрананні”, звязанасць, плаўнасць, акругленне ўсіх рухаў. Дзеля таго, каб *legato* было плавучым, трэба звярнуць увагу на свабоду, рухавасць і мяккасць усіх частак рукі, якія ў той жа час павінны быць звязаны ў адзіным цэласным руху. Дзеянні рукі падобны да смыку інструмента. Прамянёвазапясцевы сустаў накіроўвае рух гэтага смыка, а пальцы быццам “трымаюць” гукавую ніць.

Напоўненасць жэста *legato* можа быць рознай у залежнасці ад характару твора, дынамікі, тэмпу. Марудны тэмп, дынаміка фортэ патрабуе насычанага жэста. Сакавітае *legato* вядзецца буйным жэстам з вялікім насычэннем мышачнай энергіяй, усей рукой ад пляча.

Пры дынаміцы *piano* жэст будзе больш лёгкі, мяккі, пластычны. Лёгкае *legato* выконваецца жэстам меншай амплітуды ад локця або ад кісці, быццам “бязважкай” рукой.

Магчымыя недахопы пры вядзенні *legato*:

- жорсткая, фіксаваная кісьць. Долі не спалучаюцца плаўна адна з другой, рука проста перасоўваецца па долях і малюе “касцяк” схемы, кісьць нерухомая;

- адсутнасць у руцэ мышачнай энергіі ў далявых рухах. Рука выконвае схему фармальна, долі праводзяцца хутчэй, чым патрэбна, адсутнічае працягласць.

Выпрацоўцы адчування рознага характару п'явучасці і выразнасці рухаў рук могуць дапамагчы асацыяцыі з жыццёвай практыкі: адцягванне рызінкі, паласканне бялізны, вядзенне смыка, вядзенне рукі ў вадзе або па плоскасці шкла, аксаміту, шоўку, шурпатай паверхні і г. д.

Staccato. (адрывіста) процілеглае гукавядзенню *legato*. У час паказу штрыха *staccato* кісьць рукі прыўзнята над плоскасцю, плячо і прадплечча нерухомыя, кропкай апоры служыць локаць, кісьць робіць націскі зверху ўніз і адразу адскоквае ад кропкі з імгненнай затрымкай уверсе. Кропкі – “адскокі” выконваюцца вельмі востра і дакладна кончыкамі пальцаў. У залежнасці ад характару музыкі кропкі выконваюцца адной кісцю або кісцю з прадплеччам. Усе рухі паміж кропкамі павінны быць вельмі скарачанымі, актыўнымі, рытмічнымі.

Паказ *staccato* залежыць ад дынамікі. Пры дынамійы *piano* рух да кропкі робіцца на малой адлегласці. Пры выкананні крышчэнда ўзмацняецца інтэнсіўнасць “націску” у “кропку”, павялічваецца адлегласць і ўзрастае хуткасць.

Магчымыя памылкі пры выкананні *staccato*:

- мноства лішніх рухаў. Рух кісці падмяняецца рухам усяго прадплечча, кісьць напружаная, жэст цяжкі;

- замена кісцявога руху пальцавым. Прамянёвазапясцевы сустаў або страчвае сваю рухавасць і працуюць толькі пальцы, або ён “кланяецца” ўверх і ўніз.

Nonlegato. Гукавядзенню *nonlegato* прысутны наяўнасць цвёрдых, рэзкіх кропак, вялікая аддача, размежаванасць доляў адна ад адной перарывістай, пункцірнай лініяй, паскарэнне долевых рухаў за кошт падаўжэння момантаў, фіксуемых аддачу. Самай характэрнай прыкметай *nonlegato* з'яўляецца павялічэнне значнасці “кропкі” і скарачэнне долевых рухаў.

Прыем *nonlegato* выконваецца вельмі сабранай рукой пры захаванасці свабоды пляча і плячаваго сустава. Дыханне перад кожнай доляй на імгненне затрымліваецца і тым самым вызначаецца дакладнасць долі. Пасля ўзяцця дыхання рука энергічна ідзе да “кропкі”. У момант аддачы ад “кропкі” рука маланкава падымаецца ўверх уся разам з локцем.

Розная ступень рэзкасці або мяккасці выканання *nonlegato* залежыць ад стылю, жанру, фактуры, дынамікі, якаснага складу хору.

Штрых *marcato* (падкрэслена) характэрны для маршападобнай музыкі з энергічнымі валявымі вобразамі. *Marcato* патрабуе вострага, дакладнага націску кісці. гэты націск не павінен быць адрывістым, як у зіассаго, але павінен захаваць эластычнасць рукі і мяккую пруткасць у час аддачы кісці назад ад месца кропкі. Рух выконваецца ўсёй сабранай рукой ад пляча прамалінейнымі рэзкімі лініямі і павінен быць бесперапынным. *marcato* як від дырыжорскага руху тым больш складаны ў выкананні, чым хутчэйшы тэмп.

ТЭМА 6

Раздзялення функцый рук, іх каардынацыя

Раздзяленне функцый правай і левайрук вызначана дырыжорскай практыкай. Правая рука ў асноўным праводзіць тактаванне, дакладна кіруе выкаііаннем, выконвае задачы тэхнічнага і выразнага характару.

Левая рука часцей заўсё выконвае функцыі дапаможнага характару:

- падача сігналу да ўступу хору, ў той час як правая рука дырыжыруе інструментальным суправаджэннем;
- частковае зняцце гучання (хору, саліста);
- паказ затрыманага гучання хору (левая рука спыняецца на ноце, акордзе, у той час як правая працягвае тактаваць да заканчэння гучання).

Рукі дырыжора могуць мяняцца сваімі функцыямі ў залежнасці ад патрабаванняў выканання. Выразнасць дырыжыравання можа быць дасягнута толькі пры ўмове цеснага ўзаемадзеяння іх рухаў.

Найбольш ужывальнымі з'яўляюцца наступныя варыянты ўзаемадзеяння рук:

- адначасовае, паралельнае дырыжыраванне дзвюма рукамі дзеля вырашэння адных і тых жа тэхнічных і выканаўчых задач. Працяглае прымяненне гэтага прыёма збядняе дырыжорскую тэхніку;

- дырыжыраванне правай рукой пры эпізадычнай самастойнасці левай. Правая рука выконвае тэхнічныя і выканаўчыя функцыі: рэгулюе тэмпы і іх змяненні, дынаміку, уступы асобных груп хору. Левая дапаўняе правую, садзейнічае выразнасці дырыжыравання (у плане дынамікі, насычанасці гуку і т.д.);

- самастойны рух рук, калі кожная рука робіць розныя рухі адпаведна фактуры і зместу музыкі. У асобных выпадках рукі могуць выконваць адну і тую ж задачу.

Стан рук. Рукі з'яўляюцца асноўнай і найбольш важнай часткай дырыжорскага апарату. Рукі збіраюць увагу спевакоў, паказваюць дыханне,

ўступы, зняцці, кіруюць дынамікай, тэмпам, фразіроўкай, штрыхамі і г.д. Дзеянне ўсіх частак рукі ўзаемазвязаны і ў той жа час кожная з іх мае самастойныя функцыі і выразныя асаблівасці.

Магчымыя памылкі ў пазіцыі рук:

- занадта выцягнутыя ўперад рукі. Рукі страчваюць сваю гнуткасць і рухавасць, робяцца «драўлянымі», невыразнымі;

- няправільная пастаноўка локцяў. У выпадку празмерна высокай пастаноўцы локцяў знікае пачуццё апоры, адчуванне плоскасці, рухі становяцца няспрытнымі. Пры нізкім стане локця кропка апоры пераносіцца толькі на локаць, кісці бяздзейнічаюць. Празмерная расстаўленасць локцяў у бакі абмяжоўвае рукі ў свабодзе, робіць цяжкім паказ фразіроўкі. Кісць – самая рухомая і незалежная частка рукі. Асноўнай, зыходнай пазіцыяй кісці рукі з'яўляецца яе гарызантальнае становішча на ўзроўні сярэдзіны грудзі з накірункам далоні ўперад. Пальцы рукі ў асноўнай пазіцыі трэба трымаць у злёгку сагнутым, акругленым стане. Для правільнага становішча пальцаў выкарыстоўваецца прыклад адчування акругласці невялікага мяча («пакласці руку на мяч») або трымання яблыка. Кончыкамі ўказальнага і сярэдняга пальцаў дырыжор адчувае гукавую масу – «вядзе гук», астатнія пальцы павінны быць трохі растаўлены дзеля надання свабоды і выразнасці руцэ. Пластычнасцю і выразнасцю кісці рукі і пальцаў вызначаецца паняцце «спяваючыя рукі».

Другія становішчы далоні – рабрам ўніз або далонню ўверх – выкарыстоўваюцца ў выключных момантах як спецыяльна выбраныя дырыжорскія прыёмы. У рэзкіх і хуткіх рухах рукі накірунак кісці застаецца ўвесь час нязменным і адпавядае накірунку кропкі–удару, г.зн. уніз.

Локаць не павінен быць «вострым» і прыціснутым да тулава. Пры выкананні твораў шырокага дыхання ў марудных тэмпах прыўзняты локаць дае свабоду рухам рукі ў любым накірунку, у той час як у хуткіх тэмпах локаць уздымаць не рэкамендуецца. Назіраецца і залежнасць становішча локця ад дынамікі, напрыклад, пры яе змяншэнні локаць паступова

апускаецца ўніз. Свабода рухаў рук залежыць ад рухавасці плечавога сустава, які павінен быць апушчаны і свабодны.

ТЭМА 7

Этапы работы над харавой партытурай, набыццё навыкаў вакальна-харавога і музычна- тэарэтычнага аналізу твора.

У адрозненні ад музыканта – інструменталіста або спевака, якія развучваюць новы твор адначасова з працэсам яго выканання, кіраўнік хору павінен вывучыць твор да сустрэчы з калектывам. У выніку ўсебаковага вывучэння харавой партытуры дырыжор стварае мысленную мадэль, якая ўключае ў сябе ўяўленне аб гучанні твора і вызначэнне канкрэтных выразных сродкаў для яго практычнага ўвасаблення. Кіраўнік хору складае прыкладны рэпетыцыйны план, выяўляе мяркуючыся цяжкасці і намячае шляхі іх пераадолення. *“Дырыжор павінен перш за ўсё засвоіць простую і сіціну – ...нельга вучыць другіх таму, чаго сам не ведаеш. Самае падрабязнае і глыбокае папярэдняе вывучэнне твора складае абавязак дырыжора”.* (П. Часнакоў).

Самастойная праца дырыжора над партытурай у перадрэпетыцыйны перыяд умоўна дзеліцца на этапы, якія арганічна ўзаемазвязаны паміж сабой: азнаямленне, выкананне на інструменце, вакальна-тэхнічнае асваенне, аналіз, дырыжорска-тэхнічнае асваенне.

На этапе азнаямлення дырыжору важна сфарміраваць уяўленне аб харавым творы ў цэлым – зразумець яго сэнс, характар, мастацкія вобразы, стылістыку, пазнаёміцца з адзнакамі кампазітара і рэдактара. Часцей за ўсё знаёмства з творам ажыццяўляецца з дапамогай уважлівага прачытання музычнага тэксту з ліста ўнутраным слыхам.

Спецыфіка выканання харавога твора на фартэпіяна

Інструментальнае асваенне партытуры дапамагае вывучэнню твора, з'яўляецца неабходнай умовай для дэманстрацыі яго перад хорам. Выразнае выкананне твора на фартэпіяна з улікам усіх агульнамузычных патрабаванняў (фразіроўкай, дынамікай, агогікай і г.д.) дазваляе прыкладна ўявіць партытуру ў яе цэласным гучанні.

Харавыя партытуры без суправаджэння выконваюцца на фартэпіяна дзвюма рукамі. У аднародных хорах правая рука іграе партыю высокіх галасоў, левая – нізкіх. Калі хор змешаны, то правая рука выконвае партыі сапрана і альтоў, левая рука – тэнароў і басоў. Партыю тэнароў трэба іграць на актаву ніжэй, чым напісана ў нотах. У тых выпадках, калі адлегласць паміж двума галасамі, якія выконваюцца адной рукой, перавышае актаву, партыя аднаго голасу пераходзіць у другую руку.

Паралельны ўзыходны рух сапрана, альтоў і тэнароў выконваецца правай рукой, а самостойны бас – левай; агульны рух альтоў, тэнароў і басоў левай рукой, а сапрана – правай.

Харавую партытуру, якая напісана на адным нотным радку, рэкамендуецца выконваць дзвюма рукамі для дасягнення плаўнага голасавядзення і адчування меладычнай лініі кожнага голасу.

Інструментальнае асваенне партытуры мэтазгодна праводзіць наступным чынам:

- азнаёміцца з творам у цэлым, выявіць найбольш цяжкія эпізоды і прыпыніцца на іх развучванні;
- спачатку партытуру іграць у сярэднім тэмпе і паступова пераходзіць да патрэбнага (мяркоўнага або хуткага);
- вывучэнне партытуры на памяць праводзіць невялікімі закончанымі сказамі або фразамі, якія маюць пэўны сэнсавы змест.

Калі партытура перавышае піяністычныя магчымасці дырыжора, рэкамендуецца ўжываць спрашчэнні: выконваць партытуру па частках, па групах партый; здымаць падвоеныя галасы; скарыстоўваць арпеджыята; часткова прапускаць паўторныя гукі; адключаць вытрыманыя гукі.

У час вывучвання партытуры за фартэпіяна неабходна старацца ўяўляць сабе за гучнасцю інструмента гучнасць хору. Прадуманая і выразная фразіроўка пры выкананні партытуры на фартэпіяна дапаможа ў далейшым знаходжанню неабходных жэстаў у дырыжыраванні. Кожную партытуру трэба вывучаць такім чынам, як быццам рыхтуеш яе да працы з хорам.

Карысна ў думках праводзіць рэпетыцыю і ставіць “хору” розныя задачы, напрыклад: вывучыць тэкст, дабіцца ансамбля, фразіроўкі, дакладнага рытму, чыстай інтанацыі і г.д.

Дасягненню прыбліжанасці гучання фартэпіяна да харавога гучання садзейнічае выкананне наступных умоў:

- ігра з апорай на ніжні голас як гарманічны фундамент;
- вакальна-моўнае данясенне тэксту (націскі ў словах і лагічных групах слоў);
- падкрэсліванне асаблівасцей тэмбравай афарбоўкі галасоў;
- паказ дыхання для ўступаючых галасоў адрываў рук ад фартэпіяна;
- перадача цэзур, вызначаемых вакальна-харавым дыханнем і фразіроўкай тэксту як у асобнай партыі, так і ва ўсім хоры;
- валоданне напеўным гучаннем пры звязванні верхніх і ніжніх;
- галасоў дзеля стварэння агульнахаравога гучання.

Неабходнай умовай мастацкага выканання твора з’яўляецца дасягненне ансамбля паміж харавымі партыямі, перадача, з аднаго боку, іх тэмбравай індывідуальнасці, з другога, іх адзінства з усёй харавой вертыкаллю. У сувязі з гэтым пры выкананні партытуры ўзнікае асобны від фартэпіянай тэхнікі, які мае на ўвазе: спецыфічную аплікатуру; падмену аднаго пальца другім; ігру харавой партытуры без педалі; размеркаванне нотнага матэрыялу паміж правай і левай рукамі.

Пры вывучэнні паліфанічнай партытуры неабходна прытрымлівацца наступнага парадку:

- пазнаёміцца з асноўнай тэмай і адзначыць яе правядзенне ва ўсіх харавых партыях;
- паслядоўна праіграць усе правядзенні тэмы;
- паступова падключыць астатнія галасы.

У харавых творах з інструментальным суправаджэннем харавая партытура і інструментальнае суправаджэнне выконваюцца асобна (па магчымасці).

Вакальнае асваенне партытуры

Для кіраўніка хору асабліва важна ўменне выканаць твор выразна, інтанацыйна чыста. У голасе дырыжора як жывым прыкладзе спевакі павінны пачуць рэальнае ўвасабленне патрабаванняў, якія пастаўлены перад калектывам. Пеўчы паказ кіраўніка хору значна ўплывае на фарміраванне тэмбравай афарбоўкі голасу ў сувязі са зместам і характарам твора. Эфект паказу голасам узмацняецца, калі дырыжор пры дапамозе слова можа дакладна сфармуляваць вакальна-харавую задачу і ўказаць сродкі яе дасягнення.

Вакальна-тэхнічная праца дырыжора паглыбляе веданне вывучаемых твораў, фарміруе яго гарманічны слых, удасканальвае ўменне валодаць голасам. Спевы харавых партый дазваляюць вакальна адчуць іх меладычную выразнасць, вызначыць месцы для змены дыхання, выявіць рэгістравыя асаблівасці, інтанацыйныя і рытмічныя цяжкасці, зручнасць вымаўлення тэксту, знайсці неабходную афарбоўку гучання г. д. Чым вышэй вакальная аснашчанасць дырыжора, тым больш выразнае яго дырыжыраванне.

Асноўная мэта вакальнага асваення партытуры - пачуць яе унутраным слыхам і ўявіць сабе гучанне ў мяркуемай інтэрпрэтацыі. Наяўнасць вакальна-харавога слыху дазваляе дырыжору даваць настройку хору, “чуць” сугучча і акордавыя паслядоўнасці.

Адным з эфектыўных спосабаў развіцця ўнутранага слыху 'яўляецца праца над гукавым вобразам “ва ўяўленні” – прапяванне “сам сабе”, якое дазваляе ў час вырашэння інтэрпрэтатарскіх праблем адцягнуць увагу ад цяжкасцей маторна-рухальнага апарату. Гэты прыём можа быць выкарыстаны пры вивучэнні твора на памяць.

Вакальнае асваенне твора неабходна праводзіць з захаваннем правільнай пеўчай устаноўкі – спяваць поўным голасам на абাপертым

дыханні. Кожная партыя павінна выконвацца выразна, граматына, інтанацыйна дакладна, прэтрымліваючыся адпаведных пеўчых рэгістраў. Партыі мужчынскіх галасоў жанчыны спяваюць на актаву вышэй, і наадварот. Вельмі карысна сальфеджыраванне харавых галасоў, якое садзейнічае найбольш дакладнай арыентацыі ў партытуры. Вялікую карысць у працы над вакальным асваеннем партытуры прыносяць наведванне выступленняў харавых калектываў, вопыт спеваў у харавым калектыве, праслухоўванне харавой музыкі ў аудыё- і відэазапісах.

Аналітычнае асваенне твора

У працэсе аналітычнай працы дырыжора над творами канкрэтна рэалізуюцца шматбаковыя веды і навыкі, набытыя на тэарэтычных і калёна-харавых дысцыплінах. Аналітычная дзейнасць абвастрае спрыманне музыкі, дае дакладнае ўяўленне аб узаемадзеянні мастацкіх сродкаў і разуменне выразных магчымасцей элементаў музычнай мовы, пашырае круггляд. Аналіз выходзіць такую важную якасць кіраўніка калектыва як уменне граматына выкладаць свае думкі.

У вучэбнай практыцы нараўне з вусным выкарыстоўваецца пісьмовы аналіз харавых твораў двух тыпаў – кароткая анатацыя і разгорнуты аналіз. Кароткая анатацыя носіць канстатуючы характар і змянічае фармальнае выкладанне асноўных дадзеных аб творы. У мэтах развіцця творчага самастойнага мыслення будучага дырыжора хору, выхавання ў яго патрэбы ў самаадукацыі мае быць месца толькі больш або менш разгорнуты аналіз. Ужо з першага года навучання дырыжыраванню неабходна праводзіць самастойнае даследаванне, супастаўляць факты, рабіць абагульненні і вынікі. Аналіз партытуры на розных курсах адрозніваецца ступенню складанасці аналізуемых твораў, глыбінёй і шматбаковасцю.

Пры ўсёй шматграннасці ўзнікаючых у працэсе аналізу пытанняў найбольш важным пры вывучэнні твора з'яўляецца разуменне яго зместу. Гэта датычыцца не толькі музычнага, але і літаратурнага тэксту. Змест твора

раскрываецца ў сінтэзе музычных і літаратурных сродкаў, таму вельмі важнае пытанне аб суадносінах паэтычнага тэксту і музыкі.

Абапіраючыся на метадалогію цэласнага аналізу, ў якім змест твора раскрываецца праз змястоўны бок музычнай формы і музычных сродкаў, аналітычная праца над партытурай павінна падвесці да знаходжання ўласнай інтэрпрэтацыі, а таксама выразных і тэхнічных сродкаў для яе ўвасаблення.

Асноўныя патрабаванні да правядзення аналізу харавога твора:

- *усе музычна-выразныя сродкі разглядаюцца ва ўзаемасувязі і мастацкім адзінстве з тэкстам;*
- *кожная пабудова (або частка, раздзел) аналізуецца з розных бакоў – даецца цэласная характарыстыка;*
- *аналіз праводзіцца ў напрамку ад выразнага эфекту да тых сродкаў, якімі ён здзейснены.*

План разгорнутага аналізу даецца як аснова для працы над творам. У ім указваецца магчымае кола пытанняў, іх прыкладная паслядоўнасць. Аце ў кожным творы ёсць свае спецыфічныя асаблівасці, якія неабходна ўлічваць. Асноўнымі з'яўляюцца раздзелы, прысвечаныя вакальна-харавому аналізу і распрацоўцы выканаўчага плана.

План аналізу харавой партытуры

Гістарычна-стылістычны аналіз

Агульныя звесткі аб творы. Від харавога твора (хор а капелла, хор з суправаджэннем). Харавы жанр (харавая песня, мініяцюра, вялікая форма, апрацоўка, пераклад, частка араторыі, кантаты, сюіты, сцэны з оперы і інш.)

Пры вывучэнні харавога твора, які з'яўляецца часткай вялікай формы (опера, кантата, араторыя, вакальна-харавы цыкл), пазнаёміцца са зместам усяго твора, вызначыць яго месца ў творы буйной формы, асноўныя мастацкія вобразы, тэму, структуру, састаў выканаўцаў, колькасць частак, ролю хору і г.д.

Кароткія звесткі аб жыцці і творчасці кампазітара (або аўтара апрацоўкі твора) і паэта, іх эстэтычных поглядах, канкрэтных грамадска-палітычных умовах, у якіх працякалі жыццё і дзейнасць аўтараў.

Характарыстыка харавой творчасці кампазітара, прыклады найбольш яркіх і вядомых харавых твораў.

Аналіз паэтычнага тэксту

Вобразна-сэнсавы аналіз тэксту: жанр, сюжэт, ідэя, асноўныя мастацкія вообразы.

Канструктыўны аналіз тэксту: асаблівасці вершаванай формы і яе памер (колькасць строф, куплетаў), граніцы частак.

Параўнанне тэксту твора з паэтычным арыгіналам, яго падтэкст.

Выяўленне галоўных слоў і паняццяў, якія вызначаюць сэнс сказаў, фразіроўку.

Ступень узаемапранікнення музыкі і слова, асаблівасці прачытання кампазітарам літаратурнага тэксту, уплыў тэксту на стварэнне музычнай формы твора, каштоўнасць верша.

Музычна-тэарэтычны аналіз

Жанр харавога твора, яго ўплыў на стыль выканання і эмацыянальны змест дырыжыравання (лірыка, гімн, марш, танец, раманс, калыханка і г.д.).

Музычная форма ў цэлым і структура асобных частак, межы частак, музычна-тэматычны матэрыял частак (кантраст або адзінства), функцыі частак (экспазіцыйная, развіваючая або завяршаючая).

Характарыстыка фактуры (гамафонна-гарманічная, паліфанічная змешаная). Узаемасувязь фактуры са зместам твора і выразнымі сродкамі хору.

Характарыстыка мелодыі – тэмы (суадносіны скачкоў і плаўнага руху, пад'ёмаў і спадаў; паступальны рух або працяглае знаходжанне на адной вышыні; перарывістасць або распеўнасць; шырокія (ч.4, ч.5 і г. д.) або невялікія інтэрвальныя хады; затрыманні; інтанацыі ўздыху-паўтонавыя інтанацыі; апяванне гукаў; павялічаныя і паменшаныя інтэрвалы; ладавы сэнс

афарбоўкі мелодыі); яе від па настроі (лірычная, змрочная, радасная, мужная, велічная, элегічная і г.д.) метрарытмічныя і ладавыя асаблівасці. Размеркаванне тэматызма паміж партыямі, асаблівасці пабудовы меладычных ліній харавых партый. Прынцыпы музычнага развіцця: кантрастнае супастаўленне. вар'іраванне, паўтаральнасць, монатэматызм.

Ладатанальныя асаблівасці твора. Вызначэнне асноўнай танальнасці. Характарыстыка танальнага плану (адхіленні, мадуляцыі), ладавыя асаблівасці (выкарыстанне народных дыятанічных ладоў або характэрных ладавых зваротаў).

Аналіз гармоніі (акордыкі) з агульнапрынятым абазначэннем функцый і назвай кожнага акорда. Асаблівасці гарманічнай мовы твора (плагальная, аўтэнтычная, кансаніруючая. дысаніруючая, сучасная, класічная), яе складанасці.

Від і мастацкі сэнс паліфоніі: імітацыйная, падгалосачная, кантрасная.

Метрарытмічныя асаблівасці музычна-тэматычнага матэрыялу:

- *метр (просты, складаны, змяшаны, пераменны, несіметрычны);*
- *абумоўленасць выбару і змены памеру зместам і яго развіццём;*
- *асаблівасці рытмічнага малюнку (пастаянны, непастаянны);*
- *выкарыстанне пэўных працягласцей;*
- *рытмічнае запаўненне буйных працягласцей у адным голасе больш дробнымі ў другіх галасах;*
- *дынаміка рытмічнага развіцця;*
- *рытмічныя паузы, іх выразнае значэнне;*
- *наяўнасць пункцірнага рытму, сінкоп.*

Роля акампанементу: дубліраванне харавых галасоў; гарманічная падтрымка; інструментальны уступ і заключэнне; стварэнне эмацыянальнага і псіхалагічнага настрою; узбагачэнне партытуры; вар'іраванне; самастойнасць; выяўленчасць; камбінаванасць.

Вакальна-харавы аналіз

Тып хору (аднародны, змяшаны, няпоўны змяшаны). Від хору (аднагалосны, двухгалосны і г.д.). Раздзяленне ў харавых артыях (дівізіі) дубліраванне галасоў, унісон.

Дыяпазоны харавых партый, іх тэсітурныя ўмовы (тэсітура: сярэдняя, высокая, нізкая, зручная, нязручная). Ступень вакальнай нагружанасці хору і асобных партый.

Від гукавядзення. Асаблівасці пеўчага дыхання: агульнахаравое; па партыях; па фразях; на паўзах; ланцуговае – характэрнае для кантылены; кароткае - характэрнае для маршаў, твораў у хуткім тэмпе; цэзурнае.

Тэмбравая афарбаванасць, залежнасць тэмбру ад жанру і стылю твора. Дыкцыя, яе від, вакальнасць літаратурнага тэксту, асаблівасці вымаўлення (арфаэпія), асаблівасці падтэкстоўкі.

Асаблівасці інтаніравання (харавы строй). Выяўленне найбольш важных у інтанацыйных адносінах момантаў з улікам заканамернасцей меладычнага (гарызантальнага) і гарманічнага (вертыкальнага) строю. Спосабы пераадолення інтанацыйных цяжкасцей.

Ансамбль і яго віды (прыватны, агульны). Тэсітурныя і дынамічныя суадносіны паміж партыямі (натуральны ансамбль).

Роля партый у творы (акампаніруючая, падгалосачная, выкананне асноўнага меладычнага матэрыялу). Вызначэнне фактараў, якія ўплываюць на выпрацоўку дынамічнага, рытмічнага, тэмбравага ансамбля твора.

Выкарыстанне спецыфічных тэмбравых выразных якасцей як асобных харавых партый, саліруючых галасоў, так і груп хору выразнае ўжыванне галасоў у залежнасці ад рэгістра і тэсітуры.

Прыёмы харавога пісьма .

Цяжкасці: інтанацыйныя (скачкі ў меладычнай лініі: паступенны ад вялікіх секунд; паўтонавыя і храматычныя паслядоўнасці; павялічаныя і паменшаныя інтэрвалы і акорды, акорды секундных суадносін; працяглыя спевы на адным гуку; актаўны унісон; рух галасоў паралельнымі тэрцыямі; адхіленні і мадуляцыі ў іншыя танальнасці; раптоўная змена танальнасці;

арганны пункт; асобныя уступы партый; распяванне склада на некалькі гукаў; шырокае размяшчэнне галасоў у акордах; інтанаванне мелодый у высокім або нізкім рэгістры): метрарытмічныя (змяшаныя пераменныя несіметрычныя памеры; пункцірны рытм, сінкопы; змена групойкі працягласцей; затактавыя шаснаццатыя, трыёлі, квінтолі; паўзы рытмічная аднастайнасць; полірытмія; розны рытмічны малюнак у харавых партыях; буйныя працягласці; камплементарны рытм-рытмічнае запаўненне ў акампанеменце вытрыманых нот мелодыі, пераважна ў канцы твора); дыкцыйныя (правільная прыкрытая манера фарміравання галосных; яснае і дакладнае вымаўленне зычных; стык двух аднолькавых або падобных па вымаўленню галосных; аднясенне зычных да наступнага складу, або слова пры стыку слоў; адначасовае і дакладнае вымаўленне зычных у канцы слоў; інтанаванне звонкіх зычных на вышыні наступных за імі галосных; наяўнасць свісцячых і шыпячых зычных; шматлітарныя склады; несупадзенне метрычнага акцэнта музыкі і лагічнага націску слова; харавыя скарагаворкі; розначытанні); дынамічныя .

Выканаўчы аналіз

Агульны характар твора і яго частак. Значэнне асобных эпізодаў і частак твора ў станаўленні мастацкага вобраза; галоўныя з выразных сродкаў у эпізодах і частках (мелодыка, гармонія, дынаміка і інш.).

Асноўны выканаўчы прынцып (цэласнасць, бесперапыннасць, эпізадычнасць, дэталізацыя, перыядычнасць). Цяжкасці з улікам асаблівасцей жанру і формы твора (харавая мініяцюра, буйная вакальна-інструментальная форма, куплетнасць, рэпрызнасць і інш.).

Тэмпавы план (дакладны пераклад і растлумачэнне ўсіх тэмпавых азначэнняў). Агогіка. Дынаміка.

Фразіроўка. Прывядзенне ў адпаведнасць выкананне музычнай фразы з сэнсам паэтычнага тэксту; выяўленне прыватных і агульных дынамічных і сэнсавых кульмінацый; выяўленне цэласнай логікі развіцця мастацкага вобраза.

Этапы працы з выканаўчым калектывам над творам. Вызначэнне найбольш эфектыўных метадаў і прыёмаў працы над складанымі месцамі твора.

Вызначэнне дырыжорскіх сродкаў і прыёмаў, якія змогуць найбольш адэкватна рэалізаваць выканаўчы мастацкі вобраз. Наяўнасць фермат, драбленне доляў і г. д. Характар дырыжорскага жэста.

Дырыжорска-тэхнічны аналіз

Структурныя, метрарытмічныя, агагічныя, дынамічныя асаблівасці партытуры: пачатак і заканчэнне музычных фраз, зліццё і расчлянённасць іх выканання, рытмічныя структуры, тэхніка выканання пэўнага віда фермат, цэзур, змена дынамічных градацый, тэмпавыя хістанні. драбленне доляў.

Мастацка-вобразныя выразныя дырыжорскія жэсты, іх эмацыянальная напоўненасць: велічыня, маса, аб'ём, дырыжорская плоскасць у залежнасці ад саставу хору, характару дыхання, атакі гуку, характару гукавядзення, дынамікі, тэмбру, тэмпу, дыкцыі, зместу, фактуры.

Функцыі і выразная роля кісці, пляча, прадплечча ў працэсе выканання канкрэтных выканаўчых задач.

Дырыжорскія спосабы перадачы лагічнай сувязі паміж фразамі, сказамамі, перыядамамі, а таксама прыватных і агульных кульмінацый.

Заклучэнне

“Стылістычныя асаблівасці твора, яго ідэйна-мастацкая каштоўнасць. Параўнанне аналізуемага твора з другімі творамамі, якія напісаны на той жа тэкст або прысвечаны той жа тэме. Выяўленне асабістых адносін да вывучаемага твора” – І.М. Сіманаўская.

ТЭМА 8

Асваенне тэхнікі рэпетыцыйнага дырыжыравання

Увесь навучальны працэс у класе дырыжыравання з'яўляецца падрыхтоўкай да працы з харавым калектывам, якая мае рашучае значэнне ў дзейнасці хормайстра. У працы дырыжора з хорам выяўляюцца важныя прынцыпы, па якіх, уласна, вызначаюць майстэрства хормайстра. Яны складаюцца ў авалоданні навыкамі і ўменнямі хормайстра ў дакладнай дыягностыцы і аналізе інфармацыйнага праблемнага матэрыялу, які гучыць перыферыйна, разрознена, і канцэнтрацыі яго ў цэнтры ўласнай працы. Дырыжор адбірае найболей дакладны метадычны прыём адразу, у момант гучання твора.

Дырыжор і педагог, які выхаваў цэлую плеяду савецкіх дырыжораў, І. Мусін у кнізе "Пра выхаванне дырыжора" вызначыў тры фактары ўзаемаадносін дырыжора з выканаўцамі:

- першы фактар – узровень мануальнай тэхнікі дырыжора;
- другі – майстэрства рэпетыцыйнай працы дырыжора, метады і прыёмы, з дапамогай якіх ён дамагаецца ўвасабляць твор;
- трэці фактар – псіхічны стан дырыжора, форма яго паводзін.

Тэхніка *рэпетыравання* – здольнасць і ўменне дырыжора, пры найменшым затратах сіл і энергіі, найбольш дакладна рэалізаваць у жывым гучанні творчыя задумкі кампазітара. Тэхніка *рэпетыравання* ўяўляе сабой ўменне дырыжора актыўна ўздзейнічаць на выканальніцкі калектыў не толькі пры дапамозе сродкаў *дырыжорскага* апарата, але і шляхам вусных тлумачэнняў.

У сістэмы рэпетыцыйных дырыжорскіх жэстаў, пры засваенне прыёмаў рэпетыцыйнага дырыжыравання адбываецца:

- недоўгачасовая адмова ад дырыжорскіх сетак пры фіксацыі тэкставых і вакальна-харавых цяжкасцяў, пры працы над партытурай (пабудова акордаў; роўнасць ансамбля і г.д.);

- перабольшанне амплітуды руху (для развіцця актывізацыі дыхання, эмацыйнага стану спевакоў і да т.п.);

- перабольшанне актыўнасці жэсту пры працы над штрыхамі;
- выкарыстанне прыёмаў *хейранаміі*.

Рэпетыцыйны (рабочы) жэст.

Асноўнае прызначэнне рэпетыцыйнага жэста заключаецца ў канцэнтрацыі ўвагі спевакоў на момантах, якія выклікаюць пэўныя вакальна-харавыя цяжкасці. Рабочы жэст ўяўляе сабой сістэму дапаможных дырыжорскіх рухаў дзеля паказу змянення гукавысотнасці, характару, дыхання, тэмбру, дыкцыі, рэльефнага адлюстравання ці аданых рытмічных фігурацый.

Змяненне накірунку мелодыі перадаецца павышэннем або паніжэннем узроўня лічыльных доляў у сетцы, розныя рэгістры – знаходжаннем рук у высокай, сярэдняй, нізкай пазіцыі. Патрабаванне паніжэння інтанацыі паказваецца ўказальным пальцам апушчанай уніз далоні. Гэты жэст знімае напружанасць.

“Завастрэнне” інтанацыі ўверх робіцца лёгкім падняццем кісці рукі прыўзнятай уверх далонню, або рухам указальнага пальца ўверх. Такі жэст садзейнічае падтрымцы пеўчай “апоры”, актывізацыі пеўчага дыхання. Патрабаванне спяваць на “апоры” можна перадаць марудным падняццем рукі ў высокую плоскасць у спалучэнні са звернутай уверх далонню.

У дырыжорска-харавой практыцы выкарыстоўваюцца жэсты дзеля актывізацыі працы артыкуляцыйнага апарату спевакоў: чаргаванне згорнутага веерам руху пальцаў са збіраннем іх у жменю; асацыятыўныя жэсты – адкідання, пстрыкання, выштурхвання і г.д.

Узмацненню эфекту валявога ўздзеяння на выканаўцаў пры паказе рухомай дынамікі садзейнічае выкарыстанне *вобразных* жэстаў левай рукі, якія ўзяты з жыццёвай практыкі. Дімініэнда перадаецца плоскасцю далоні левай рукі жэстам адмаўлення, адхілення. Крешчендо паказваецца *зваротным* жэстам – раскрытай і звернутай далонню ўверх кісцю.

Патрабаванні дынамічнага выдзялення адной партыі, або групы выканаўцаў ажыццяўляецца **поклічным** жэстам: лёгкі рух пальцаў левай рукі са звернутаі уверх далонню.

Указальны жэст прымушае спевакоў прыслухацца да голасу, які вядзе тэму: дырыжор паварочваецца тварам да гучна спяваючай партыі і пры гэтым лсвай рукой указвае на выканаўцаў таго голасу, да якога трэба прыслухацца.

Будучаму дырыжору хору трэба ведаць, што ў працэсе развучвання твора жэсты могуць быць больш буйнымі і ўтрыраванымі, таму што ўвага спевакоў сканцэнтравана на нотным тэксце. На рэпетыцыях ажыццяўляецца адбор жэстаў для дасягнення ансамбля і выразнасці выканання кожнай партыі. У час спалучэння ўсіх партый дыжорскімі задачамі з'яўляюцца: дакладны паказ уступаў і зняццяў, дапамога спевакам ў пераадоленні рытмічных цяжкасцей. Па магчымасці падрабязнае адлюстраванне ў жэстах розных бакоў выканання і папярэджвання магчымых памылак. У працэсе выканання вивучанага твора адпадае неабходнасць утрыраванага паказу ўступаў, зняццяў, рытмікі, а ўзнікае патрэба дабівацца тонкай градацыі ўсіх выразных сродкаў і цэласнасці гучання.

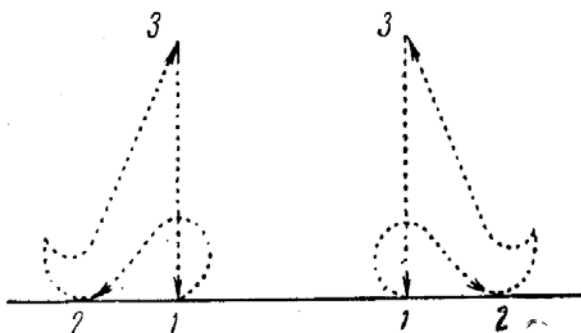
3. ПРАКТИЧНЫ РАЗДЗЕЛ

3.1 Схемы тактавання

ТАКТАВАННЕ ПРОСТЫХ ПАМЕРАЎ 3/4, 2/4. ПАМЕР 4/4.

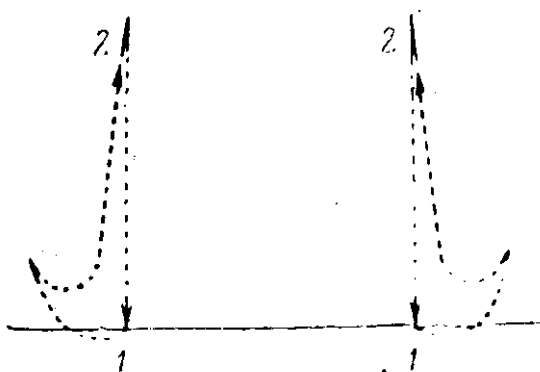
Л. Р.

П. Р.



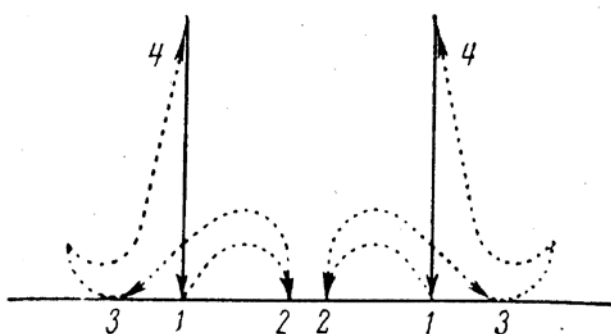
Л. Р.

П. Р.

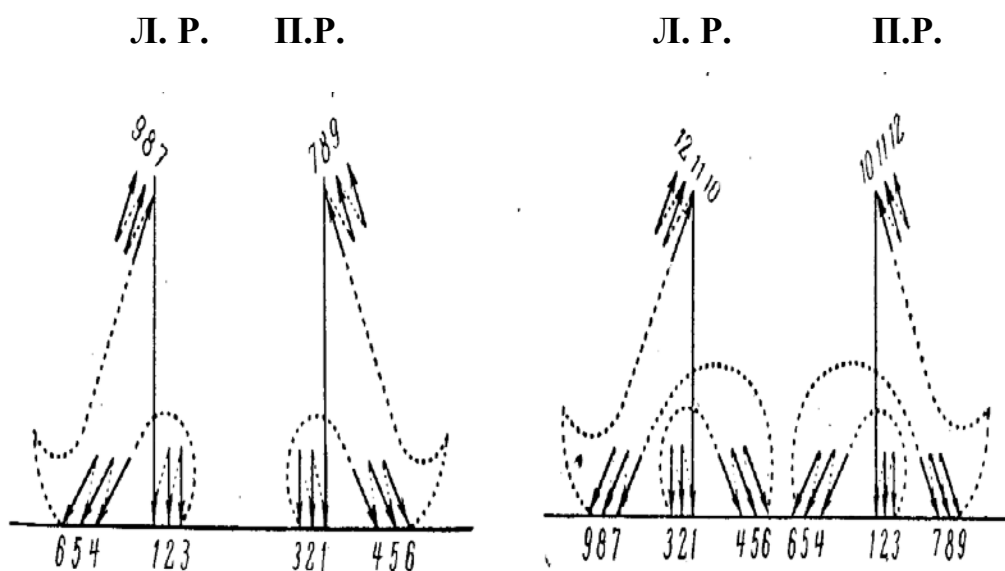
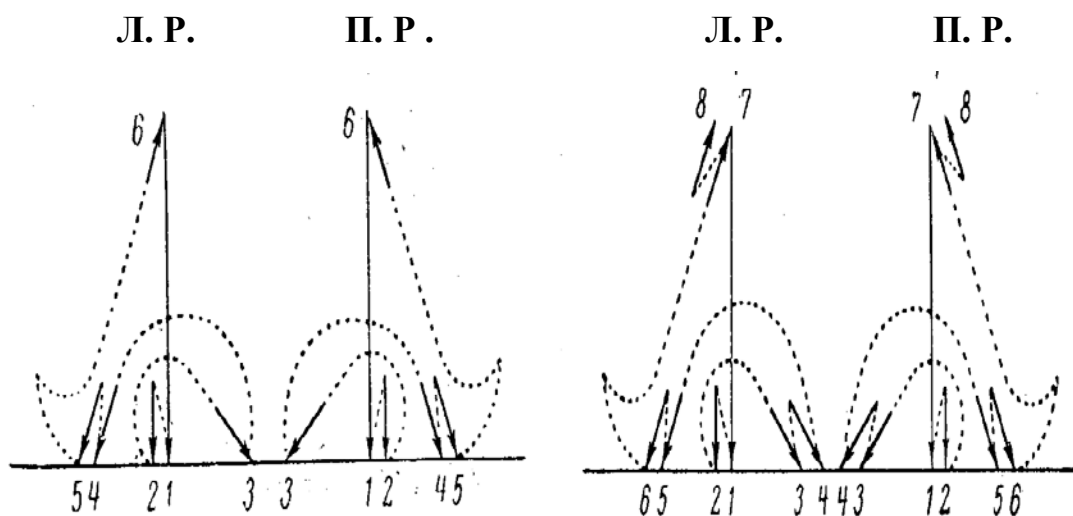


Л. Р.

П. Р.



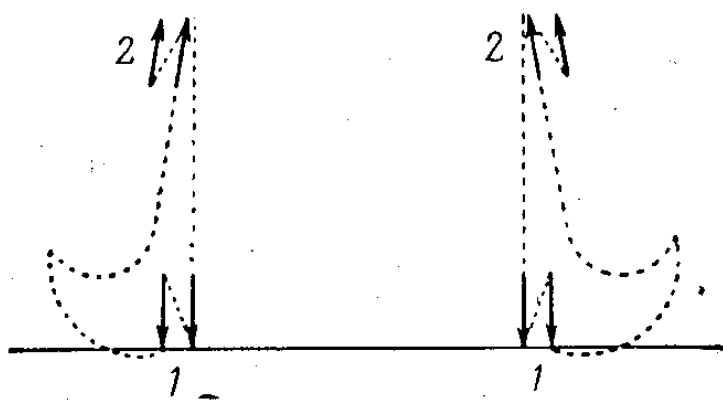
**ТАКТАВАННЕ ШАСЦІДОЛЬНЫХ, ВАСЬМІДОЛЬНЫХ,
ДЗЕВ'ЯЦІДОЛЬНЫХ, ДВАНАЦЦАЦІДОЛЬНЫХ ПАМЕРАЎ**



ТАКТАВАННЕ СКЛАДАНЫХ ПАМЕРАЎ 2/2, 3/2, 4/2

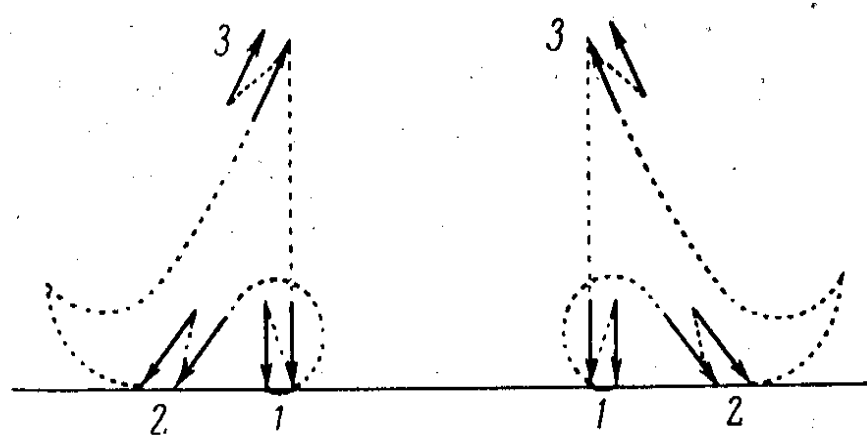
Л. Р.

П. Р.



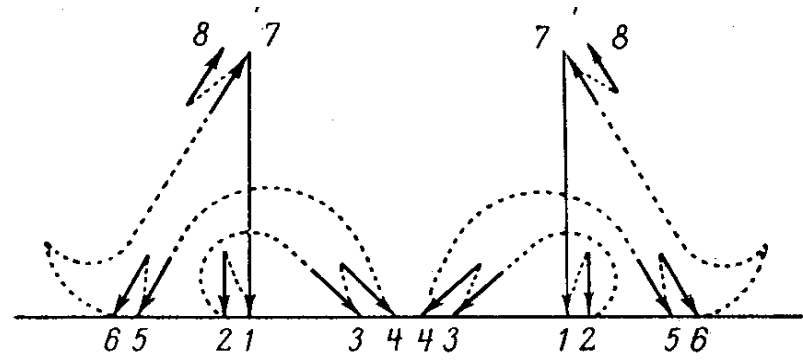
Л. Р.

П. Р.



Л. Р.

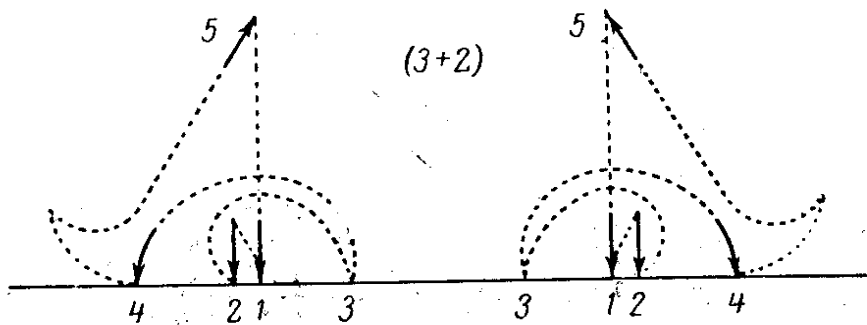
П. Р.



ТАКТАВАННЕ ПЯЦІДОЛЬНЫХ ПАМЕРАЎ
 ГРУПОЎКА 3+2

Л. Р.

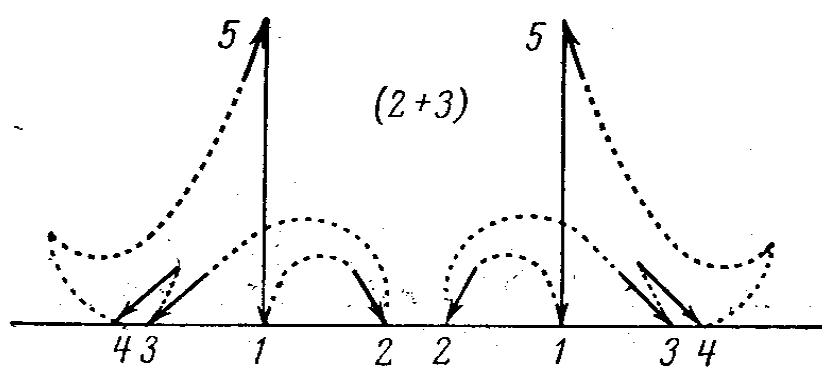
П. Р.



ГРУПОУКА 2+3

Л. Р.

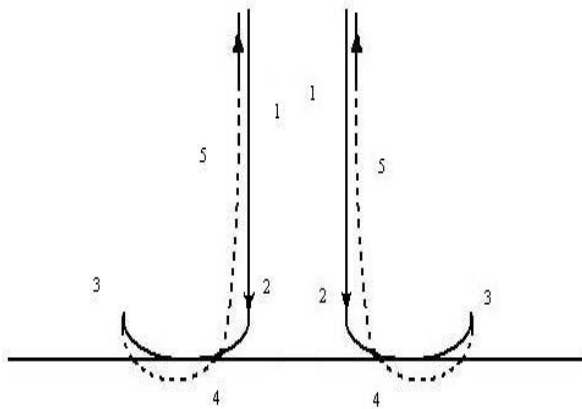
П. Р.



**ТАКТАВАННЕ ПЯЦІДОЛЬНЫХ ПАМЕРАЎ ПА СКАРОЧАНАЙ
СХЕМЕ**

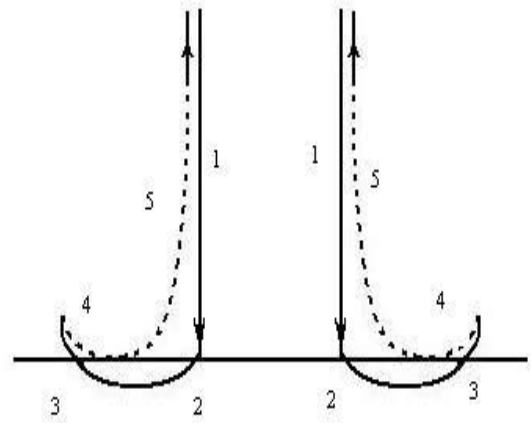
ГРУПОЎКА 2+3

Л. Р. П. Р.



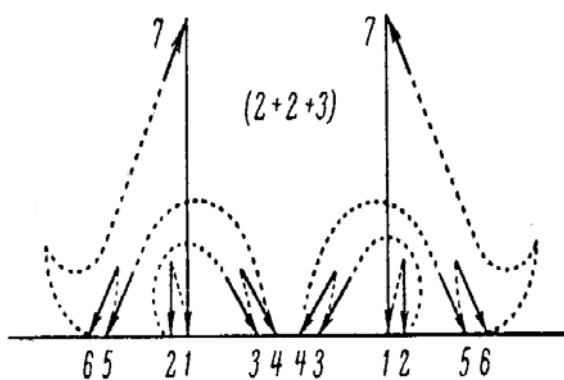
ГРУПОЎКА 3+2

Л. Р. П. Р.



ТАКТАВАННЕ СЯМІДОЛЬНЫХ ПАМЕРАЎ

ГРУПОЎКА 4+3(2+2+2+1)



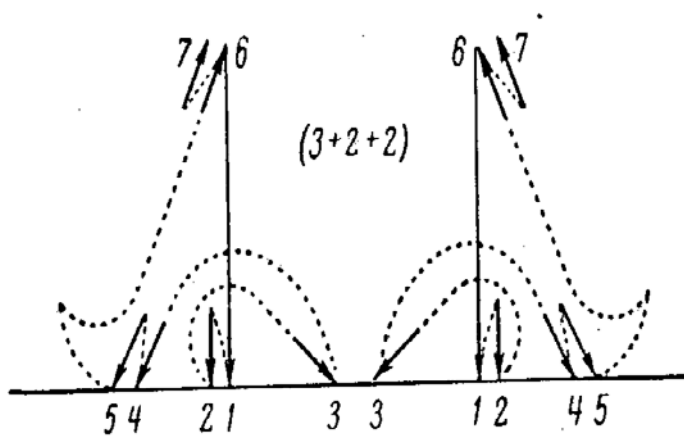
Л. Р.

П. Р.

ГРУПОЎКА 3+4(2+1+2+2)

Л. Р.

П. Р.

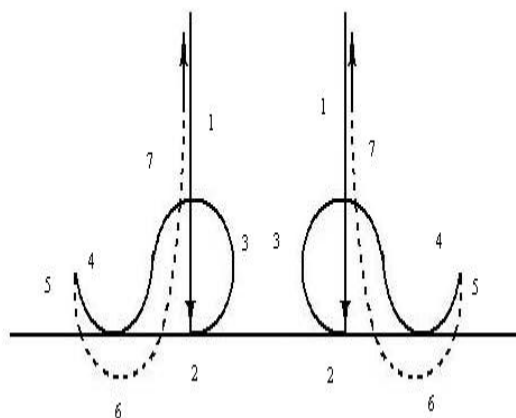


**ТАКТАВАННЕ СЯМІДОЛЬНЫХ ПАМЕРАЎ ПА СКАРОЧАНАЙ
ТРОХДОЛЬНАЙ СХЕМЕ**

ГРУПОЎКА 2+2+3

Л. Р.

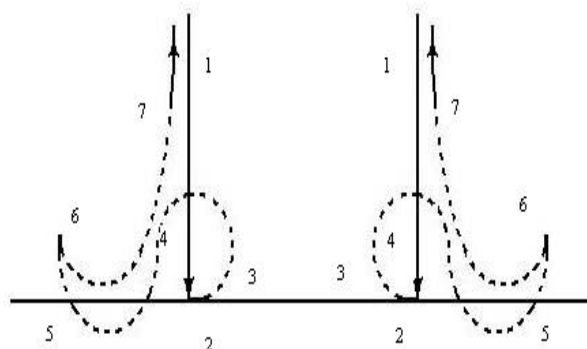
П. Р.



ГРУПОЎКА 2+3+2

Л. Р.

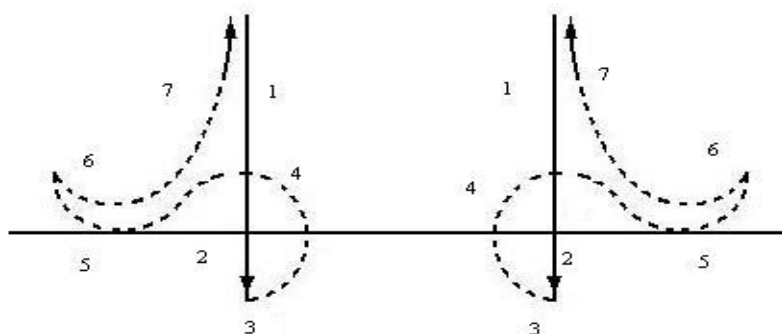
П. Р.



ГРУПОЎКА 3+2+2

Л. Р.

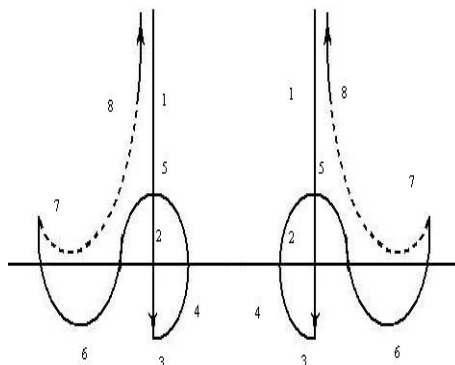
П. Р.



**ТАКТАВАННЕ СЕМІТРЫЧНЫХ ПАМЕРАЎ
З НЕСІМЕТРЫЧНАЙ ГРУПОЎКАЙ У ТАКЦЕ 8/8**

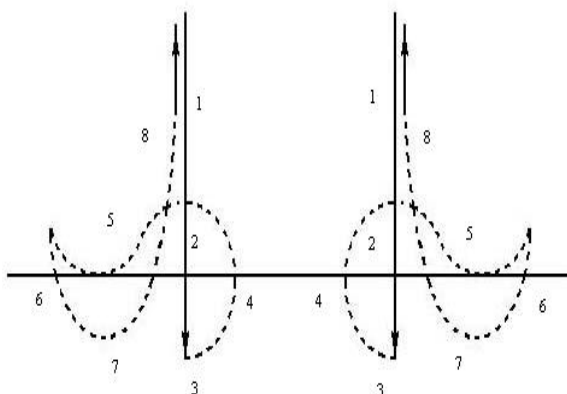
ГРУПОЎКА 3+3+2

Л. Р. П.Р.



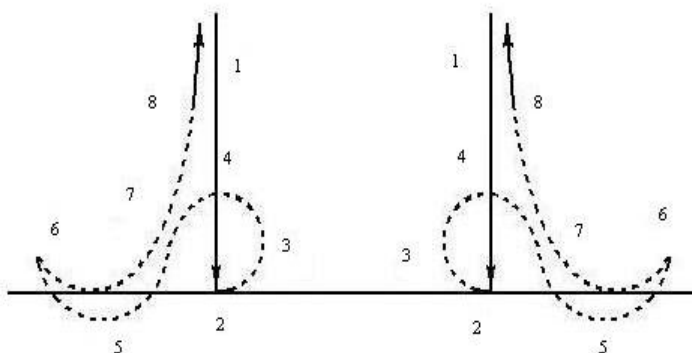
ГРУПОЎКА 3+2+3

Л. Р. П.Р.



ГРУПОЎКА 2+2+3

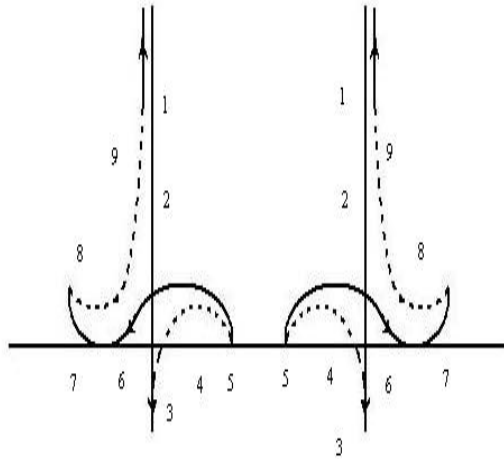
Л. Р. П.Р.



**ТАКТАВАННЕ СЕМІТРЫЧНЫХ ПАМЕРАЎ
З НЕСІМЕТРЫЧНАЙ ГРУПОЎКАЙ У ТАКЦЕ 9/8**

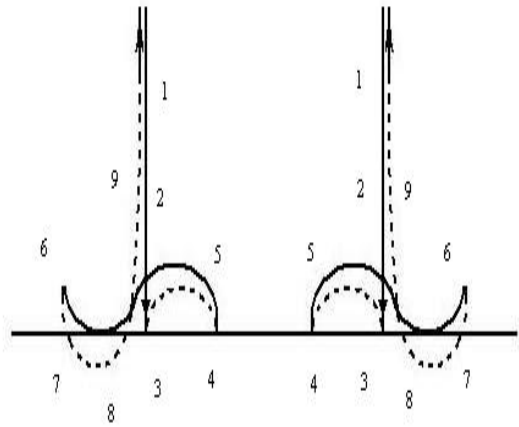
ГРУПОЎКА 3+2+2+2

Л. Р. П. Р.



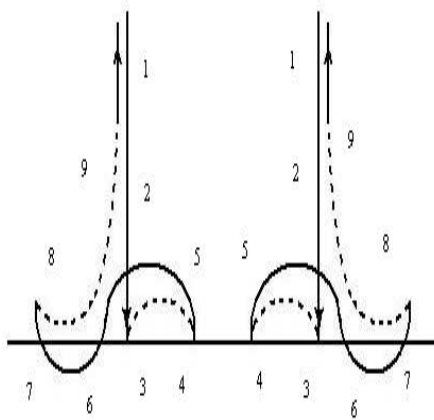
ГРУПОЎКА 2+2+2+3

Л. Р. П. Р.



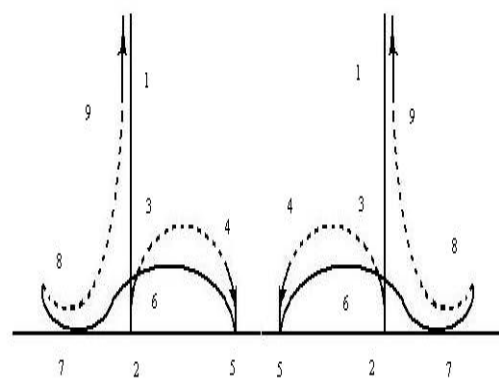
ГРУПОЎКА 2+2+3+2

Л. Р. П. Р.



ГРУПОЎКА 2+3+2+2

Л. Р. П. Р.

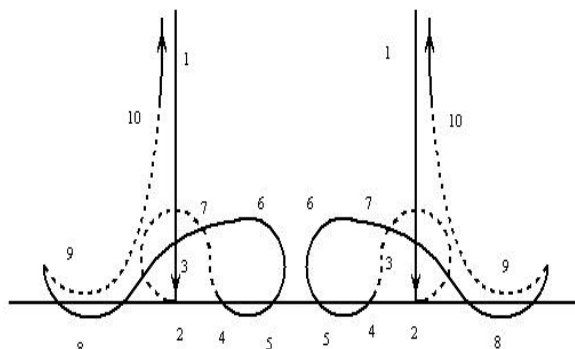


**ТАКТАВАННЕ СЕМІТРЫЧНЫХ ПАМЕРАЎ
З НЕСІМЕТРЫЧНАЙ ГРУПОЎКАЙ У ТАКЦЕ 10/8**

ГРУПОЎКА 2+3+3+2

Л. Р.

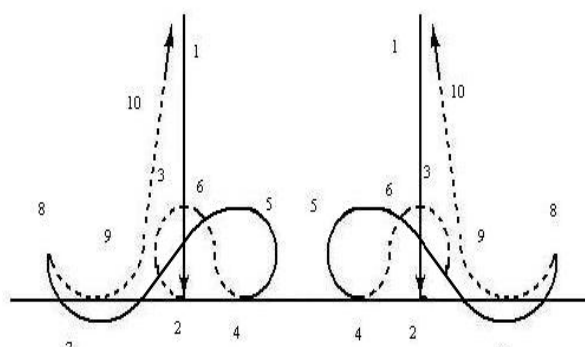
П. Р.



ГРУПОЎКА 2+2+3+3

Л. Р.

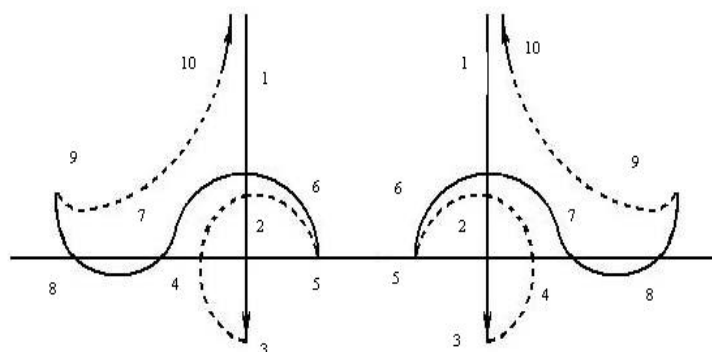
П. Р.



ГРУПОЎКА 3+2+3+2

Л. Р.

П. Р.



4. РАЗДЕЛ КАНТРОЛЮ ВЕДАЎ

4.1 Патрабаванні да экзаменаў і залікаў

Залікова-экзаменацыйныя патрабаванні па вучэбнай дысцыпліне

“Дырыжыраванне”

Студэнт павінен прадрыжыраваць 2 рознахарактарных твора: а саррелла і з суправаджэннем. Абодва твора выконваюцца канцэртмайстрам на фартэпіяна.

1. Сыграць на фартэпіяна партытуру твора а саррелла.
2. Праспяваць на памяць са славамі, ці сальфеджыю адну з названых харавых партый.

3. Праспяваць 2-3 пачатковых, ці завяршаючых акорда (твор а саррелла) па вертыкалі, і пазначіць іх гарманічныя функцыі.

4. Адказаць на тэарэтычныя пытанні, якія тычацца дырыжыруемых твораў, так і твораў, якія праходзіліся напрацягу ўсяго семестра (хар-ка творчасці кампазітара, паэта, змест твора, стыль, форма, і інш.).

5. Прадставіць анатацыю на твор а саррелла.

На ацэнку ўплывае: наведванне заняткаў, выкананне вучэбнага плана, якасць паказанай праграмы, якасць вусных адказаў, дакладная і разгорнутая анатацыя.

Пытанні да экзамену (заліку)

Выканаць на фортепіана на памяць твор а саррелла ў тэмпе і з нюансіроўкай як пры дырыжыраванні. Умець настроіць хор па камертоне.

1. Прапець любы з галасоў партытуры а саррелла як з тэкстам, так і сальфеджыё з адначасовым дырыжыраваннем. Прапець дырыжорскую лінію. Прапець па вертыкалі акордавыя спалучэнні і паслядоўнасці;

2. Расказаць змест твора, прааналізаваць яго форму, вызначыць, якімі музычна-выяўленчымі сродкамі карыстаецца кампазітар. Прааналізаваць інтанацыйны бок твора, гарманічную мову;

3. Расказаць пра творчасць кампазітара, эпоху ў якую ён жыў, назваць яго асноўныя творы;

4. Расказаць пра аўтара літаратурнага тэкста, ведаць, якія творы ён напісаў яшчэ. Ведаць, ці з'вярталіся да яго творчасці іншыя кампазітары;

5. Ведаць азначэнне стылю і жанру, вызначыць да якога стылю і жанру належыць твор, вызначыць ідэю твора

6. Адказаць на пытанні па тэхніцы дырыжыравання, паказаць:

а) дырыжорскія схемы;

б) тэхнічныя прыёмы(ауфтакты ,ферматы, сінкопы, штрыхі і т.д;

в) вызначэнні метранома;

г) тэрміналогія тэмпаў і характар выканання.

7. Ведаць паняцці стылю і жанру, вызначыць да якіх належыць твор, вызначыць ідэю твора.

4.2 Тэматыка СРС аўдыторнай і пазааўдыторнай

1. Аналіз і інтэрпрэтацыя твора (падрыхтоуа да тэарэтычнага адказу):

- Гіторыка-стылістычны аналіз
- Музычна-тэарэтычны аналіз
- Вакальна-харавы аналіз
- Выканаўчы аналіз

2. Работа дырыжора над партытурай (практычная):

А) Засваенне партытуры на інструменце;

Б) Засваенне партытуры ўнутраным слыхам;

В) Дырыжорскае (мануальнае) засваенне партытуры:

- засваенне тэхнікі аўфтакта
- засваенне метрычнай сістэмы тактавання
- развіццё валявога імпульса
- сродкі выразнасці ў дырыжыраванні

3. Наведванне і абмеркаванне харавых рэпетыцый і канцэртаў.

4. Наведванне і абмеркаванне заняткаў па дырыжыраванні і настанойцы голасу іншых выкладчыкаў.

5. Праслухоўванне аўдыё, відэа, кампакт дыскаў народных і фальклорных калектываў.

6. Вывучэнне і абмеркаванне дадатковай навукова-метадычнай літ-ры.

Рэкамендацыі па вывучэнню самастойных тэм па вучэбнай дысцыпліне

“Дырыжыраванне”

Тэма 10. Методыка работы над харавой партытурай

Літаратура:

1. Живов, В.Л. Исполнительский анализ хорового произведения / В.Л. Живов. – М. : Музыка, 1987. – 95 с.

2. Левандо, П.П. Анализ хоровой партитуры / П.П. Левандо. – Л. : Музыка, 1971 – 102 с.

Тэма 11. Стыль, жанр, інтэрпрытацыя.

Літаратура:

1. Иконникова, Л.Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л.Н. Иконникова. – Мн. : Издательский центр БГУ, 2005. – 115 с.

Тэма 12. Музычны вобраз і яго дырыжорскае ўвасабленне.

Літаратура:

1. Мусин, И.А. О воспитании дирижера: Очерки / И.А. Мусин. – Л. : Музыка, 1987. – 246 с.

2. Мусин, И.А. Техника дирижирования : Практ. руководство. / И.А. Мусин – 2-е изд.. – Л. : Просветительско-издательский центр «Деан – АДИА-М», 1995. – 295 с.

Для кантроля якасці СРС выкарыстоўваюцца наступныя сродкі :

1. *Журнал уліку*, на працягу ўсяго семестра / кожныя 2 тыдні запіс з наступным абмяркоўваннем .

2. *Вуснае апытанне ў час заняткаў (па меры неабходнасці):*

- пытанні, якія тычацца дырыжыруемых твораў, так і твораў, якія праходзіліся на працягу ўсяго семестра па мастацкаму і тэхнічнаму увасабленню харавога твора (характарыстыка творчасці кампазітара, паэта, змест твора, стыль, форма, і інш.).

- пытанні па тэхніцы дырыжыравання:

- а) дырыжорскія схемы, розныя віды памераў;

- б) тэхнічныя прыёмы;

- в) вызначэнні метраноматэрміналогія тэмпаў і характар

выканання.

3. *Ігра і здача партытуры на фартэпіяна (сярэдзіна кожнага месяца):*

- выкананне партытуры твора на фартэпіяна а саррелла па харавому ў тэмпе і з нюансіроўкай як пры дырыжыраванні.

4. *Пенне галасоў і акордаў (сярэдзіна кожнага месяца):*

- прапець любы з галасоў партытуры а саррелла як з тэкстам, так і сальфеджыё з адначасовым дырыжыраваннем, прапець дырыжорскую лінію. Прапець па вертыкалі акордавыя спалучэнні і паслядоўнасці.

5. *Тэхнічны залік* па дырыжыраванні (2 разы у год ў – сярэдзіна кожнага семестра.)

6. *Пісьмовы рэферат* – анатацыя на харавую партытуру (2 разы у год – у канцы семестраў).

4.3 Крытэрыі вынікаў вучэбнай дзейнасці

1–2 (адзін, два) – студэнт не ведае і не валодае 70% кампанентаў, якія адпавядаюць 10 балам. З’яўляецца прафесійна непрыгодным, не мае неабходных для навучання па дадзенай прафесіі ведаў, прыродных даных (музычнага слыху, рухальна-слыхавой каардынацыі, вакальных здольнасцей), навыкаў, не захоплены абранай прафесіяй, мае вузкі светапогляд, невысокі ўзровень мыслення і мастацкі густ.

3 (тры) – студэнт дэманструе недастатковае веданне асноўнага вучэбна-праграмнага матэрыялу. Дрэнна валодае элементамі дырыжорскай тэхнікі. Прадстаўленая праграма па дырыжыраванні выканана ім няўпэўнена і са значнымі скажэннямі аўтарскіх указанняў; няўпэўненыя, аднастайныя адказы на пытанні, неэрудыраванасць, адсутнасць мастацкага густу, арганізатарскіх і педагогічных здольнасцей.

4 (чатыры) – атрымлівае студэнт за веданне асноўнага вучэбна-праграмнага матэрыялу. Прадстаўленая праграма па дырыжыраванні з двух твораў сярэдняй цяжкасці дэманструе пасрэднае валоданне дырыжорскай тэхнікай. Студэнт дапускае значныя памылкі пры дырыжыраванні. Выкананне харавой партытуры на фартэпіяна і вакальных партый прафесійна неграматнае. Адсутнічае эмацыянальная выразнасць. Адказы на пытанні маюць характар агульных звестак і не падмацаваны факталагічным матэрыялам, вузкі агульны кругагляд, нізкая эрудыцыя, пасрэдны мастацкі густ.

5 (пяць) – атрымлівае студэнт за даволі поўнае веданне вучэбна-праграмнага матэрыялу, самастойнае засваенне асноўных формаў і метадаў работы з харавой партытурай. На прыкладзе двух твораў сярэдняй цяжкасці дэманструецца валоданне асобнымі элементамі дырыжорскай тэхнікі. Пры выкананні твораў дапускаюцца памылкі ў трактоўцы партытуры. Выкананне экзаменацыйнай праграмы па дырыжыраванні недастаткова эмацыянальна-выразнае. Адзначаецца веданне асноўнай літаратуры па праграме музычных

дысцыплін. Адказы адпавядаюць зместу пытанняў, але маюць сур'ёзныя памылкі.

6 (шэсць) – атрымлівае студэнт за даволі поўнае веданне вучэбна-праграмнага матэрыялу, самастойнае засваенне асноўных формаў і метадаў работы з харавой партытурай. На прыкладзе двух твораў сярэдняй цяжкасці дэманструецца валоданне асноўнымі сродкамі дырыжорскай тэхнікі, але іх практычнае выкарыстанне не адрозніваецца яскравай эмацыянальнай выразнасцю. Адзначаецца засваенне асноўнай літаратуры, якая рэкамендавана вучэбнай праграмай. Пры адказах на пытанні дэманструецца агульнае валоданне матэрыялам, але дапушчана шмат недакладнасцей.

7 (сем) – атрымлівае студэнт за даволі поўнае веданне вучэбна-праграмнага матэрыялу, практычнае валоданне сродкамі дырыжорскай тэхнікі. Прадстаўленая праграма павінна адпавядаць сярэдняму ўзроўню цяжкасці, могуць быць дапушчаны нязначныя памылкі. Адзначаюцца дакладная перадача тэксту аўтарскіх указанняў; разуменне вобразнага зместу, стылю і пабудовы твора; але недастаткова асэнсаванае выкананне розных па характары музычных твораў; упэўненыя адказы на пытанні; пэўны мастацкі круггляд, адзначаюцца разнастайныя веды па гісторыі музыкі, адказы на пытанні дастаткова поўныя, але дапускаюцца памылкі.

8 (восем) – атрымлівае студэнт за поўнае веданне вучэбна-праграмнага матэрыялу. На прыкладзе двух твораў сярэдняй цяжкасці дэманструецца вельмі добрае валоданне рознымі відамі дырыжорскай тэхнікі ў адпаведнасці з характарам твораў, але недастаткова выразна. Выкананне харавой партытуры на фартэпіяна і вакальных партый прафесійна граматычна. Адзначаюцца разуменне і адлюстраванне вобразнага зместу і стылю, эмацыянальная выразнасць выканання, асэнсаванае выкананне розных па характары музычных твораў (але недастаткова эмацыянальна выразна); дакладныя адказы на пытанні; дастаткова шырокі мастацкі круггляд, агульная эрудыцыя і мастацкі густ.

9 (*дзевяць*) – *заслугоўвае* студэнт за прадстаўленне дастаткова складанай праграмы па дырыжыраванні, усебаковае валоданне тэхнікай дырыжыравання і навыкамі самастойнага засваення ўсіх праграмных заданняў; эмацыянальна-выразнае выкананне музычных твораў, розных па характары. Выкананне харавой партытуры на фартэпіяна і вакальных партый прафесійна граматычна, па харавому. Дасканалы аналіз харавых твораў з пункту гледжання вобразнага строю і сродкаў музычнай выразнасці. Дакладныя адказы на пытанні; самастойнасць мыслення; шырокі мастацкі круггляд, паслядоўнае лагічнае выкладанне матэрыялу, яскравае праяўленне асабістых прафесійных здольнасцей.

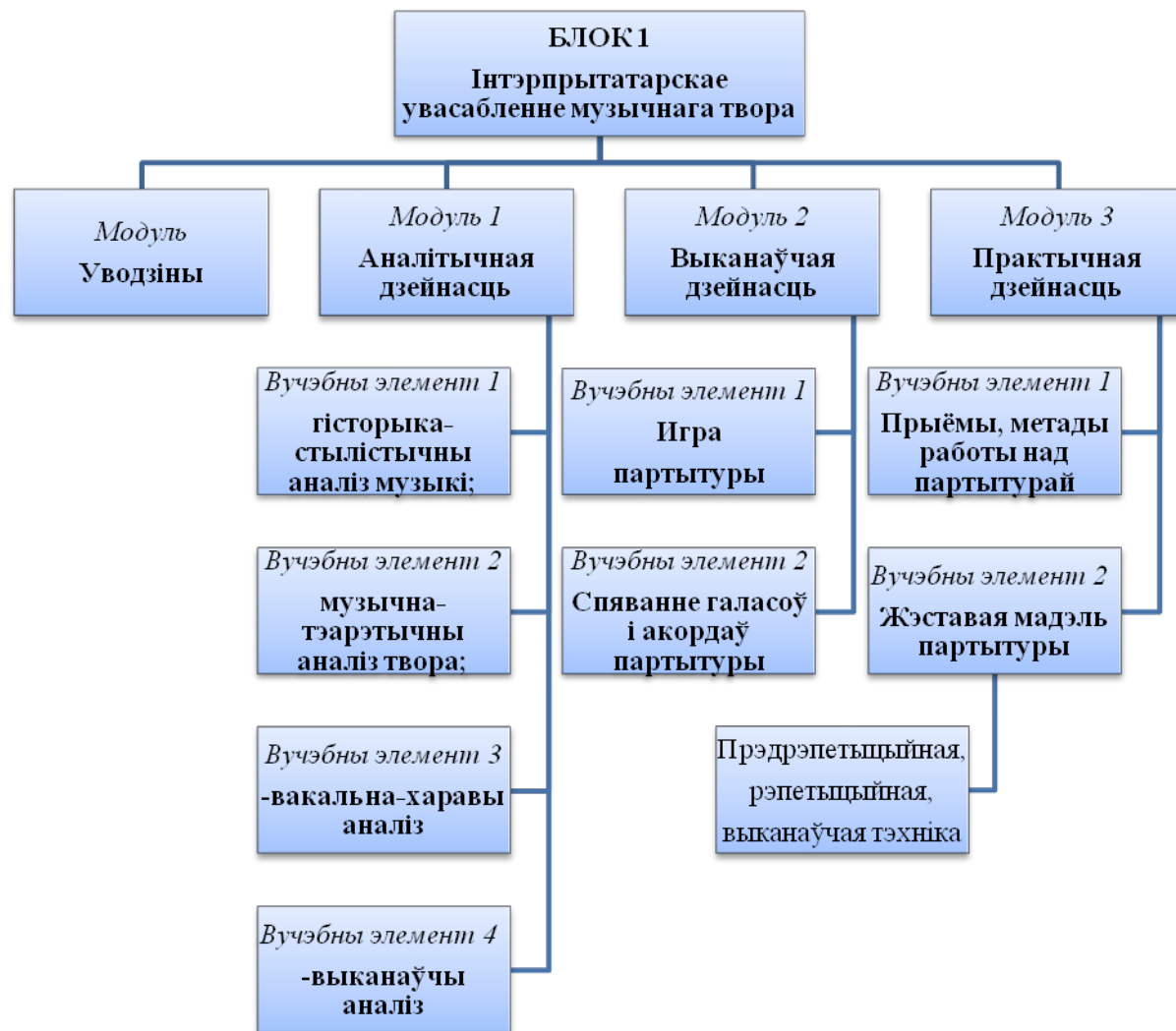
10 (*дзесяць*) – *заслугоўвае* студэнт за ўсебаковае сістэмнае валоданне вучэбна-праграмным матэрыялам па курсе дырыжыравання. Прадстаўленая дастаткова складаная праграма павінна прадэманстраваць валоданне рознымі відамі дырыжорскай тэхнікі ў адпаведнасці з характарам твораў і зместам мастацкіх вобразаў; свабоднае валоданне фартэпіяна на высокім узроўні, спеваы галасоў і акордаў інтанацыйна чыста, па харавому. Грунтоўныя адказы на пытанні, глыбокае засваенне асноўнага і дадатковага матэрыялу. Наяўнасць выразных прафесійных здольнасцей, самастойнага мыслення, багатай фантазіі, мастацкага густу; глыбокае веданне сусветнай і айчыннай мастацкай культуры.

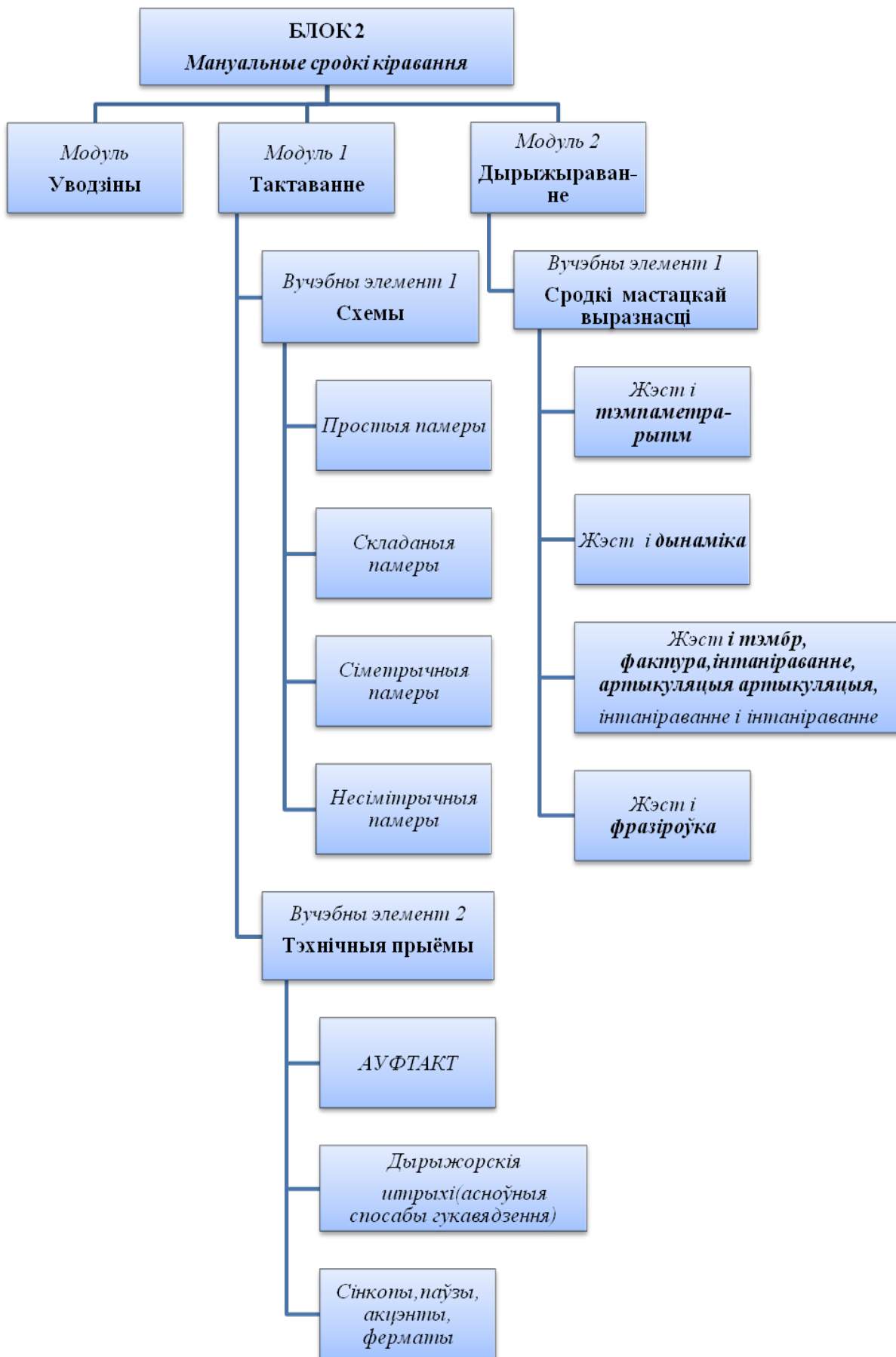
5. ДАПАМОЖНЫ РАЗДЗЕЛ

5.1 Вучэбная праграма

Тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін, індывідуальных заняткаў
<i>Уводзіны</i>	2
<i>Тэма 1.</i> Паняцце аб аўфтакце. Аўфтакт як сродак кіравання выкананнем	30
<i>Тэма 2.</i> Вывучэнне простых і складаных дырыжорскіх схем 3/4, 4/4, 2/4	20
<i>Тэма 3.</i> Дырыжыраванне творамі з пераменнымі, складанымі, сіметрычнымі, несіметрычнымі памерамі	40
<i>Тэма 4.</i> Увасабленне штрыхоў рознага характару (<i>legato</i> , <i>non legato</i> , <i>staccato</i> , <i>marcato</i>) у дырыжорскім жэсце	30
<i>Тэма 5.</i> Паняцце аб тэмпе. Адлюстраванне ў жэсце хуткіх і павольных тэмпаў	34
<i>Тэма 6.</i> Паняцце “дынаміка”, асноўныя нюансы: <i>pp</i> , <i>p</i> , <i>mp</i> , <i>mf</i> , <i>f</i> , <i>ff</i> ; <i>crescendo</i> , <i>diminuendo</i> ; <i>fp</i> , <i>pf sub.p</i> , <i>sub.f</i> . Увасабленне ў дырыжорскім жэсце дынамічных адценняў	34
<i>Тэма 7.</i> Авалодванне тэхнічнымі прыёмамі паказу акцэнтаў, сінкоп, фермат, паўз	20
<i>Тэма 8.</i> Раздзяленне функцый рук, іх каардынацыя	24
<i>Тэма 9.</i> Спецыфіка засваення тэхнікі рэпетыцыйнага дырыжыравання	30
<i>Тэма 10.</i> Методыка работы над харавой партытурай	6
<i>Тэма 11.</i> Стыль, жанр, інтэрпрэтацыя	4
<i>Тэма 12.</i> Музычны вобраз і яго дырыжорскае ўвасабленне	9
Усяго	264

5.2 Прыкладнае праектаванне праграмы па вучэбнай дысцыпліне “Дырыжыраванне” з элементамі модульнай тэхналогіі





5.3 Метадычныя рэкамендацыі для самастойнай працы студэнтаў

Асобае значэнне ўМК мае для забеспячэння самастойнай работы студэнтаў, а дакладней такога яе віда, як кіруемая самастойная работа студэнтаў, тым больш, што ў адпаведнасці з адукацыйнымі стандартамі новага пакалення, КСРС выступае ў якасці нарматыўнага інтэгральнага кампанента вучэбнага працэсу. Даследнік працэсу самаадукацыі студэнтаў у музычна-педагагічным працэсе Т.П. Лізнева вызначае самастойную працу ў якасці сістэматычнай музычна-пазнавальнай і выканальніцкай дзейнасці, якая спрыяе выхаванню ў навучэнцаў уменні самастойна, творча працаваць. Яна выконваецца як пад кіраўніцтвам выкладчыка ў аўдыторыі, так і па загадзя прадуманай праграме па-за аўдыторыяй"

Музычнае **пазнанне**, якое здзяйсняецца пасродкам **мастацкага твора**, працэс **творчы і складаны**. Нараджэнне музычнай інтэрпрэтацыі мяркуе не толькі вольнае валоданне прыладай і арсеналам практычных уменняў і навыкаў як “апарата выраза” ўласных думак і пачуццяў, але і багацце ўнутранага свету, унутраную ініцыятыўнасць і здольнасць да духоўных назапашванняў і пераўтварэнням. Ніякая тэорыя не заменіць працэс працы над самім сабой. Гэта і прадвызначае першаснасць у музычна-педагагічным працэсе складанага комплексу практычных уменняў і навыкаў, і другаснасць тэарэтычных ведаў.

Уменне самастойна займацца набываецца не адразу музыкам любой спецыяльнасці. Асаблівыя цяжкасці ў арганізацыі самастойнай працы, якая патрабуе не толькі пэўнага рэжыму, самакантролю, але і валодання **метадамі і прыёмамі** працы над творам, адчуваюць студэнты дырыжорскіх спецыяльнасцяў.

Характар і накіраванасць хатніх заняткаў навучэнцаў дырыжыраванню абумоўліваецца самой спецыфікай дырыжорскага мастацтва. Шматпланавасць дырыжорскай спецыяльнасці патрабуе шматстайных формаў хатняй

Практыка паказвае, што студэнты, як правіла, абмяжоўваюцца ў лепшым выпадку эмацыйна-інтуітыўным зразуменнем музыкі. Гэта прыводзіць да таго, што, па-першае, затрачваецца недазваляльна шмат часу на “Развучванне” творы, і, па-другое, у адсутнасці асноўнай, фундаментальнай “вывучанасці” тэксту, праца фантазіі і ўяўлення немагчымай або вельмі абмежаваная.

Для таго каб зрабіць хатнюю працу навучальнага больш *эфектыўнай*, каб узброіць яго *метадамі актыўнага* развіцця ўсіх неабходных яму навыкаў і здольнасцяў, трэба **вызначыць змест** гэтай працы.

З прычыны шматграннасці дзейнасці дырыжора, яго хатнія заняткі патрабуюць яшчэ больш напружанай і мэтанакіраванай працы, чым заняткі любога іншага музыканта-выканаўцы. *Дырыжор павінен мець высокаразвітую ўвагу, адчуваць рытм, дынаміку развіцця музычнай тканіны творы, а таксама вобразнасць музычнага руху, так як свае выканальніцкія намеры ён павінен выказваць у жэстах, навочных і даходлівых для выканаўцаў. Яму вельмі важна ўмець бачыць твор "па-дырыжорску", кантраляваць як на працягу выканання, так і ўласныя дзеянні. Для таго каб асвоіць навыкі кіравання выкананнем, неабходны ўпартая і настойлівая праца. Але асабліва значны час патрабуецца для авалодання мануальнымі сродкамі дырыжорскага ўздзеяння. Нельга спадзявацца на тое, што гэта адбудзецца само па сабе.*

Умоўна ў хатняй працы можна вылучыць **два** бакі, якія маюць, адпаведна, некаторыя адрозненні ў формах і метадах заняткаў.

Адна з іх, асабліва важная ў пачатковым перыядзе навучання, ставіць сваёй мэтай ўсебаковае развіццё *навыкаў дырыжыравання*. Іншы бок хатняй працы – *засваенне партытуры*. Практычна ж абодва бакі непарыўна звязаны на ўсіх этапах творчага росту дырыжора.

Вялікае значэнне для развіцця навыкаў і здольнасцяў навучэнца мае сама партытура вывучаемай творы. Вельмі важна, каб матэрыял быў не

толькі разнастайным, але і яркім, наглядным па сваёй вобразнасці і эмацыйнаму характару.

Практычная праца над партытурай можа весціся ў чатырох кірунках:

- аналіз і інтэрпрэтацыя твора;
- асваенне партытуры за фартэпіяна;
- засваенне пры дапамозе ўнутранага слыху;
- дырыжорскае (мануальнае) засваенне.

Першыя два напрамкі, маючы агульнасць устаноў і метадаў, цесна звязаны адзін з адным. Іх дарэчы аб'яднаць, умоўна пазначыўшы “выканальніцка-аналітычнай” формай працы.

Арганізаваць і ўпарадкаваць працу па вывучэнні музычных твораў, павысіць яго мэтанакіраванасць і эфектыўнасць і закліканы варыянт алгарытму. Ён уключае асноўныя палажэнні, якія павінны быць вядомыя да таго, як студэнт прыступіць да працы над творам:

1. Звесткі пра кампазітара (нацыянальнасць, рысы стылю, асноўнае пра яго творчасць).
2. Час і абставіны напісання твора, пераклад замежных тэрмінаў.
3. Форма, жанр, танальны план, асаблівасці музычнага мовы, фактуры, метрорытма.
4. Вобразнае змест і эмацыйны строй твора.
5. Выразныя сродкі інтэрпрэтацыі сачынення: дынаміка, фразіроўка, артыкуляцыя і т. д.
6. Выканальніцкія цяжкасці і метады іх пераадолення.

Грунтоўнае веданне ўсяго комплексу паняццяў і звестак, якія адносяцца да вывучаемай твору і яго аўтару, спрыяе вернасці і глыбіні інтэрпрэтацыі, накіроўвае ўяўленне і фантазію студэнта ў патрэбнае рэчышча. Але ніякае вывучэнне знешніх атрыбутаў жыцця аўтара не заменіць спасціжэння галоўнага – круга **музычных вобразаў** кампазітара. Знаёмства з найбольш значнымі творамі аўтара адкрывае дарогу да

разумення асобнага сачынення. Праслухаць мэтанакіравана, адзначаючы і запамінаючы асноўныя рысы аўтарскага стылю з тым, каб у далейшым, вывучыўшы тэкст, не выконваць дадатковую працу, прыводзячы ў адпаведнасць стылістыку творы. Глумачэнні і рэкамендацыі выкладчыка ў дадзеным выпадку недастатковыя. Толькі яснае ўяўленне пра тое, як твор павінна быць выканана (ідэальны вобраз яго), дапаможа студэнту пазбегнуць двайны працы і непатрэбнай страты часу.

Пры характарыстыцы творы ў алгарытме асноўная ўвага варта надаць раскрыццю **вобразна-паэтычнага** зместу. Раскрываючы ўнутраны свет музыкі, нельга ўпадаць у *прымітыўную ілюстрацыйнасць*, чым і грашаць студэнты, складаючы свае анатацыі на выкананую музыку, адштурхваючыся, перш за ўсё, ад назвы твора. Абапірацца варта на *пачуцці і эмоцыі*, якія выклікае дадзеная музыка, на *вобразы* з паэтычных, жывапісных, іншых музычных твораў, якія *стымулююць фантазію* і валодаюць здольнасцю выклікаць у выканаўцы пэўныя эмацыйныя рэакцыі. *Асацыятыўнае мысленне* сілкуецца назапашанымі ў памяці ўражаннямі і перажываннямі, звязанымі з пазнаннем свету і самога сябе, пастаяннай ўнутранай працай.

Неабходным кампанентам самастойнай працы з'яўляецца праца над творами **без інструмента**, хору. Праца з нотамі пачынаецца да першага прайгравання творы на інструменце і вядзецца пастаянна, аж да поўнага вывучвання. Знаёмства з новым творами пачынаецца з вызначэння танальнасці, тэмпу, памеру. Звяртаецца ўвагу на форму і характар выкладання нотнага матэрыялу. Пры наяўнасці развітога ўнутранага слыху можна паспрабаваць прадставіць гучанне (увогуле або толькі асноўных тэм).

Асвоіўшы партытуру пеўчыя, прыміцеся за яе выкананне на фартэпіяна (метады хатніх заняткаў запазычаныя з вопыту інструменталіста, у прыватнасці піяніста). Асаблівая ўвага надаецца выяўленню асаблівасцяў партытуры, як харавога сачынення, імкненню наблізіць фартэпіяннае выкананне да рэальнага харавога гучання. Пры гэтым пастаянна

параўноўваць фартэпіяннае гучанне з уяўным харавым, выконваць партытуру па харавым, адчуваючы вакальную спецыфіку хору:

- вывучэнне партытуры хору невялікімі адрэзкамі;
- кожная харавая партыя прайграваецца асобна (метад паасобнага асваення);
- для пераадолення тэхнічных цяжкасцяў часовае спрашчэнне выканальніцкіх задач (гульня ў запаволеным тэмпе).

Для таго каб асвоіць навыкі кіравання выкананнем, неабходны упартая і настойлівая праца. Але асабліва значны час патрабуецца для авалодання мануальнымі сродкамі дырыжорскага ўздзеяння. Нельга спадзявацца на тое, што гэта адбудзецца само па сабе.

С.А. Казачкоў ў сваёй працы “Дырыжорскі апарат і яго пастаноўка” сфармуляваў кароткія парады па методыцы самастойных заняткаў дырыжорскай тэхнікай:

1. Не дырыжуйце тым, што ўнутрана не чуецца, што не можаце самі пераканаўча праспяваць або згуляць на якім-небудзь інструменце.

2. Вывучце голасам ўсе партыі вывучаемай партытуры і дамажыцеся іх правільнага музычнага і вакальнага выканання.

3. Асвоіўшы партытуру пеўчых, прыміцеся за яе выкананне на фартэпіяна, адзначаючы ўсе фактурныя складанасці, змены темпорытма, дынамікі, выконваючы ў дакладнасці ўсе рыскі, фразіроўку, цэзур, кульмінацыі і г. д.

Прасачыце ўважліва за тым, як вы паднімаеце рукі над клавіятурай, каб узяць той ці іншы акорд або згуляць якую-небудзь фразу, як у сувязі з гэтым датыкаецеся да клавіятуры, як здымаеце руку, каб перайсці да наступнай фразе, і вы зразумеце, што ўсё гэта – дыханне, аналагічнае пеўчага, кіраванае тымі ж законамі музыкі і фізічнай прыроды.

4. Чым дакладней адшліфуецца дыханне на фартэпіяна, тым лепш прагучыць партытура на інструменце і тым дакладней будзе знойдзены патрэбны дырыжорскі ўзмах.

5. Старанна прааналізуйце партытуру, якую збіраецца дырыжыраваць. Высветліце дакладнае значэнне кожнага знака, кожнай рэмаркі. Вывучыце партытуру на памяць. Уменне запісаць яе па памяці – гэта самы верны спосаб пераканацца ў тым, што яна вывучана дасканала.

6. Калі ўзнікне дакладнае і рэльефная слуханьне музыкі, мускульнай (праз спевы і гульнявое рух на інструменце) адчуванне яе дыхання, гуказдабыцця і звуковедення, можна прыступіць да працы над развіццём музычна-слыхавых уяўленняў.

Асновай працы становіцца *творчы пошук*, то есць высвятленне таго, што і як выяўлена ў творы, і толькі потым – як гэта ўвасобіць. Да вывучванню творы варта прыступаць ўшчыльную толькі пасля таго, як з'явіцца агульнае выразнае ўяўленне пра яго змесце, вызначацца сувязі частак структуры, будуць пачутыя інтанацыі, высветлены пытанні дынамікі, фразіроўкі і т.д. у гэтым выпадку непазбежная праца па *тэхнічным авалоданні* матэрыялам будзе адначасова і працай над *мастацкім вобразам*, а не проста механічным прайграваннем тэксту. Працуючы без хору неабходна дамагацца дасягнення цеснай ўзаемасувязі *гукавых і рухальных адчуванняў*. Неабходна імкнуцца да таго, каб унутранае прапяванне праводзілася ў зададзеным тэмпе, з ясным прадстаўленнем характару музыкі, дынамікі, фразіроўкі і т.д.

У працэсе хатняй працы над партытурай дырыжору неабходна:

- не толькі вывучаць і аналізаваць нотны тэкст, але і абдумваць формы і метады маючай адбыцця рэпетыцыйнай працы;
- загадзя вызначаць спосабы рэпетыравання асобных месцаў творы;
- асвойваць партытуру і ў мануальным плане, шукаць жэставыя формы выразы музычных вобразаў;
- знаходзіць прыёмы для кіраўніцтва тэхнічна складанымі месцамі творы

Паколькі хатнія заняткі накіраваны на ўсебаковае развіццё выканальніцкіх і спецыфічна дырыжорскіх навыкаў на развіццё выразных сродкаў кіравання выкананнем, педагог павінен не столькі спрашчаць, колькі наадварот, ўскладняць задачу. Чым настойлівы студэнт будзе шукаць сродкі для перадачы выразных элементаў музычнай фразы, тым глыбей ён будзе ўнікаць у змест.

Метадычныя парады па вывучэнню вялікай харавой сцэны (операй, кантаты ці араторыі).

Вывучэнне вялікай харавой сцэны прадугледжвае крыху іншы падыход да працы над музычным матэрыялам чым у творах малой формы(харавая мініяцюра, аўтарскія апрацоўкі народнай песні, фальклорны матэрыял).

Перш чым пачаць непасрэдна вывучэнне музычнага матэрыяла патрэбнай харавой сцэны, неабходна пазнаёміцца з гісторыяй стварэння твора, канкрэтнымі гістарычнымі абставінамі, пра якія гаворыцца ў творы, і лібрэта оперы(калі вывучаецца оперная сцэна) або з літаратурнай крыніцай кантаты(араторыі). Далей варта перайсці да вывучэння патрэбнай сцэны і вызначыць яе месца ў агульным драматургічным развіцці операга спектакля ці ў драматургіі кантаты(араторыі). Хор можа выступаць як актыўная дзеючая асоба, непасрэдны ўдзельнік падзей, ці трактаваны як гістарычны фон, для характарыстыкі канкрэтнай гістарычнай эпохі.

Першай і галоўнай умовай для паспяховай працы з'яўляецца рухлівае вывучэнне тэкста партытуры.

1. Уважліва прачытайцеўсе аўтарскія ўказанні, якія датычацца тэмпа, дынамікі, штрыхоў, характару выканання і г.д. Дакладнае прачытанне нотнага тэкста і ўсіх рэмарак дапамогуць зразумець сутнасць мастацкіх намераў аўтара і найбольш уцямна раскрыць музычны вобраз. Калі прадметам вывучэння з'яўляецца оперная сцэна, варта ўлічваць тыя ўказанні аўтара, якія датычаць непасрэдна дзеяння, якое адбываецца на сцэне. Гэтыя рэмаркі кампазітара накіроўваюць драматургічнае развіццё пэўнага харавога нумара.

2. Улічваючы, што перад вамі разгорнутая харавая сцэна, якая ўключае некалькі выканаўчых груп (хор, аркестр, салісты), расцляніце яе на эпизоды- харавыя, сольныя, ансамблевыя і ўласна аркестравыя. У кожным з гэтых эпизодаў звярніце ўвагу на асаблівасці меладычнага і рытмічнага малюнка, нюансы, тэмповыя кантрасты (ці наадварот адзінства) між

эпізодамі; паспрабуйце вызначыць дынамічны план, сэнсавыя акцэнтны і кульмінацыі. Такі падрабязны аналіз кожнага з эпізодаў дапаможа пазней зразумець усю сцэну цалкам, правільна раздзяліць эмацыйна-гукавыя кульмінацыі, выявіць з іх самую галоўную і падпарадкаваць ёй усе дапаможныя моманты.

З мэтай праверкі сваёй уласнай трактоўкі вельмі карысна праслухаць запіс харавой сцэны на дыску. Таксама вельмі карысна паралельна з іграй партытуры “ўпявацца” ў яе харавую і вакальную часткі, г.зн. умець спяваць (сальфеджыруючы і са словамі) усе партыі хора па нотах, а салістаў – напамяць.

Канчатковым вынікам падрыхтоўчай працы павінна стаць выкананне на двух інструментах усяго нумара (канцэртмайстар грае аркестравае выкладанне, студэнт – вакальна-харавую частку партытуры).

Пры вывучэнні аркестравага суправаджэння звярніце асаблівую ўвагу (яшчэ пры першым праслухоўванні дыска) на тэмбравую афарбоўку інструментальнага гучання, някепска зазірнуць у аркестравую партытуру.

Харавыя сцэны з выкарыстоўваннем вялікіх груп выканаўцаў у дырыжыраванні мяркуюць **другі характар жэста** (у параўнанні з хорамі а саррелла). Дырыжорскі жэст у вялікіх вакальна-сімфанічных сцэнах павінен валодаць імпульсіўнасцю і вонкавасцю.

Пры дырыжыраванні разгорнутай харавой сцэнай пкрад вамі паўстае няпростая задача: выявіць з агульнай масы гучання асноўную сэнсавую лінію, падпарадкаваць ёй усе другасныя элементы і знайсці для гэтага адпаведны выраз у дырыжорскай пластыцы. **Асаблівую важнасць у кіраванні выкананнем вялікай харавой сцэнай набывае прыцып эканомнага і цэlesaобразнага жэсту.**

Пры вывучэнні харавой сцэны трэба выявіць суадносіны паміж хорам і аркестравым суправаджэннем. **Трэба адрозніваць віды ансамбляў:**

1. Від ансамбля пры яком харавая партытура нясе асноўную смысловую нагрузку і ў дынамічным плане дамінуе над аркестравай.

2. Від ансамбля, у якім харавая і інструментальная часткі партытуры ўраўнаважаны і маюць аднолькавае тэматычнае значэнне. У гэтым відзе ансамбля можа быць два варыянты:

а) харавая частка партытуры дубліруецца аркестравай;

б) інструментальная і харавая часткі маюць самастойны музычны матэрыял і пры гэтым ураўнаважаны.

Пры вывучэнні харавой сцэны трэбы вельмі ўважліва падыходзіць да дырыжыравання аркестравага суправаджэння, аркестравых уступаў, праігрышаў, заканчэнняў.

Трэба звярнуць увагу на дырыжыраванне сольным рэчытатывам і аркестравым суправаджэннем. Рэчытатыў – гэта дэкламацыя нараспеў. У рэчытатывах прысутнічае пераважна гутаркава-метрычны бок, а не інтанацыйна-меладычны.

Адрозніваюць два віда рэчытатываў:

1) recitativo-secco – сухі рэчытатыў;

2) recitativo-accompagnato – суправаджаемы рэчытатыў.

Для акампанімента рэчытатыва secco характэрна выкарыстанне доўгіх ці асобных кароткіх акордаў аркестру, якія служаць гарманічнай апорай вакальнай партыі. Аркестраваму суправаджэнню рэчытатыва – accompagnato адводзіцца роля ня толькі гарманічнай падтрымкі спявака, але і адлюстравання драматычнай сітуацыі, якая паглыбляе сэнс рэчытатыву. Таму ў аркестравым суправаджэнні сустракаецца ня толькі гарманічная акордавая падтрымка, але і даволі выразныя музычныя матывы і фразы, якія дублююць вакальную партыю.

Пры дырыжыраванні эпізодамі з сольнымі рэчытатывамі трэба прытрымлівацца прыцыпу: тактуя, даваць спеваку толькі знакі ўступа, даючы яму некаторую свабоду у выкананні сваёй тэмы.

Часцей за ўсё прыходзіцца даваць уступы салістам левай рукой, але магчым такі паказ і правай рукой. Пры працяглай сольнай фразе, якая гучыць а саррелла, дырыжор можа “адкласць” такты, у якіх аркестр вытрымлівае

паўзу (адзначаць толькі першыя долі тактаў). У адрозненні ад сольных правядзеній усе аркестравыя акорды і развітыя музычныя пастраенні даюцца выразным аўфтактам і праводзяцца актыўнымі рухамі большага аб'ёма і мышачнага ўзмацнення рук.

Пры дырыжыраванні харавым рэчытатывам асабліваю значнасць набывае арганізацыйны момант жэста. У гэтым выпадку ад дырыжора паірабуюцца больш імпульсіўныя, валявыя і рэльефныя рухі. Таму патрабаваць ад харыстаў перадачы пэўнага, адзінага для ўсіх характару немагчыма аднім толькі жэстам-аўфтактам (як гэта было ў сольных рэчытатывах). Асаблівае сэнсавое значэнне тут набывае ўпэўнены штрых і насычанасць дырыжорскіх рухаў, якія дапамогуць выканаўцам успрыняць не толькі тэхнічныя элементы выканання (тэмп, дынаміку, прыёмы гукавядзення, метрарытмічную структуру), але і неабходны характар, які перадае пэўны эмацыйны стан.

План аналізу беларускай народнай песні

Аналізуючы народную песню і яе апрацоўкі неабходна:

- пазнаёміцца з ёй цалкам і не рабіць вывадаў па толькі адной страфе;
- прачытаць тэкст і ўмець выдзеліць “чысты” верш без паўтораў, устаўных выклічнікаў, словаабрываў;
- вызначыць структуру верша (танічны, сілабічны, сілаба-танічны);
- прапечыць песню са словамі і падзяліць музычны тэкст адпаведна вершу на часткі;
- знайсці падабенства і розніцу частак, вызначыць варыянтнасць;
- запісаць структуру верша і музыкі ў выглядзе формулы;
- вызначыць жанравыя і стылістычныя асаблівасці песні (сялянскай або гарадскай);
- вызначыць месца народнай песні ў развіцці народна-песеннай культуры Беларусі, спецыфіку яе сацыяльна-гістарычнага развіцця, характэрныя рысы;
- ахарактарызаваць лада-танальны план:
 - а) ладавыя асаблівасці народнай песні;
 - б) ладавая пераменнасць (паралельная, секундавая, аднайменная, кварта-квінтавая);
 - в) натуральныя лады (міксалідыйскі, лідыйскі, дарыйскі, фрыгійскі, натуральны мажор або мінор);
 - г) спецыфічныя лады (тэтрахорд, пентахорд, 6-ступенны гукарад з павышаным чацвёртым, з павышаным пятым гукам і г.д.);
- ахарактарызаваць форму твора: страфічная, адначасткавая, двухчасткавая з рэпрызай, трохчасткавая і г.д.;
- ахарактарызаваць фактуру выкладання твора:
 - а) гетэрафанія – форма манодыі; разнавіднасці гетэрафаніі: нязначнае адхіленне ад унісону; полірытмічная манодыя (несупадзенне арнаментыкі галасоў); дыяфанія на бурдоннай аснове; спеў “з

пералівамі” (рацяглае расшчапленне мелодыі на тэрцыю, кварту, квінту)

б) поліфанія: падгалосасачна-паліфанійны склад; спеў “з падводкай” (верхні саліруючы голас кантрапунктуе хору ніжніх галасоў)

в) гамафонна-гарманічны склад, шматгалоссе тыпу “ўторы”, шматгалоссе кантавага тыпу;

- вызначыць склад выканаўцаў песні (жаночы, мужчынскі, змешаны, дзіцячы):

а) у якіх галасах праводзіцца асноўная тэма песні (верхніх, сярэдніх, ніжніх);

б) якія галасы вядуць падгалоскі, асабліваць падгалоску (актаўны, вытрыманы, арнаментальны);

- ахарактарызаваць характар рухаў галасоў (паралельны, ускосны, процілеглы).

Аналізуючы песню трэба памятаць:

- у песнях з танічным вершам тактавая рыса ставіцца ў першую чаргу перад асноўным націскам, танічнае вершаскладанне падразумевае роўную колькасць метрычных націскаў у вершарадку і наяўнасць двух галоўных акцэнтаў;

- у песнях з сілабічным вершам тактавая рыса падзяляе паўрадкоў і з іх рытмічнымі формуламі;

- у беларускіх народных песнях з сілаба-танічным вершам тактавая рыса ставіцца перад націскным складам.

Гетэрафанія – сумеснае, у аснове аднагалоснае выкананне мелодыі з эпізадычна ўзнікаючымі імправізацыйнымі сугуччамі (адхіленні ад унісону).

План аналізу харавой партытуры

(Апрацоўка народнай песні)

1. Агульныя звесткі. Від харавога твора (хор а cappella, хор з праваджэннем). Харавы жанр (харавая песня, мініяцюра).

Кароткія звесткі аб жыцці і творчасці кампазітара, аўтара апрацоўкі твора. Характарыстыка творчасці, прыклады найбольш яскравых і вядомых харавых твораў.

2. Вобразна-сэнсавы аналіз тэксту: жанр, сюжэт, ідэя, асноўныя мастацкія вобразы. Канструктыўны аналіз тэксту (колькасць строф, куплетаў). Параўнанне апрацоўкі з паэтычным арыгіналам, яго падтэкст.

Ступень узаемапроанікнення музыкі і слова, асаблівасці прачытання кампазітарам.

3. Жанр харавога твора, яго ўплыў на стыль выканання і эмацыянальны змест.

4. Музычная форма твора і структура асобных частак.

5. Характарыстыка фактуры (гамафонна-гарманічная, паліфанічная, змешаная). Узаемасувязь фактуры са зместам твора і выразнымі сродкамі хору.

6. Характарыстыка мелодыі- тэмы (суадносіны скачкоў і плаўнага руху, паступальны рух, або працяглае знаходжанне на адной вышыні; шырокія, або невялікія інтэрвальныя хады; паўтонавыя інтанацыі; апяванне гукаў; павялічаныя і паменшаныя інтэрвалы; метрарытмічныя асаблівасці).

7. Ладавыя асаблівасці, вызначэнне асноўнай танальнасці, характарыстыка танальнага плану.

8. Аналіз гармоніі з агульным абзначэннем функцый і назвай кожнага акорда.

9. Метрарытмічныя асаблівасці твора (метр просты, ці складаны, пераменны, несіметрычны; наяўнасць пункцірнага рытму, сінкоп).

Вакальна-харавы аналіз

1. Тып хору (аднародны, змяшаны, няпоўны змяшаны).

Від хору (аднагалосны, двухгалосны і г.д.). Раздзяленне ў харавых партыях (divisi), дубліраванне, унісон.

А) суадносіны тэмбраў галасоў;

Б) тэмбравае адзінства і іх тэмбравая афарбоўка;

В) перавага альтоў;

Г) перавага галасоў сапрана;

Д) у якіх галасах праводзіцца асноўная тэма песні (верхніх, сярэдніх, нізкіх);

Е) якія галасы вядуць падгалоскі, характар голасавядзення падгалоска (актаўны, вытрыманы, арнаментальны).

2. Дыяпазон харавых партый, іх тэсітурныя ўмовы (тэсітура: сярэдняя, высокая, нізкая, зручная, нязручная). Ступень вакальнай загрузанасці хору і асобных партый.

3. Від гукавядзення (legato, staccato, non legato, marcato).

4. Асаблівасці пеўчага дыхання: агульнахаравое, па партыях, па фразях, на паўзах, ланцуговае – характэрнае для кантылены; кароткае – для твораў у хуткім тэмпе, цэзурнае.

5. Тэмбравая афарбаванасць, залежнасць тэмбру ад жанру і стылю песні.

6. Дыкцыя, асаблівасці вымаўлення (арфаэпія), асаблівасці падтэкстоўкі і рэгістравыя асаблівасці партытуры (спяванне зычных, скарагаворка, словаабрывы, устаўныя склады і выклічнікі).

7. Асаблівасці інтанавання (харавы строй). Выяўленне найбольш важных у інтанацыйных адносінах момантаў з улікам заканамернасцей меладычнага (гарызантальнага) і гарманічнага (вертыкальнага) строю. Спосабы пераадолення інтанацыйных цяжкасцей.

8. Ансамбль і яго віды (прыватны, агульны). Тэсітурныя і дынамічныя суадносіны паміж партыямі (натуральны ансамбль).

9. Выкарыстанне спецыфічных тэмбравых выразных якасцей як асобных харавых партый, саліруючых галасоў, так і груп хору. Выразнае ўжыванне галасоў у залежнасці ад рэгістра і тэсітуры.

Выканальніцкі аналіз

Агульны характар твора і яго частак, галоўныя з выразных сродкаў у эпізодах і частках (мелодыка, гармонія, дынаміка і інш.).

Асноўны выканальніцкі прынцып (цэласнасць, бесперапыннасць, эпізадычнасць, дэталізацыя, перыядычнасць). Цяжкасці з улікам асаблівасцей жанру і формы твора.

Тэмпавы план, агогіка, дынаміка.

Фразіроўка. Выяўленне прыватных і агульных дынамічных і сэнсавых кульмінацый, выяўленне цэласнай логікі развіцця мастацкага вобраза.

Этапы працы з выканаўчым калектывам над творам. Вызначэнне найбольш эфектыўных метадаў і прыёмаў працы над складанымі месцамі твора.

Мадэляванне магчымых памылак пад час працы над аналізам твора.

Прыкладныя цяжкасці.

Інтанацыйныя:

- паступенны рад вялікіх секунд;
- актаўны унісон;
- скачкі ў меладычнай лініі;
- паўтонавыя і храматычныя паслядоўнасці;
- павялічаныя і паменшаныя інтэрвалы і акорды;
- працяглыя спевы на адном гуку;
- рух галасоў паралельнымі тэрцыямі;
- адхіленні і мадуляцыі ў іншыя танальнасці;
- раптоўная змена танальнасці;
- арганны пункт;

асобныя ўступы партый;
распяванне склада на некалькі гукаў;
шырокае размяшчэнне галасоў у акордах;
інтанаванне мелодыі ў высокім або нізкім рэгістры);

Метрарытмічныя:

змяшаныя пераменныя, несіметрычныя памеры;
пункцірны рытм, сінкопы;
затактавыя шаснаццатыя, квінтолі, трыёлі; паўзы;
рытмічная аднастайнасць;
полірытмія;
розна рытмічны малюнак у харавых партыях;
буйныя працягласці);

Дыкцыйныя:

правільная манера фарміравання галосных;
яснае і дакладнае вымаўленне зычных;
стык двух аднолькавых або падобных па вымаўленню галосных;
аднясенне зычных да наступнага складу або слова пры стыку слоў;
харавыя скарагаворкі, розначытанні).

Вызначэнне дырыжорскіх сродкаў і прыёмаў, якія змогуць найбольш адэкватна рэалізаваць выканаўчы мастацкі вобраз. Наяўнасць фермат, драбленне доляў і г.д. Характар дырыжорскага жэста.

5.5 Асноўная літаратура

1. *Ержемский, Г.* Психология дирижирования. Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом / Г. Ержемский. – М.: Музыка, 1984. – 79 с.
2. *Мусин, И.А.* О воспитании дирижера: очерки / И.А. Мусин. – Ленинград : Издательство «Музыка», 1987. – 246 с.
3. *Мусин, И.* Техника дирижирования: практ. руководство / И. Мусин. – 2-е изд., доп. – СПб. : Просветит.-изд. центр «Деан–Адиа–М», 1995. – 295 с.
4. *Ольхов, К.* Теоретические основы дирижёрской техники / К. Ольхов. – 3-е изд. – Л.: Музыка, 1990. – 200 с.
5. *Холупова Л.И.* Методика преподавания спецдисциплин: курс лекций / Л.И. Холупова. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – 140 с.
6. *Холупова, Л.И.* Хрестоматия по хоровому дирижированию : в 2 т. Т. 1. Сложные симметричные размеры: хоры а саррелла : учеб.-метод. пособие / сост.: Л.И. Холупова, Е.И. Дубовец, И.В. Селина ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2018. – 303 с.

5.6 Дадатковая літаратура

- Анисимов, А.И.* Дирижер-хормейстер / А.И. Анисимов. – Л. : Музыка, 1976. – 160 с.
- Безбородова, Л.А.* Дирижирование / Л.А. Безбородова. – М. : ООО Флинта, 2000. – 213 с.
- Живов, В.Л.* Исполнительский анализ хорового произведения / В.Л. Живов. – М. : Музыка, 1987. – 95 с.
- Иконникова, Л.Н.* Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л.Н. Иконникова. – Мн. : Издательский центр БГУ, 2005. – 115 с.
- Иванов-Радкевич, А.* Пособие для начинающих дирижёров / А. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1977. – 119с.
- Казачков, С.А.* Дирижерский аппарат и его постановка / С.А. Казачков. – М. : Музыка, 1967. – 130 с.

- Когадеев, А.П.* Техника хорового дирижирования / А.П. Когадеев. – Минск : Вышэйшая школа, 1968. – 148 с.
- Кондрашин, К.П.* Мир дирижера/ К. П. Кондрашин. – Л.: Музыка, 1976. – 192 с.
- Левандо, П.П.* Анализ хоровой партитуры / П.П. Левандо. – Л. : Музыка, 1971. – 102 с.
- Маталаев, Л.Н.* Основы дирижорской техники / Л.Н Маталаев. – М. : Сов. композитор, 1986. – 206 с.
- Мусин, И.А.* О воспитании дирижера: Очерки / И.А. Мусин. – Л. : Музыка, 1987. – 246 с.
- Мусин, И.А.* Техника дирижирования : Практ. руководство. / И.А. Мусин – 2-е изд. – Л. : Просветительско-издательский центр «Деан – АДИА-М», 1995. – 295 с.
- Назарова, Е.П.* Хоровая репетиция / Е.П. Назарова. – Мінск : “Адукація і выхаванне”, 2002. – 52-54с
- Ольхов, К.Б.* Теоретические основы дирижерской техники / К.Б Ольхов. – Л. : Музыка, 1990. – 199 с.