

Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў

В. М. Валатковіч

ДЫРЫЖЫРАВАННЕ

*Рэкамендавана ВМА па адукацыі
ў галіне культуры і мастацтваў у якасці вучэбна-метадычнага
дапаможніка для студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі
па спецыяльнасці 1-18 01 01 Народная творчасць
(па напрамках), напрамку спецыяльнасці 1-18 01 01-02
Інструментальная музыка духавая;
спецыяльнасці 1-16 01 06 Духавыя інструменты, напрамку
спецыяльнасці 1-16 01 06-11 Духавыя інструменты (народныя)*

Мінск
БДУКМ
2014

УДК 781.071.2:785.1(075.8)
ББК 85.315.1-7р
В 15

Р э ц е н з е н т ы:

П. В. Вандзілоўскі, загадчык кафедры аркестравага дырыжыравання ўстановы адукацыі «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі»;
Л. П. Лях, прафесар установы адукацыі «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь

Валатковіч, В. М.

В 15 Дырыжыраванне : вучэб.-метадыч. дапам. / В. М. Валатковіч ; М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск : БДУКМ, 2014. – 75 с.
ISBN 978-985-522-105-1.

Разглядаюцца пытанні падрыхтоўчага этапу фарміравання дырыжорскага апарату, праблемы засваення элементаў тэхнікі дырыжыравання, сродкі музычнай выразнасці і нюансы работы над партытурай.

Выкладзены ў прастай і даходлівай форме дапаможнік разлічаны на студэнтаў і выкладчыкаў устаноў спецыяльнай і вышэйшай адукацыі.

УДК 781.071.2:785.1(075.8)
ББК 85.315.1-7р

ISBN 978-985-522-105-1

© Валатковіч В. М., 2014
© Афармленне. УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», 2014

ЗМЕСТ

УВОДЗІНЫ	4
Раздзел 1. ЗМЕСТ ПАДРЫХОЎЧАГА ЭТАПУ ПРАЦЭСУ ФАРМІРАВАННЯ ДЫРЫЖОРСКАГА АПАРАТУ	
1.1. Дырыжорскі апарат і яго кампанеты.....	6
1.2. Асаблівасці фарміравання дырыжорскага апарату.....	8
Раздзел 2. ПРАБЛЕМЫ ЗАСВАЕННЯ ЭЛЕМЕНТАЎ ТЭХНІКІ ДЫРЫЖЫРАВАННЯ	
2.1. Аўфтакт.....	17
2.2. Засваенне схем такціравання.....	20
2.3. Паказ затактавых уступаў.....	29
2.4. Спыненне руху.....	30
2.5. Паўзы ў дырыжыраванні	32
2.6. Фермата.....	33
2.7. Сінкопы.....	35
2.8. Дырыжорская палачка.....	36
2.9. Магчымасці левай рукі.....	37
Раздзел 3. СРОДКІ МУЗЫЧНАЙ ВЫРАЗНАСЦІ І ІХ АДЛЮСТРАВАННЕ Ў ДЫРЫЖОРСКІМ ВЫКАНАЛЬНІЦТВЕ	
3.1. Штрыхі ў дырыжыраванні.....	39
3.2. Дынаміка ў дырыжыраванні.....	44
3.2.1. Паступовае прымыканне дынамікі	46
3.2.2. Раптоўнае змяненне дынамікі	48
3.3. Тэмп і яго выразэнне ў дырыжорскім жэсце.....	50
3.4. Унутрыдалявое запаўненне дырыжорскага жэста.....	52
Раздзел 4. РАБОТА НАД ПАРТЫТУРАЙ	
4.1. Першапачатковы этап работы над партытурай.....	54
4.2. Тэарэтычны аналіз партытуры.....	55
4.3. Завяршальны этап работы над партытурай.....	61
ЗАКЛЮЧЭННЕ	63
ЛІТАРАТУРА	65
ДАДАТКІ	68

УВОДЗІНЫ

Дадзены вучэбна-метадычны дапаможнік для вышэйшых навучальных устаноў падрыхтаваны ў адпаведнасці з адукацыйным стандартам ОС РБ 1-18 01 01-2008 «Вышэйшая адукацыя: першая ступень», тыпавай праграмай «Дырыжыраванне» па спецыяльнасці 1-18 01 01 Народная творчасць (па напрамках), напрамку спецыяльнасці 1-18 01 01-02 Інструментальная музыка духавая і вучэбнай праграмай «Дырыжыраванне» па спецыяльнасці 1-16 01 06 Духавыя інструменты, напрамку спецыяльнасці 1-16 01 06 11 Духавыя інструменты (народныя).

На аснове вопыту работы аўтара ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі і Беларускім дзяржаўным універсітэце культуры і мастацтваў матэрыялы падрыхтаванага вучэбна-метадычнага дапаможніка прапануюцца студэнтам устаноў вышэйшай адукацыі па спецыяльнасцям 1-18 01 01 Народная творчасць (па напрамках), 1-16 01 06 Духавыя інструменты.

Мэта вучэбна-метадычнага дапаможніка – садзейнічаць падрыхтоўцы высокакваліфікаваных спецыялістаў вышэйшай адукацыі, здольных ажыццяўляць творча-выканальніцкую дзейнасць у аматарскіх аркестравых калектывах, а таксама займацца педагагічнай дзейнасцю па дысцыпліне «Дырыжыраванне» па паляпшэнні працэсу падрыхтоўкі спецыялістаў музычнага мастацтва.

Асаблівасцю зместу і прынцыпу падрыхтаванага вучэбна-метадычнага дапаможніка з’яўляецца тое, што ўпершыню вызначаны аптымальны комплексны тэарэтычны і практычны матэрыял для студэнтаў, якія здольны засвоіць галоўныя асаблівасці дырыжорскага выканальніцтва і прэтэндуюць на атрыманне кваліфікацыі кіраўніка аматарскага аркестравага калектыву. Матэрыялы падрыхтаванага вучэбна-метадычнага дапаможніка дазваляць студэнтам пашырыць асабістыя веды ў развіцці мануальнай тэхнікі дырыжыравання.

Структура падрыхтаванага вучэбна-метадычнага дапаможніка ўключае чатыры раздзелы.

У першым раздзеле вызначаюцца змест і асаблівасці падрыхтоўчага этапу ў працэсе фарміравання дырыжорскага апарату з улікам засваення яго асноўных кампанентаў.

У другім раздзеле разгледжаны асноўныя праблемы засваення элементаў тэхнікі дырыжывання.

Матэрыялы трэцяга раздзела прысвечаны сродкам музычнай выразнасці і асаблівасцям іх адлюстравання ў дырыжорскім выканальніцтве.

Чацвёрты раздзел апісвае работу дырыжора над партытурай, працэсы аналізу музычных сродкаў выразнасці, разглядае формы твора.

Асноўная задача дадзенага вучэбна-метадычнага дапаможніка – спрыяць паразуменню студэнтамі тэарэтычных ведаў, атрыманню ведаў па засваенні метадычных распрацовак па праблемах дырыжывання, развіццю практычных навыкаў па засваенні асноўных мастацка-выразных кампанентаў дырыжорскага выканальніцтва на працягу аўдыторных заняткаў з выкладчыкамі і ў працэсе засваення складаных пытанняў па дырыжыванні падчас самастойных пазааўдыторных заняткаў.

Раздел 1

ЗМЕСТ ПАДРЫХТОЎЧАГА ЭТАПУ ПРАЦЭСУ ФАРМІРАВАННЯ ДЫРЫЖОРСКАГА АПАРАТУ

1.1. Дырыжорскі апарат і яго кампанеты

Пад дырыжорскім апаратам маецца на ўвазе разнастайныя рухі рукамі, зведзеныя ў стройную сістэму дырыжыравання, палажэнне корпуса, галавы і ног, міміка, пры дапамозе якіх дырыжор перадае свае мастацкія намеры. Знешняе аблічча дырыжора павінна дапамагаць рукам, садзейнічаць выразнасці дырыжыравання. У час заняткаў трэба асабліва звярнуць увагу на адзінства ўсіх кампанентаў.

Мануальная тэхніка атрымала назву ад лацінскага слова «*manus*» – рука. Рукі дырыжора з'яўляюцца асноўным элементам дырыжорскага апарату, пры дапамозе якіх ён перадае інфармацыю аб метры, тэмпе, дынаміцы, штрыху. Размераныя рухі рук адлюстроўваюць метр музыкі, хуткасць іх чаргавання – тэмп, змяненні амплітуды жэстаў перадаюць дынаміку, а звязанасць або раздзельнасць – штрыхі.

Пры фарміраванні дырыжорскага апарату ў студэнтаў узнікае шэраг тыпавых памылак:

- заціснутасць асобных кампанентаў дырыжорскага апарату;
- няправільнае палажэнне корпуса;
- недакладная пластычнасць кампанентаў дырыжорскага апарату;
- няўзгодненасць дзейнасці правай і левай рукі;

З мэтай выпраўлення недохопаў студэнтам рэкамендуецца:

- прааналізаваць фізіялагічную (мышачную) свабоду ўсіх кампанентаў дырыжорскага апарату;
- карыстацца комплексам практыкаванняў па вызваленні заціснутасці дырыжорскага апарату;
- сістэматычна і свядома выконваць практыкаванні ў памерных тэмпях;
- выкарыстоўваць магчымасці відэазапісу.

У залежнасці ад зместу выконваемага твора, дырыжорскія жэсты бываюць павольнымі або рэзкімі, лёгкімі або напоўненымі сілай, мяккімі або энергічнымі.

Фізіялагічная свабода, адсутнасць заціснутасці ў апаратах дырыжора – неабходная ўмова выразнага жэста.

Корпус дырыжора павінен быць падцягнутым, свабодным і захоўваць адносную нерухомасць. Рухі корпуса мусяць узмацняць выразныя дзеянні рук дырыжора.

Становішча галавы, міміка маюць выключнае значэнне, бо пры адсутнасці іх адпаведнасці з мануальнымі жэстамі дырыжор не дасягае патрэбнага эфекту.

Ногі павінны забяспечыць устойлівасць корпуса, найбольш натуральна расставіць іх прыкладна на шырыню дзвюх ступеней.

Кісьць з'яўляецца найбольш рухомай часткай рукі, прызначана для выканання тонкіх і разнастайных рухаў ударных, колападобных, гладзячых і г.д. Рухі кісці выкарыстоўваюцца пры выкананні музыкі лёгкага характару, мэтазгодна прымяненне кісцявога руху пры выкананні ў хуткіх тэмпах, адлічванні паўз, дырыжыраванні сола.

Ж. Аффенбах. «Арфей у пекле»

У кісці, а дакладней на кончыках пальцаў, адбываецца дакрананне да гуку.

Перадплечча – забяспечвае «прыкметнасць» жэстаў, яму ўласцівы шырокі дыяпазон рухаў, здольных выражаць дынаміку, штрыхі, фразіроўку. Перадплеччу належыць асноўная роля ў такіраванні. Рухі перадплечча найбольш выкарыстоўваюцца ў вытворчай практыцы, аднак набываюць выразнасць толькі ў спалучэнні з дзеяннямі кісці.

І. Дунаеўскі. «Вольны вецер»

Плячо – найменш рухомая частка рукі, служыць апорай для руху перадплечча. Плячом карыстаюцца для павелічэння амплітуды жэста, паказу насычанасці гукавой тканіны, вялікай, моцнай дынамікі.

Ф. Зупэ. «Чароўны Галатэа»

У працэсе дырыжыравання рухі кісці, перадплечча і пляча заўсёды ўзаемазвязаны.

1.2. Асаблівасці фарміравання дырыжорскага апарату

Пад пастаноўкай маецца на ўвазе тыпавыя рухі рук, якія з’яўляюцца асновай усіх прыёмаў дырыжорскай тэхнікі. Пастаноўка заключаецца ў выпрацоўцы такіх формаў рухаў, якія найбольш рацыянальныя, натуральныя і базіруюцца на ўнутранай (мышачнай) свабодзе.

Пастаноўка дырыжорскага апарату – паняцце ўмоўнае, паколькі асновай дырыжорскага майстэрства з’яўляецца не статычнае становішча (поза), а рух. Пад адзінкавым актам пастаноўкі можна разумець момант падрыхтоўкі дырыжора да пачатку працэсу дырыжыравання. Пастаноўка фарміруе самыя агульныя прынцыпы і правілы найбольш рацыянальнага іх праяўлення, атрымліваючы адзіную заканамернасць з разнастайнасці прыёмаў і выразных сродкаў.

Практыкаванні па вызваленні мышцаў.

Свабода рухаў пачынаецца з умення свабодна і нязмушана стаяць за пультам. Першыя практыкаванні выконваюцца наступным чынам.

Студэнт займае месца перад уяўным аркестрам. Торс прамы, плечавы пояс раскрыты; галава пасаджана свабодна; ногі пастаўлены ненапружана, разам ці ледзь-ледзь расстаўлены, з трохі высунутай наперад правай нагой; рукі вісяць свабодна ўздоўж корпуса.

У гэтым становішчы навучэнец дамагаецца максімальнай мышачнай свабоды:

– расслабляюцца мышцы плечавага пояса, які пры праверцы свабодна падымаецца і апускаецца;

– расслабляюцца мышцы рук (для праверкі рабіць лёгкія павароты свабодна вісячай рукой, падымаць рукі і кідаць іх уніз);

– расслабляюцца мышцы шыі (для праверкі рабіць плаўныя і свабодныя павароты і нахілы галавы ў бакі і ўніз-уверх).

Мэта дадзеных практыкаванняў – выпрацаваць уменне заўважаць і прыбіраць залішняе напружанне той ці іншай частцы апарату ў яго нерухомым становішчы, каб потым выкарыстоўваць гэта ўменне пры руху.

Звычайна студэнт адчувае залішняе напружанне толькі тады, калі яму ўдаецца некалькі разоў паслабіць мышцы на якім-небудзь участку апарату і пераканацца, што ад гэтага стала зручней, лягчэй. Гэта адчуванне замацоўваецца паўторамі.

Практыкаванні па вызваленні суставаў рукі. Пры свабодным і нязмушаным корпусе павольна ўздымаць максімальна расслабленую руку. Спачатку падымаецца перадплечча рухам у паслабленым локцевым суставе са свабодна вісячай кісцю; калі перадплечча сагнута да канца (рука ля корпуса), пачынаецца ўздым пляча (рух у паслабленым плечавым суставе). Перадплечча пры гэтым паступова рассоўваецца ў максімальна паслабленым локцевым суставе, а кісьць працягвае свабодна вісець. Плячо варта падымаць перпендыкулярна корпусу, не адводзячы ўбок.

З названага становішча рука пачынае плаўна апускацца ў процілеглым парадку: спачатку апускаецца плячо (пры гэтым перадплечча згінаецца да канца са свабодна вісячай кісцю), а затым разгінаецца перадплечча і, максімальна расслабленае, павісае.

У гэтым практыкаванні асаблівую ўвагу трэба звярнуць на максімальную расслабленасць суставаў і мышцаў.

Практыкаванні па набыцці пластычнасці ўздыму і апускання рукі. Пры свабодным і нязмушаным корпусе павольна і плаўна падымаць руку. Рух пачынаецца з кісці (у кісцевым суставе): кісьць цягне за сабой перадплечча (рух ў локцевым суставе), а плячо плаўна і незаўважна ўключаецца ў рух прыкладна тады, калі перадплечча аказваецца ў ніжняй пазіцыі (плоскасць тазавага пояса). З гэтага моманту рух адбываецца ў плечавым суставе.

Апусканне рукі выконваецца ў процілеглым парадку: спачатку апускаецца плячо (рух у плечавым суставе), потым – перадплечча (рух ў локцевым суставе), затым – кісьць (рух у кісцевым суставе). Умовы руху тыя ж: ён павінен быць павольным, плаўным і свабодным. Гэтага лягчэй дамагчыся, калі ўявіць, што рука «кімсьці» ўвесь час «апускаецца» і ідзе ўніз пад дзеяннем цяжару.

Для руху з большай плаўнасцю ў гэтым практыкаванні рэкамендуецца пры ўздыму рукі прадстаўляць, што яна апускаецца, а пры руху ўніз – падымаецца. Гэта актывізуе працу мышц і спрыяе ўраўнаважанасці і, такім чынам, плаўнасці руху.

Можна прымаць і іншыя псіхалагічныя прыстасаванні, прадстаўляючы якое-небудзь мэтазгоднае дзеянне.

Асаблівую ўвагу трэба звярнуць на эластычны рух у суставах, максімальна аслабляючы той суставаў, у якім у дадзены момант адбываецца рух рукі, і злёгка фіксуючы іншыя.

Рух левай рукі варта чаргаваць з рухам правай, а затым перайсці да рухаў абедзвюма рукамі адначасова.

Прызначэнне практыкавання – выпрацаваць свабодны і плаўны рух суцэльна-гнуткай рукі, неабходнае ў legato, а таксама пры працяглых crescendo і diminuendo. Акрамя таго азначанае практыкаванне спрыяе развіццю яснай і выразнай лініі ў дырыжорскім малюнку.

Практыкаванне на кручэнне рукі. Пачынаецца практыкаванне кручэннем кісці ў кісцевым суставе з максімальнай мышачнай свабодай і мінімальнай амплітудай. Форма амплітуды – правільная, падобная да кола. У гэты час ля пляча і плячо павінны знаходзіцца ў нерухомым, але вольным стане. Зусім выключаны павароты перадплечча. Амплітуда руху кісці паступова павялічваецца. Амплітуда руху перадплечча таксама толькі паступова павялічваецца. У гэты момант максімальна расслабляецца плечавы суставаў і злёгка фіксуецца локцевы. Уся рука здзяйсняе ад пляча вялікі і вольны кругавы ўздым.

Прызначэнне практыкавання – выпрацаваць эластычнасць рухаў кісці, перадплечча і пляча, а таксама плаўнае ўзаемадзеянне гэтых частак рукі ў суцэльна-гнуткім яе руху. Апошняе важна ў любым раздзеле дырыжорскай тэхнікі і асабліва для дасягнення сакавітай і поўнай гучнасці ў шырокай і напеўнай фактуры.

Практыкаванне па пераносе рукі па траекторыі. Паставіць руку ў зыходнае становішча. Плаўным і лёгкім рухам пера-

несці руку ў супрацьлеглае становішча і назад у зыходнае становішча. Затым зрабіць інтэрвал (паўза), падчас якога ў думках падрыхтаваць паўтор руху. Калі рух з інтэрваламі будзе засвоены, яго можна замацаваць паўтарэннем без інтэрвалаў.

Пераносы рукі выконваюцца ў дадзеным варыянце практыкавання па траекторыі з пэўным вуглом. Час ад часу вугал карысна змяняць.

Рух пераносу здзяйсняецца ўсёй рукой (пры эластычных суставах), але з накіроўваючай кісцю.

Рух «ад сябе» пачынаецца адначасова ва ўсіх кропках сцэльна-гнуткай рукі. Але ў гэты час, як кісьць накіроўваецца па шырокай траекторыі канчатковай кропкі, плячо паварочваецца, злёгка прыўздымаецца, малюючы маленькую траекторыю.

У канчатковай кропцы руху кісьць эластычна адштурхоўваецца, у рознай ступені вастрынi, якую рэкамендуецца вар'іраваць і атрымліваць паступальны імпульс у процілеглым кірунку. Вельмі важна дамагчыся, каб вастрыня кропкі ў кісці не адбілася на плаўнасці руху ўсёй рукі (плаўнасць перамяшчэння локцевай кропкі).

Прызначэнне практыкавання – выпрацаваць элементы дырыжорскай сеткі, звязанай з гарызантальным рухам «ад сябе» і «да сябе» (другая доля ў трохдольным метры, трэцяя доля ў чатырохдольным метры, чацвёртая доля ў шасцідольным метры і г.д.).

Практыкаванне па пераносе рукі па прамой лініі. Рух адрозніваецца ад папярэдняга тым, што здзяйсняецца па прамой лініі, аналагічна руху смычка па струне. У канчатковай кропцы рука не адштурхоўваецца, а свабодна спыняецца. Велічыня інтэрвалу вар'іруецца. Рух павінен быць эластычным, з раўнамерна расслабленай і дакладна разлічанай напругай рукі, аднолькавым ва ўсіх яе кропках і ва ўсіх фазах руху. Для гэтага пры руху рукі «ад сябе» карысна прадстаўляць, што рухаеш яе «да сябе» і наадварот. Мэтазгодна таксама спалучаць названыя рухі з прадстаўленнем аб роўна цяглым смычку (адчуваць пругкае сутыкненне са струною) ці аб роўна цяглым дыханні.

Прызначэнне практыкавання – выпрацоўка мяккага руху з дакладнай лініяй малюнку. Гэта адзін з элементаў будучага legato.

Практыкаванне па пераносе рукі па хвалістай лініі. Зыходнае становішча рукі – такое ж, як і ў двух папярэдніх

практыкаваннях. У руху («ад сябе» і «да сябе») кісьць малюе хвалістую лінію, якую можна прадставіць як ланцуг з трох звёнаў-траекторый.

Складанасць прыведзенага практыкавання вызначаецца ў неабходнасці спалучэння хвалістых рухаў кісці з раўнамерна гарызантальным рухам астатняй часткі рукі (цалкам выключаюцца пранацыённа-супінацыйныя рухі), што развівае свабодную каардынацыю рукі ў адзіным руху.

Дадзенае практыкаванне з прычыны сваёй цяжкасці можа быць прапанавана студэнту толькі на пазнейшых этапах навучання.

Практыкаванні для развіцця кісці. Аб значэнні кісці сказана дастаткова. Яе разнастайныя функцыі развіваюцца ў працэсе выканальніцкай працы над творам. Роля дапаможных практыкаванняў засяроджваецца ў выпрацоўцы элементарных уменняў, якія павінны з'яўляцца адпраўным пунктам для ўсебаковага развіцця кісцявой тэхнікі. У гэтай тэхніцы, разам з рухомасцю і свабодай кісці, вялікае значэнне маюць яе адчувальныя функцыі. Таму прыведзеныя ніжэй практыкаванні на развіццё адчування павінны быць выкананы з усёй магчымай дбайнасцю і сістэматычнасцю.

Практыкаванне 1. Свабодна пасіўная кісьць. Паставіць руку ў сярэдняю пазіцыю; ў гэтым становішчы гранічна паслабіць кісьць так, каб яна павісла на перадплечча, затым пасля працяглай паўзы падняць кісьць і зноў павесіць яе. Патрэсці свабодна вісячай кісцю. Дамагчыся поўнай свабоды і натуральнасці руху. Практыкаванне рабіць у пранацыійным і супінацыйным палажэннях.

Практыкаванне 2. Паставіць руку ў супінацыйнае становішча (сярэдня пазіцыя). Свабодна павесіць расслабленую кісьць, пальцы пры гэтым самі прымуць натуральную веерападобную пазіцыю. Ва ўказаным становішчы больш актыўна раскрыць кісьць (з выразам настойлівай просьбы). Не змяняючы такой формы кісці, свабодна павярнуць руку ў пранацыійнае становішча. Цяпер кісьць знаходзіцца ў свабодна актыўным стане, або ў гатоўнасці да дзеяння. У гэтым становішчы трэба надаваць кісці розную ступень актыўнасці, аслабляючы пальцы або раскрываючы іх. Тэмпаментарытм практыкавання адвольны.

Практыкаванне 3. Паставіць кісьць у становішча свабоднай актыўнасці (сярэдня пазіцыя). Павольна і плаўна апусціць

кісць, да канца расслабляючы для гэтага кісцевы сустаў, але захоўваючы свабодна актыўную форму кісці. Падняць кісць у зыходнае становішча. Чаргаваць гэтыя рухі рытмічна, у вызначаным тэмпе, пачынаць з павольнага і завяршаць хуткім. Сачыць за роўнасцю і свабодай рухаў.

Практыкаванне 4. Паставіць руку ў ніжнюю пазіцыю. Кісць размясціць на адным узроўні з перадплеччам. Павольна і плаўна рухаць кісцю «да сябе» (прамянёвая абдукцыя) і «ад сябе» (локцевая абдукцыя). Даводзіць кісць да крайняга становішча з невялікай, разлічанай напругай у гэтым становішчы, але з максімальным расслабленнем у кісцевым суставе падчас руху.

Практыкаванне 5. Паставіць кісць у становішча свабоднай актыўнасці (у сярэдняй пазіцыі). З гэтага становішча рабіць кісцю кругавыя рухі (па гадзіннікавай стрэлцы і супраць яе), збіраючы свабодныя пальцы пры руху ўніз і раскрываючы іх пры руху ўверх. Сачыць за свабодай кісцевых і фалангавых суставаў, за плаўнасцю рухаў і дакладнасцю малюнка (круг, эліпс). Не дапускаць пранацыйных і супінацыйных рухаў перадплечча.

Практыкаванне 6. Зыходнае становішча кісці – актыўна раскрытае (акордавы хват). Руку паставіць у сярэдняю пазіцыю. Павольна і плаўна, з разлічана свабоднай напругай сціскаць вялікі і ўказальны пальцы, утвараючы імі кольца. Таксама плаўна расціснуць іх па чарзе, злучаючы кожны з вялікім пальцам. Потым плаўна, з разлічана свабоднай напругай сціскаць кісць у кулак і расціскаць яе.

Практыкаванне 7. У палажэнні свабоднай актыўнасці кісці павольна абмацваць «падушачкамі» пальцаў – паказальнага, сярэдняга, безназоўнага і мезенца – «падушачку» вялікага пальца. Сачыць за поўнай свабодай кісцявога і фалангавых суставаў, а таксама за яснасцю датыкальных адчуванняў. Размінаць кісцю рукі вядомы пластычны матэрыял (палімерная гліна, пластылін, воск і г.д.), запамінаць, якія ўзнікаюць датыкальныя адчуванні. Рабіць кісцю размінальныя рухі без матэрыялу, прадстаўляючы іх па памяці ў розных відах. Абмацваць кісцю рукі рэальныя паверхні розных матэрыялаў і прадметаў (аксаміт, дрэва, метал, паперу, скуру, сукно, шкло, шоўк і г.д.). Тое ж выканаць па памяці, прадстаўляючы паверхню разнастайнай фактуры, вільготнасці і тэмпературы (вільготную, га-

рачую, гладкую, ліпкую, мокрую, сухую, халодную, цёплую, шурпатую і г.д.). Сачыць за свабодай і натуральнасцю рухаў.

Практыкаванне 8. Уменне лёгка і свабодна мяняць пазіцыю, план і дыяпазон ўзмаху звязана з паказам уступаў, рэгуляваннем дыхання выканаўцаў і рознымі зменамі ў характары гучнасці. Першпачаткова студэнт часцей за ўсё ажыццяўляе такую змену сутаргава і недакладна. Дадзенае практыкаванне ў вельмі прастай, элементарнай форме дазваляе хутка адпрацаваць патрэбны прыём.

З зыходнага становішча ў ніжняй пазіцыі студэнт лёгка і хуткім рухам, максімальна расслабляючы рукі, перакладае іх у сярэдняю пазіцыю, а пасля пэўнай паўзы – у верхнюю, якая зноў змяняецца сярэдняй пазіцыяй і затым ніжняй.

Асноўныя ўмовы правільнага выканання практыкавання:

– змена пазіцыі рук робіцца лёгка і хутка, а спыненне руху ажыццяўляецца імгненна і сапраўдна, без сутаргавай фіксацыі суставаў і мышцаў;

– паўзы паміж рухамі павінны быць не менш за працягласць адной долі (у тэмпе дадзенага руху) і роўныя паміж сабой;

– рух павінен пачацца адразу ў патрэбным кірунку без папярэдняга замаху ў процілеглы бок;

– рух здзяйсняецца толькі ў плечавым суставе ўсёй рукой (іншыя суставы злёгка зафіксаваныя).

Варыянты практыкавання:

– мяняць пазіцыі нязначнымі градацыямі з запаўненнем асноўных палажэнняў (ніжняга, сярэдняга і верхняга) шматлікімі прамежкамі;

– кожны рух уверх суправаджаць уздыхам, а рух уніз – выдыхам. У паўзах паміж рухамі затрымліваць дыханне. Велічыню дыхання дакладна разлічыць з рухам.

Пазіцыі рук. Пазіцыі – гэта становішча рук па вертыкалі, гарызанталі і глыбіні адносна корпуса дырыжора. У залежнасці ад канкрэтных выканальніцкіх задач рукі дырыжора могуць займаць рознае становішча – быць на узроўні плячэй, грудзей, пояса, расстаўлены ў бакі, сабраны, выцягнуты ўперад, сагнуты ў локцях.

Дырыжорскім жэстам уласціва трохмернасць: вышыня, шырыня, глыбіня. Задача дырыжора – выкарыстоўваць дадзены аб'ём музычнага гуку, камбінаваць дырыжорскія жэсты ў раз-

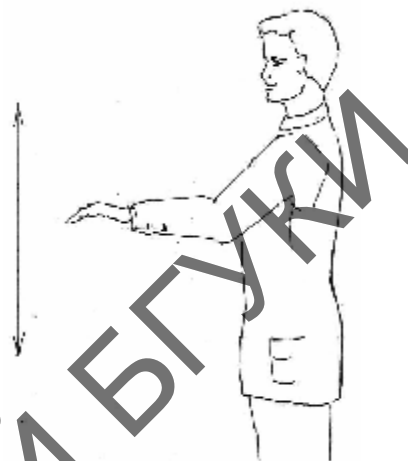
настайных спалучэннях, якія даюць бясконцую колькасць ва-
рыянтаў мадыфікацыі дырыжорскіх жэстаў.

Дырыжорскія жэсты ажыццяўляюцца на адной вышыні –
узроўні пачынаюцца ад узроўню тазавага пояса, заканчваюцца
ўзроўнем плечавога.

вышэйшы ўзровень

сярэдні ўзровень

ніжэйшы ўзровень



У дадзеных узроўнях закладзены пэўныя мастацкія магчы-
масці. Напрыклад, дырыжыраванню на ўзроўні плечавога по-
яса больш адпавядае дынаміка на f , а на ўзроўні тазавага пояса
наадварот характэрна выкананне эпизодаў больш павольнага
характару. Сярэдні ўзровень з'яўляецца найбольш універсаль-
ным. Ён у залежнасці ад выбранай амплітуды і энергіі жэста
можа быць напоўнены разнастайным зместам. Трэба адзна-
чыць, што ўмоўна фіксаваныя ўзроўні дапускаюць мноства
прамежкавых градацый.

Па гарызанталі (шырыні) выдзяляюцца тры асноўныя дыяпа-
зоны: шырокі (рухі пры шырока разведзеных руках), сярэдні
і вузкі.

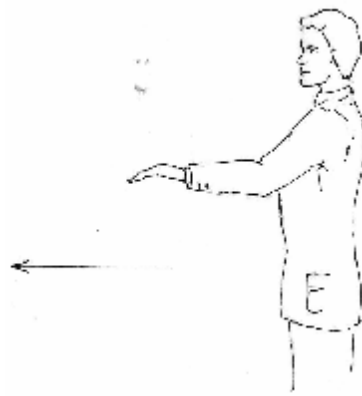
шырокі

сярэдні

вузкі

Дадзеныя дыяпазоны, як і ўзроўні дырыжыравання, маюць
значныя мастацкія магчымасці. Так, шырокі ўзровень можа
мець значную дынаміку, насычанасць аркестравай фактуры, а
вузкі – больш камернае гучанне, але дасягненне канкрэтнай
мэты залежыць таксама ад амплітуды і энергіі дырыжорскага
жэста. Сярэдні дыяпазон з'яўляецца найбольш універсальным.

Дырыжорскія жэсты таксама маюць тры планы /глыбіню/.



III план

II план

I план

Выкарыстанне розных планаў дазваляе дырыжору дасягаць розных выразных задач.

Прапанаваныя асноўныя пазіцыі, дыяпазоны, планы прадстаўляюць пачынаючаму дырыжору вялікія выразныя магчымасці, аднак гэта толькі схема і яна мае мноства прамежкавых градацый. Разнастайнасць выразных сродкаў можа даць рознае спалучэнне дадзеных плоскасцей.

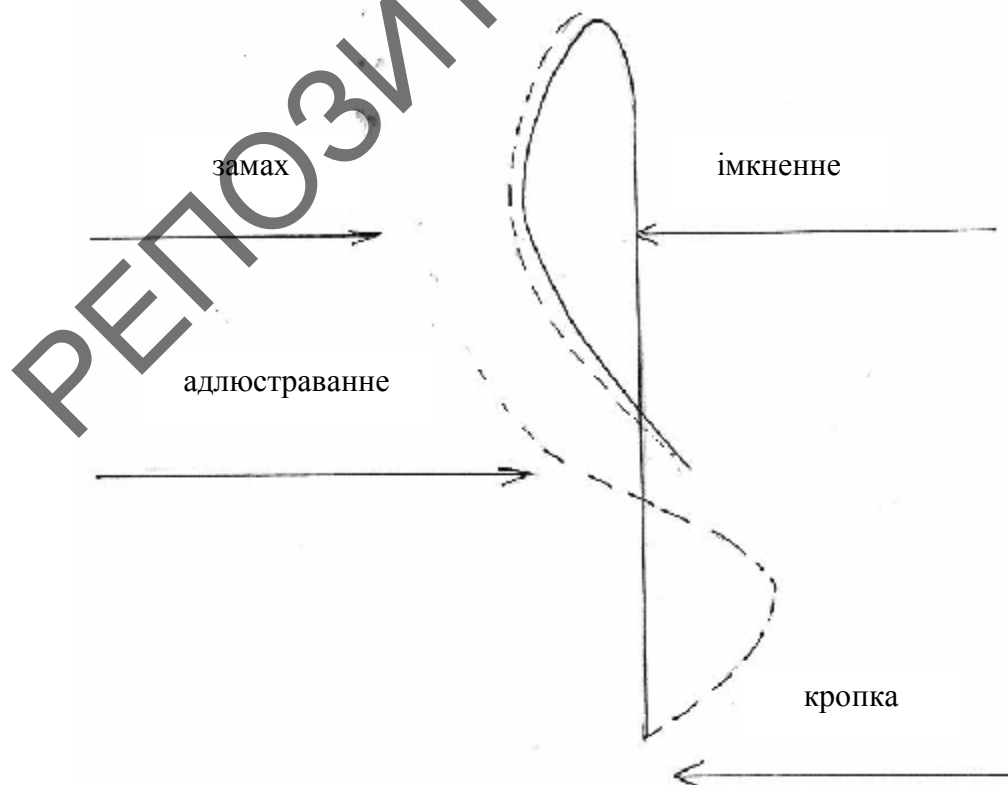
РЕПОЗИТОРИЙ ВУЗМ

Раздел 2

ПРАБЛЕМЫ ЗАСВАЕННЯ ЭЛЕМЕНТАЎ ТЭХНІКІ ДЫРЫЖЫРАВАННЯ

2.1. Аўфтакт

У працэсе дырыжывавання рухі рук падпарадкоўваюцца строгай паслядоўнасці і выконваюцца па пэўных плоскасцях, аб'яднаных у формы руху, што склаліся ў практыцы, – тактавыя схемы. Пасля адпаведнай падрыхтоўкі «ўвагі» (гэты элемент спецыяльна не выдзяляецца ў структуры аўфтакта, але мае велізарнае значэнне як момант, які мабілізуе дзеянні дырыжора і выканаўцаў) дырыжор падымае рукі. Змяняючы жэст на некаторым узроўні, ён апускае іх, дакранаецца да ўяўнай плоскасці. У гэты момант узнікае гучанне, пасля чаго жэст адскоквае і спыняецца. Такі асобны рух называецца аўфтактам – гэта жэст, які папярэджвае моманту выканання кожнай з долей такта і па часовай працягласці роўны працягласці вызначаемай долі.



«Замах» – першы элемент аўфтакта, ён з’яўляецца асновай усяго працэсу кіравання выкананнем, пры дапамозе «замаху» дырыжор актывізуе ўвагу выканаўцаў, бярэ дыханне. У гэтай фазе сканцэнтравана асноўная інфармацыя аб гучанні, якое мае адбыцца. Без «замаху» дырыжорскі жэст ператвараецца ў бязмэтны рух, які нічога не выражае. Замах падраздзяляецца на два віды: *пачатковы* (падрыхтоўвае пачатак выканання) і *міждольны* (паміж долямі такта ў працэсе выканання). «Замах» не толькі вызначае ўзнікненне гучання, але карэкціруе яго, змяняе. Пры дапамозе «замаху» дырыжор можа раскрыць асаблівае фразіроўкі, паказаць уступ асобным інструментам або групам, узяць дыханне. У «замаху» выражаецца эмацыянальны бок выканання, ён арганізуе ансамбль выканання.

Змест «замаху» вызначаецца мастацкай задачай і выражаецца ў яго розных уласцівасцях: хуткасці выканання, амплітудзе, энергіі, характары выканання.

Пры пастаноўцы дырыжорскага апарату ў студэнтаў таксама ўзнікае шэраг тыповых памылак, якія часова могуць быць звязаны з папярэднімі тэмамі:

- недастатковая ўсвядомленасць на ўзроўні ведаў;
- адсутнасць графічнай яснасці ў дырыжорскім жэсце;
- несувымернасць элементаў у структуры аўфтакта.

З мэтай выпраўлення недохопаў студэнтам рэкамендуецца:

- удакладніць веды аб выкананні аўфтакта;
- выкарыстоўваць магчымасці відэазапісу;
- маляваць на паперы мадэль аўфтакта;
- пераносіць мадэлі аўфтакта на ўяўную плоскасць.

Хуткасць «замаху» вызначае тэмп выканання: чым хутчэй «замах», тым больш рухавы тэмп.

Allegro con brio (=112)

Л. Бетховен. Сімфонія № 1, I частка

Пры павольным «замаху» – тэмп больш спакойны.

«Замах», які выкананы вялікай амплітудай, напоўненай энергіяй, вызначае адпаведнае гучанне.

Tempo di marcia (=88)

М. Глінка. Марш Чарнамора

Выкананне «замаху» знаходзіцца ў прамой залежнасці ад гукавых уяўленняў дырыжора.

«Імкненне» паказвае момант узнікнення гуку — трэці элемент «кропку». Функцыя «імкнення» заключаецца ў тым, каб зрабіць зразумелым момант узнікнення гуку да таго, як рука дырыжора ўзновіць «кропку», што адпавядае пачатку гуку.

Значэнне «кропкі» ў дырыжорскім жэсце звязана з момантам гукаатрымання і пачаткам гучання. «Кропка» не толькі забяспечвае дакладнасць у метра-рытмічных долях, што па сабе важна, але іграе пэўную гукаўтваральную ролю, якая фарміруе дырыжорскае «тушэ». Характар «кропкі» залежыць ад слылавых уяўленняў будучага гучання дырыжорам. Характар мяняецца ў залежнасці ад канцэртнай, творчай задачы і можа быць ударам пры акцэнтаваным гучанні, націскам — для tenuto, слізгаценнем — для legato, уколам — для staccato.

Дакрананне да «кропкі» можа ажыццяўляцца кончыкамі пальцаў, усёй кісцю, кісцю з перадплеччам, усёй рукой. У гэтай залежнасці мяняецца плошча дакранання, што стварае розныя ўяўленні аб гукавой масе. Такім чынам можна перадаць гукавыя суадносіны паміж ff і p, унісонам і акордам, празрыстай музычнай тканінай і густой акордавай фактурай.

Allegro moderato

Р. Планкет. Уверцюра з аперэты «Карнявільскія званы»

«Адлюстраванне» – апошняя фаза дырыжорскага жэста, якая выконвае двайную функцыю: ажыццяўляе гукавядзенне бягучай долі і ў якасці міждольнага «замаху» падрыхтоўвае наступную долю. У музыцы пастаяннага тэмпу, размеранага рытму абедзве функцыі быццам зліваюцца, пры дапамозе «адлюстравання» паслядоўна звязваюцца долі.

Усе структурныя элементы дырыжорскага жэста ўзаемазвязаны і ўяўляюць адзіны працэс, іх асваенне праводзіцца комплексна. У працэсе асваення неабходна забяспечыць кантроль за кожным элементам асобна, пазтапна. Гэта асабліва важна на пачатковым этапе асваення дырыжорскіх жэстаў.

Змест аўфтакта на ўсіх стадыях вызначаецца мастацкімі задачамі канкрэтнага музычнага твора.

У функцыі аўфтакта ўваходзяць: а) вызначэнне пачатковага моманту выканання (падрыхтоўка сумеснага дзеяння, дыхання) і кожнай пачатковай долі ў музычным тэксце; б) выбар тэмпу; в) вызначэнне дынамікі; г) разуменне характару атакі гуку (ступень вастрынi або працягласці гуку); д) стварэнне вобразнага зместу музыкі.

Аўфтакты падраздзяляюць на пачатковыя і міждольныя, у залежнасці ад поўнай метрычнай долі або няпоўнай на поўны і няпоўны.

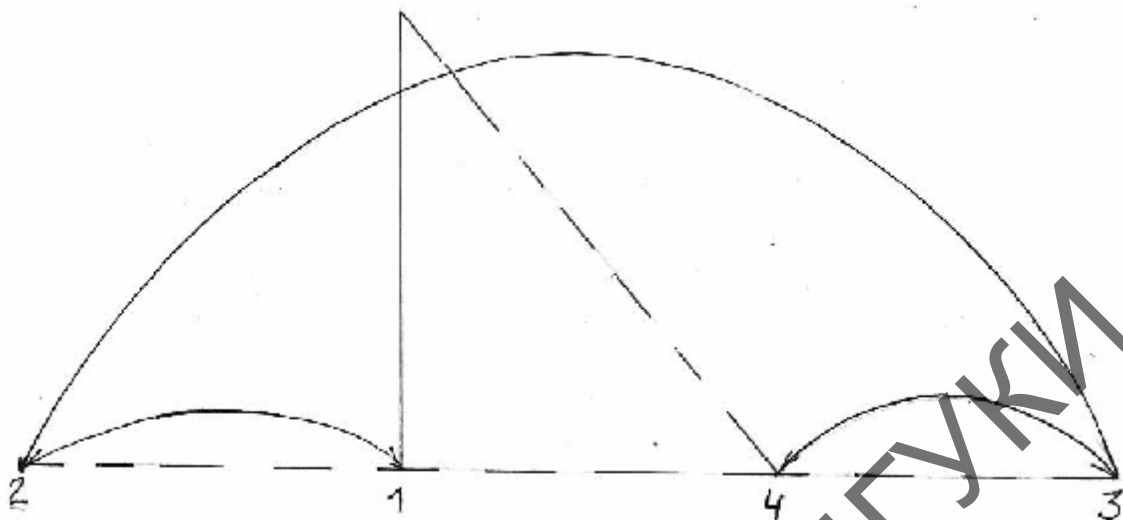
2.2. Засваенне схем такціравання

Рух рук дырыжора адбываецца па пэўнай сістэме чаргавання жэстаў і іх узаемасувязі паводле схемы такціравання. Кожны жэст адпавядае адной лічыльнай долі такта. У арганізацыі кожнага такта існуюць моцныя долі і адносна слабыя. Ступень значнасці долей такта, іх узаемадзеянне знаходзяць дакладнае адлюстраванне ў малюнку схемы такціравання.

Схема такціравання – гэта ўмоўна графічнае абазначэнне чаргавання долей у такце. Кожнай долі адпавядае пэўны напрамак. Правільнасць выканання дырыжорскай схемы значна ўплывае на дакладнасць аркестравага выканання.

Асваенне дырыжорскіх схем мэтазгодна пачаць з чатырохдольнай схемы, бо яна з'яўляецца найбольш універсальнай: змяненне чатырохдольнай схемы дае магчымасць трансфармаваць яе ў трох- і двухдольную або больш складаную, пяцідольную, шасцідольную, сямідольную і г.д.

Чатырохдольныя схемы складаюцца з чатырох элементаў, якія адпавядаюць чатыром метрычным долям такта.



Першая доля такта паказваецца вертыкальным рухам рукі ўніз. Гэты рух самы актыўны і падкрэслівае першую долю такта як самую моцную.

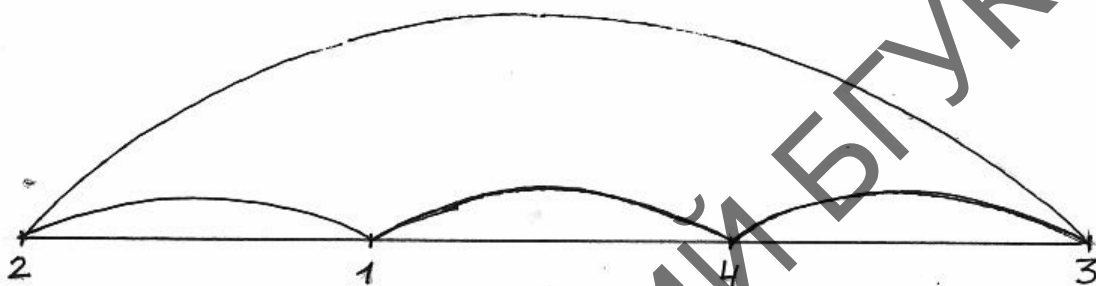
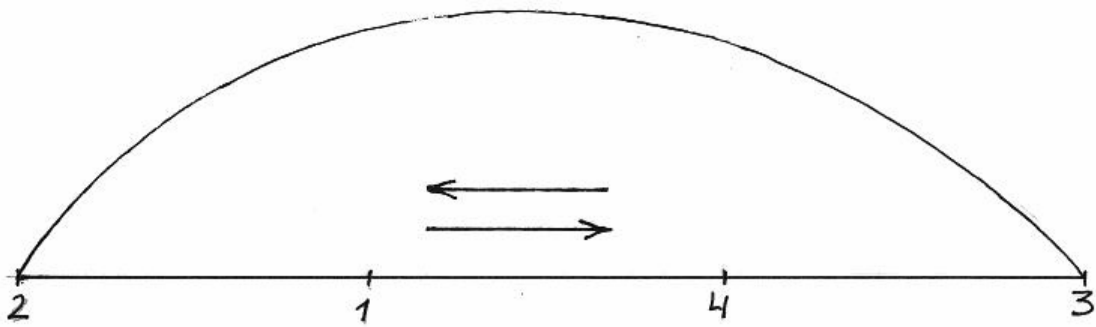
Наступная па сіле доля такта – трэцяя, яна паказваецца жэстам, які па амплітудзе роўны жэсту з першай долі, але ў выніку сваёй дугападобнасці лінія замаху ўспрымаецца як больш слабая. Другая доля слабейшая за трэцюю. Яна таксама выконваецца дугападобным рухам, але па амплітудзе ў два разы менш, чацвёртая доля найбольш слабая і паказваецца найменшым па амплітудзе жэстам.

Жэст да першай долі адпавядае аўфтакту па ўсіх паказчыках. Пры пэўных навыках выконваць аўфтакт не складана. Жэсты, якія звязваюць 1 і 2, 2 і 3, 3 і 4 долі, патрабуюць пэўных дадатковых практыкаванняў.

Выбіраецца ўзровень дырыжыравання і размячаюцца на ім у адпаведнасці з месцазнаходжаннем 1, 2, 3, 4 долі, «кропкі».



Далей трэба выканаць шэраг практыкаванняў, якія аб'ядноўваюць дугападобнымі рухамі гэтыя кропкі ў наступным парадку: 2 і 3, 3 і 1, 2, 3, 4, 1.

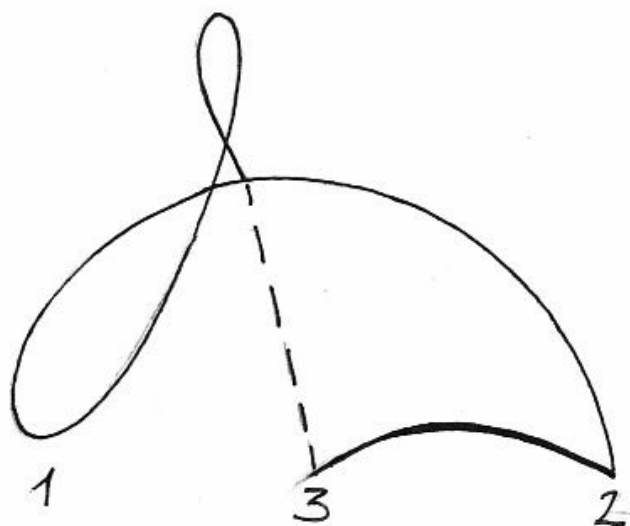


Рухі павінны быць мяккімі, эластычнымі, з адчуваннем на-поўненасці гукам, тэмп практыкаванняў пажадана вытрымлі-ваць павольным, што забяспечвае асэнсаванасць рухаў.

Практыкаванні трэба выконваць з улікам магчымасці ўзроў-няў і шырыні дырыжорскіх плоскасцей. Таксама мэтазгодна падкрэсліць, што пры выкананні дадзеных практыкаванняў трэба зыходзіць з прынцыпу графічнай дакладнасці, выра-знасці жэстаў. Неабходнай умовай дадзенага практыкавання з'яўляецца забеспячэнне строгай гарызанталі ўзроўню дыры-жывання.

Навучэнцу трэба сфарміраваць выразны малюнак чатырох-дольнай схемы дырыжывання з улікам суадносін сілы долей такта, што павінна быць дакладна паказана ў практычным вы-кананні.

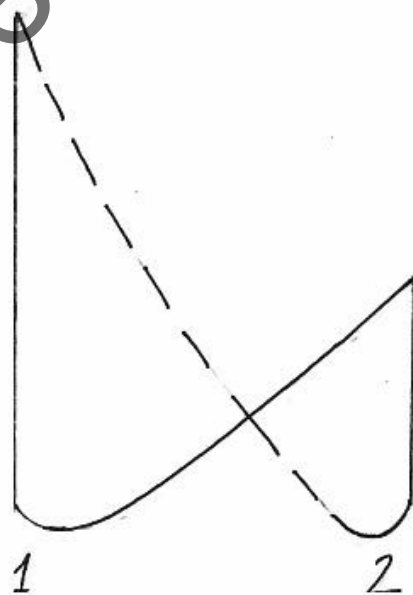
Асвоенасць чатырохдольнай схемы дае магчымасць больш аператыўна вывучаць астатнія схемы. Апусціўшы з чатырох-дольнай схемы рух да першай долі і замяніўшы яго «імкненне» да другой, можам пабудаваць трохдольную схему.



Прынцыпы асваення трохдольнай схемы аналагічныя папярэдняй, але неабходна акцэнтаваць увагу навучэнца на пабудове малюнка, падобнага на трохвугольнік.

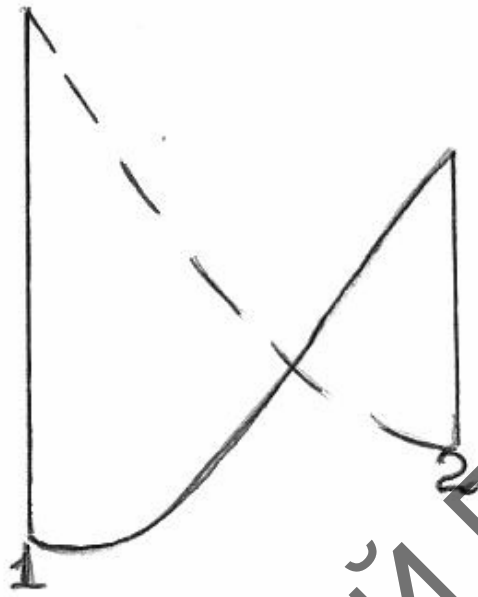
На практычных занятках навучэнцу трэба растлумачыць суадносіны сілы метрычных долей такта, графічную выразнасць схемы, пластычнасць выканання. Схему трэба адпрацаваць на розных узроўнях і шырыні дырыжорскіх плоскасцей.

Элементы двухдольнай схемы маюць месца ў асноўнай (чатырхдольнай) схеме, злучэнне месцазнаходжання 1 і 4 долей даюць асноўны малюнак гэтай схемы, што выконваецца ў асноўнай схеме ў зваротным парадку.



Складанасць засваення дадзенай схемы заключаецца ў тым, што другая доля такта праходзіць адносна пасіўна, быццам

адлюстраванне першага жэста. Сродкам для ўхілення гэтага недахопу з'яўляецца ўстанаўленне двух момантаў месцазнаходжання «кропкі» на адной плоскасці або размяшчэнне другой «кропкі» вышэй за першую.

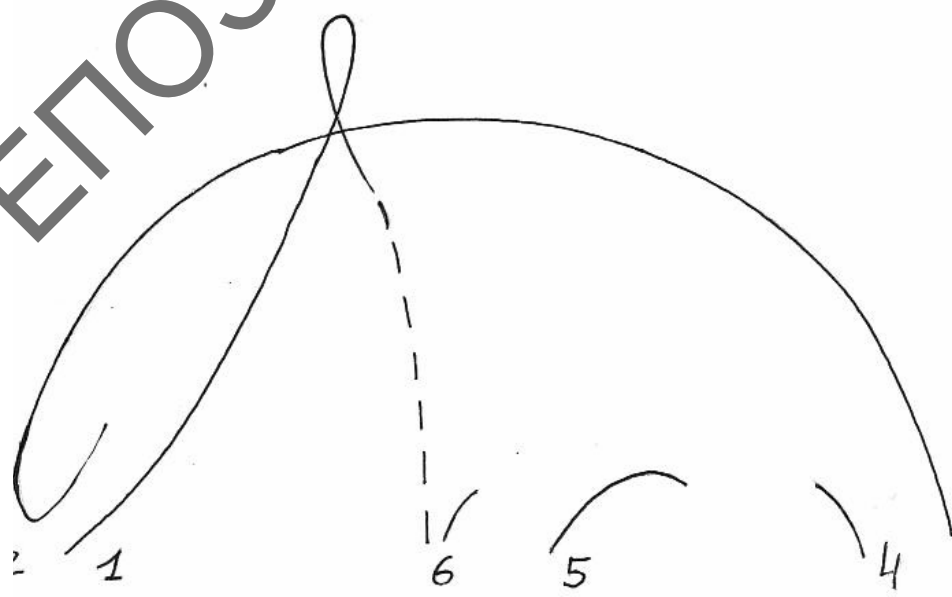


Больш складаныя схемы грунтуюцца на малюнку чатырох-, трох-, двухдольных схем такіравання пры дапамозе падвойвання пэўнай колькасці долей схемы.

Малюнак схемы на тры долі з'яўляецца асновай для складаных схем (у павольным тэмпе), дырыжор асвойвае дадзеныя схемы шляхам падвойвання асноўных метрычных долей.

3 6 6

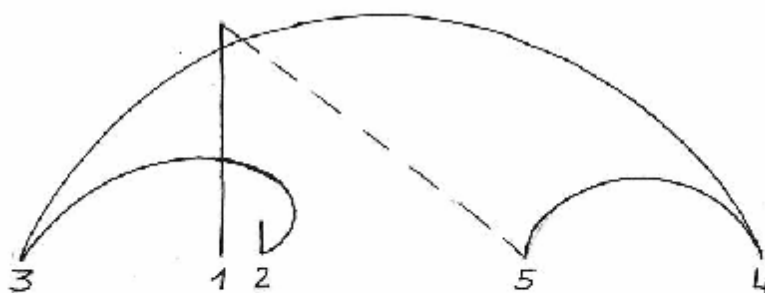
2 4 8



Для асваення змешаных размераў за аснову бярэцца малюнак чатырохдольнай схемы. У залежнасці ад спалучэння некалькіх простых тактаў будзеца адпаведны малюнак схемы.

5 3 2

4 4 4



5 2 3

4 4 4



Пры пабудове складаных схем такціравання неабходна зыходзіць з наступнай паслядоўнасці дзеянняў: вызначыць колькасць простых памераў, якія уваходзяць у складаны або змешаны памер (напрыклад, дадзены памер $6/4$ можа складацца з такіх простых памераў $2/4 + 2/4 + 2/4$ або $3/4$ і $3/4$) і выбраць адпаведны план схемы. Пры першым варыянце трэба грунтавацца на трохдольную тактавую схему, падвойваючы кожную долю, пры другім злучэнні простых тактаў ($3+3$) можна зрабіць схему на аснове чатырохдольнай (пры ўмераных і павольных тэмпах) або двухдольнай пры хуткіх тэмпах.

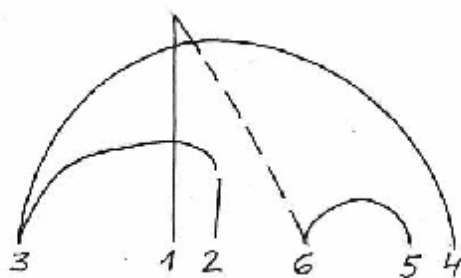
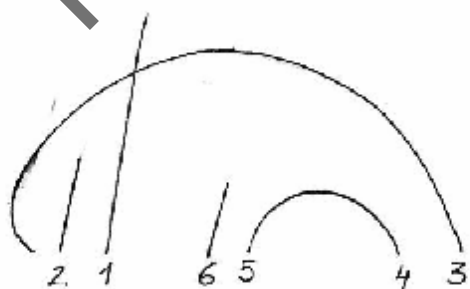


Схема дырыжывавання «на раз» адносіцца да найбольш складанай для асваення. Аднадольная схема складаецца з аднаго жэста і прымяняецца ў тым выпадку, калі метрычныя долі такта аб'яднаны ў адну лічыльную долю. Пабудова схемы «на раз» адпавядае поўнаму аўфтакту. Складанасць аднадольнай схемы заключаецца ў тым, што неабходна сачыць, каб «адлюстраванне» ў дадзенай схеме не было больш актыўным, чым «замах». На адзін жэст можа прыпадаць дзве, тры і больш метрычных долей, якія павінны «прагучаць» у «адлюстраванні».

Пры асваенні схем такціравання навучэнцу неабходна выпрацаваць строгі парадак дзеянняў, які дапаможа яму асэнсаваць працэс дырыжывавання і ацаніць вынікі на канкрэтнай сістэме крытэрыяў якасці выконваемых дзеянняў. Для гэтага прапануецца наступная навучальная карта.

Навучальная карта «Схемы дырыжывавання»

Заданне	Правілы-арыенціры для выканання дзеяння	Парадак выканання дзеяння
Прадырыжываваць чатырохдольную схему	Дадзеная схема уключае чатыры метрычныя долі	Паставіць рукі ў пазіцыю «ўвага»
	Парадак долей па велічыні амплітуды: 1) моцная; 2) адносна моцная; 3) слабая; 4) найбольш слабая	Намеціць месцазнаходжанне долей схемы
	Неабходна забяспечыць графічную выразнасць дадзеных суадносін	Пазбавіцца ад скаванасці, заціснутасці ў руцэ
	Рухі выконваюцца павольнымі, свабоднымі жэстамі, якія выключаюць скаванасць дырыжорскага апарату	Вызначыць хуткасць і амплітуду жэста
	Дзеянні выконваюцца на розных узроўнях і дыяпазонах, пры рознай амплітудзе жэста	Выканаць дзеянне

Карта арыенціраў дырыжорскай дзейнасці дазволіць наву-чэнцу актыўна, усвядомлена выканаць усе практыкаванні, сфарміраваць у яго прафесійнае ўменне. Заданні відазмяняюцца згодна з тэмай. Кантроль з боку педагога і самакантроль выкананага дзеяння дазваляць ацаніць яго па наступнай сістэме крытэрыяў.

балы крытэрыі	10 – 8	7 – 6	5 – 4	3 – 2
Паўната ведаў аб дзеянні	Веды прад'яўлены ў поўным аб'ёме	Веды прад'яўлены з нязначнымі недакладнасцямі	Веды прад'яўлены са значнымі недакладнасцямі	Веды не прад'яўлены
Дакладнасць выканання дзеяння	Дзеянні выкананы ў поўным аб'ёме	Дзеянні выкананы з нязначнымі недакладнасцямі	Дзеянні выкананы са значнымі недакладнасцямі	Дзеянні выкананы збіўчыва, хаатычна
Аўтаматызаванасць дзеяння	Дзеянне выконваецца лёгка, свабодна; рухі вар'іруюцца, выкананне дакладнае	Дзеянне выконваецца з некаторым напружаннем, нязначнымі недакладнасцямі	Дзеянне выконваецца з цяжкасцю, значныя недакладнасці	Дзеянне не выконваецца

Працэс засваення ведаў аб канкрэтным дзеянні і фарміраванне яго ва ўменне праходзіць шэраг этапаў: выкладанне ў знешнемоўнай форме парадку выканання дзеяння практычна і, як вынік, дасягненне пэўнай ступені аўтаматызаванасці дырыжыравання. Згодна з гэтым парадкам прапанавана шкала крытэрыяў ацэнкі.

Пры асваенні тэмы «Схемы такціравання» ў студэнтаў ўзнікаюць памылкі, якія часова могуць быць звязаны з папярэднімі тэмамі:

- няправільныя суадносіны метрычных доляў;
 - адсутнасць графічнай яснасці ў дырыжорскім жэсце;
 - заціснутасць асобных кампанентаў дырыжорскага апарату.
- З мэтай выпраўлення недохопаў студэнтам рэкамендуецца:

- сістэматычна і свядома выконваць практыкаванні ў павольных тэмпах;
- выкарыстоўваць магчымасці відэазапісу;
- рабіць комплекс практыкаванняў па прадухіленню заціснутасці дырыжорскага апарату.

Пры выбары схем такціравання вызначальным з'яўляецца пульс і тэмп музыкі, абзначэнне метранома, правільна зроблены выбар тактавай схемы садзейнічае пераканаўчасці ўздзеяння дырыжора на выканальніцкі працэс.

Пры ўмераных тэмпах схему прымяняюць у якасці раўназначнай, пры хуткіх – у якасці падраздзяляючай.

У. Кальман. Уверцюра «Графіня Марыца»

Andante maestoso

Дж. Расіні. Уверцюра «Севільскі цырульнік»

Выбар тактавых схем дырыжыравання можа быць абумоўлены змяненнем метрарытму, спалучэннем некалькіх метраў (полірытмія).

Presto

У. Кальман. Уверцюра да аперэты «Графіня Марыца»

2.3 Паказ затактавых уступаў

Затакт можа складацца з некалькіх долей, адной або яе часткі. Затакт і наступны такт утвараюць непарыўнае цэлае. Прыёмы дырыжыравання затактаў залежаць ад таго, з якой долі яны пачынаюцца – з поўнай або няпоўнай.

Затакт з поўнай долі дырыжыруецца жэстам, які адпавядае аўфтакту, г.зн. супадаючай атакі. Рука ўстанаўліваецца ў «кропцы» долі, што папярэднічае затакту. Так, напрыклад, калі затакт пачынаецца з чацвёртай долі, то рука ўстаноўліваецца ў «кропцы» трэцяй долі. Гэта правіла адзінае для выканання ўсіх затактавых уступаў аўфтактаў.

Lagro

І. Дунаеўскі. «Песня аб Радзіме»

Затакт, які пачынаецца з няпоўнай долі, дырыжыруецца жэстам наступнай атакі. Першая частка аўфтакта выконваецца пасіўна, падрыхтоўвае ўвагу, другая пасля «кропкі» напоўнена гучаннем. Становішча рукі павінна быць у «кропцы» долі, у якой узнікае затакт.

Калі гучанне затакта ўзнікае ў чацвёртай долі, аналагічнае дзеянне праводзіцца з затактамі да іншых долей.

Л. Бетховен. Саната № 8, II частка

Пры паказе затакта з няпоўнай долі, якая складаецца з адной або некалькіх долей, трэба зыходзіць з аднаго агульнага парадку выканання дзеяння: чым далей затакт ад моцнай долі, тым раней падаецца імпульс, які выклікае яго гучанне, чым бліжэй – тым пазней.

Калі затактам папярэднічаюць выпісаня паўзы працягласцю не менш за адну долю, тады іх трэба абавязкова пратакціраваць.

2.4. Спыненне руху

Музычны твор складаецца з некалькіх структурных элементаў: перыяду, сказа, фразы, матываў, якія аддзяляюцца паміж сабой рытмічнымі прыпынкамі, цэзурамі, ферматамі, кадансамі, паўзамі. У працэсе дырыжыравання структурныя элементы музычнага тэксту могуць аддзяляцца адначасовым спыненнем гучання – «зняццем».

Прыём «зняцце» ўяўляе сабой дугападобную лінію, якая завяршаецца характэрным рухам рукі.



У гэтым прыёме два элементы: адзін выконвае ролю «замаху», а другі – «імкнення», які заканчваецца выразным момантам фіксацыі моманту спынення гучання.

Па сваёй інтэнсіўнасці жэст «зняцце» павінен адпавядаць характару папярэдняга гучання. У графічным выражэнні жэст «зняцце» залежыць ад дынамікі і тэмпу. У адносінах да дынамікі жэст знаходзіцца ў прамой залежнасці ад тэмпу, малюнак «зняцця» можа быць больш акруглы для павольных тэмпаў, больш прамы для хуткіх тэмпаў. Напрамак руху рукі павінен быць зручным для пераходу да наступнай долі.

Жэсты «зняцце» падраздзяляюцца на дзве падгрупы: да першай адносяцца жэсты, пасля якіх працягваецца гучанне або паўза менш за лірычную долю, да другой – завяршэнне твору або паўза больш за лірычную долю.

Жэсты «зняцце» з працягнутым гучаннем у дырыжываванні сустракаюцца вельмі часта, яны выкарыстоўваюцца пры завяршэнні розных музычных пабудоў (сказаў, матываў, фраз) для паказу спынення руху музыкі, а таксама пры кантраснай замене дынамікі.

Adagio

І. Гайдн. Сімфонія № 104

Пры выбары жэста «зняцця» ў канцы твора або яго часткі дырыжору прадстаўлена вялікая свабода выбару жэста. Калі за «зняццем» ідзе паўза, то рух рукі на момант паўзы спыняецца і спакойна пераносіцца ў зручнае становішча для далейшага дырыжывавання.

Малюнак руху «зняцця» і яго накірунак вызначаюцца дынамікай, тэмпам, метрычным становішчам і рытмічнай дзейнасцю долі, якой завяршаецца выкананне.

Для дынамічна насычанай музыкі актыўны жэст «зняцце» накіраваны «ад сябе», а пры выкананні музыкі спакойнага характару жэст «зняцце» лепш выканаць у напрамку да сябе.

Л. Бетховен. Саната № 8, II частка

Такі жэст «зняцце» прымяняецца пры значнай працягласці заключнага акорда або ноты. Для працягласцей, якія складаюць частку лічылнай долі, «зняцце» выконваецца фіксаваным спыненнем у «кропцы» здымаемай долі.

Калі доля поўная, то фіксаваным спыненнем на «адлюстраванне» здымаемай долі.

Ж. Афенбах «Арфей у пекле»

2.5. Паўзы ў дырыжыраванні

Паўзы з'яўляюцца важным сродкам музычнай мовы і маюць вялікае драматургічнае значэнне, розны характар ў залежнасці ад сваёй канкрэтнай ролі.

Па працягласці паўзы падзяляюцца на роўныя адной або некалькім лірычным долям і роўныя часткі долі.

Паказ паўз роўных адной або некалькім лірычным долям ажыццяўляецца пасіўным, такціруючым жэстам. Характар выканання жэстаў трэба суадносіць са зместам музычнага тэкста, бо паўзы не абрываюць думку, а перапыняюць яе.

Legni

Ф. Шуберт. «Няскончаная сімфонія»

Роля паўзы можа заключацца і ў падрыхтоўцы вобразна-эмацыянальнага зместу музыкі.

С. Рахманінаў. «Алека», уступ

Паўзы ў канцы твора не адзначаюцца жэстам, але па часе яны вытрымліваюцца.

Найбольшую складанасць у выкананні дырыжорскіх жэстаў уяўляюць паўзы, роўныя няпоўнай лірычнай долі. Паўзы могуць быць выстаўлены да, пасля і ўнутры лірычнай долі. Выражэнне ў дырыжорскім жэсце маюць толькі паўзы, выстаўленыя да лірычнай долі. Тэхніка выканання наступная: частка лірычнай долі, абазначаная паўзай, такціруецца пасіўным жэстам, а ў «адлюстраванні» пасля «кропкі» дырыжор вядзе наступную меладычную лінію.

Люфтпаўза (вядучая паўза) – кароткі перапынак гучання, працягласць вызначаецца характарам музыкі, задумай дырыжора. Абазначаецца альбо апострафам (’), альбо дзвюма вертыкальнымі рысачкамі. Пры выкананні люфтпаўзы папярэдняе гучанне здымаецца і пасля невялікага перапынку дырыжыраванне працягваецца.

Генеральная паўза – адначасовы перапынак усіх удзельнікаў ансамбля ці аркестра працягласцю не менш за цэлы такт. Яна скарачана абазначаецца лацінскімі літаратамі G.p. Генеральныя паўзы ў хуткіх тэмпях такціруюцца, а ў павольных – адкладваюцца, г.зн. абазначаюць толькі першую долю такта.

2.6. Фермата

Фермата (fermata – прыпынак) – знак, які ставіцца па-над нотай або паўзай, павялічвае іх працягласць. Фермата можа быць устаноўлена і над тактавай рысай, у дадзеным выпадку яна будзе азначаць прыпынак у руху. Працягласць яе вызначаецца характарам твора, логікай музычнага развіцця і мастацкім бачаннем дырыжора.

Акрамя звычайнай ферматы сустракаецца фермата з паметкай «lunda» (доўгая), якая вытрымліваецца яшчэ больш за звычайную.

Дырыжору трэба адрозніваць два віды фермат: фермату на гучанні і фермату на паўзе. Пры фермаце на гучанні рукі дырыжора нібы «падтрымліваюць» гук да заканчэння гучання. Пры выкананні ферматы на паўзе рукі дырыжора павінны быць нерухомымі.

Фермата на гучанні выконваецца такім чынам: жэстам паказваецца толькі тая доля, абазначаная знакам $\frac{1}{2}$, астатнія долі такта не такціруюцца. У залежнасці ад таго, калі за ферматай ідзе працяг гучання і калі яна ўспрымаецца як часовы прыпынак, працэс дырыжыравання можа праходзіць без «зняцця» гучання. Такія ферматы называюцца «нездымаемымі». Калі пасля ферматы робіцца некаторы прыпынак гучання, то неабходна «зняць» гучанне – фермата «здымаемая».

М. Глінка. «Камарынская»

Сустракаюцца выпадкі выстаўлення фермат у розных галасах і на розных долях такта. У такой сітуацыі дырыжор працягвае дырыжыраваць да ўзнікнення апошняй ферматы такта.

Ферматы без дынамічных змяненняў выражаюцца нерухомымі становішчамі рук. Пры зменлівай дынаміцы рухі рук з'яўляюцца абавязковымі. Калі адбываецца паслабленне гучання ферматы, дырыжору мэтазгодна змяніць пазіцыі рук з больш высокай на больш нізкую, пры ўзмацненні гучання – зваротнае дзеянне, пры наяўнасці і таго і другога змянення дынамікі жэст дырыжора выконвае два дзеянні.

2.7. Сінкопы

Сінкопа – гэта рытмічны акцэнт, які ўзнікае на слабай долі такта.

Дырыжору трэба адрозніваць два асноўныя віды: сінкопы на слабыя лічыльныя долі і сінкопы паміж лічыльнымі долямі і ўнутры лічыльных долей.

Пры дырыжыраванні сінкопы на слабую метрычную трэба зрабіць актыўнае «імкненне» і дакладны ўдар у момант «кропкі». Сіла ўдару адпавядае межам асноўнага нюансу, характару выконваемага твора.

[**Molto vivace**]

К. Вэбер. Уверцюра «Вольныя стралок»

Дырыжыраванне сінкопамі паміж лічыльнымі долямі – задача больш складаная. Выразнасць і дакладнасць выканання гэтага віду сінкопы абумоўліваецца як падкрэсленай сілай удару ў момант «кропкі» асноўнай долі, так і такім жа дакладным «замахам». Асабліва гэта важна, калі сінкопы працягваюцца ў некалькіх тактах.

Сінкопы ўнутры лічыльнай долі маюць той жа прынцып утварэння, як і сінкопы паміж лічыльнымі долямі, з той толькі розніцай, што паводле метрычнай працягласці яны драбнейшыя.

[**Andante maestoso**]

Ф. Зупэ. Уверцюра «Паэт і селянін»

Незалежна ад рытму гэтыя сінкопы ўзнікаюць на «адлюстраванні», а іх гучанне выклікае фіксаваны ўдар «кропкі».

2.8. Дырыжорская палачка

Дырыжорская палачка – гэта быццам бы падаўжэнне рукі, якая трымае яе. Натуральнае становішча палачкі ў руцэ спрыяе сабранасці кісці, большай выразнасці рукі. Малюнак схемы з палачкай у руцэ больш рэльефны, прыкметны, правая рука дырыжора выразна паказвае метрычную схему. Наяўнасць палачкі арганізуе рухі рукі, паведамляе ім вялікую сабранасць, спрыяючы, такім чынам, больш выразнаму паказу метрычнай структуры твора і больш яркай аркестравай гульні. Рухам рукі, галоўным чынам рухам кісці, можна паказаць аркестру так шмат, што дырыжору застаецца толькі клапаціцца аб тым, каб рукі былі паднятыя і правільна перадавалі аркестру яго намеры. Рука з палачкай становіцца даўжэй, палачка бачная ясна і далей, чым кісць або палец, яна з'яўляецца дырыжорскім цэнтрам і можа дакладна і ясна перадаць найменшы рух кісці і пальцаў.

Калі нерв рытму музыкі знаходзіцца не на канцы палачкі, а недзе ў іншым месцы, гэта дрэнна. Калі палачка не рухаецца эластычна, адпаведна рухам кісці, а заціснутая моцна і нерухома, то цэнтра рытмічнага ўказання наогул не існуе. Гэта значыць, што палачка, а можа быць, і кісць рукі не ўдзельнічаюць у дырыжыраванні, з'яўляюцца нежывымі.

Галоўнае пры карыстанні палачкай – сапраўды прымусіць дырыжыраваць яе і перанесці на яе кончык адчуванне рытмічнага руху, які ўспрымаецца аркестрам як цэнтр рытмічнага руху.

Увогуле, калі рука не звязана арганічна з палачкай, можа адбыцца раздвоенае ўспрыманне рытму, што заўсёды небяспечна для ансамбля.

Варта працаваць з палачкай вельмі асцярожна. Калі дырыжор перакладае палачку з правай рукі ў левую, кладзе яе на пульт і потым зноў бярэ ў руку – усё гэта павінна адбывацца без парушэння агульнай лініі музыкі.

На жаль не заўсёды звяртаецца ўвага пачынаючага дырыжора на правільнае становішча палачкі ў руцэ. Упіраючыся тоўстым канцом прыкладна ў сярэдзіну далоні, палачка трымаецца вялікім і сярэдняй фалангай паказальнага пальцаў. Астатнія пальцы могуць прытрымліваць яе, прымаючы акругленую форму, або могуць быць адведзены ад яе, надаючы кісці больш адкрытае становішча.

Дадзенае становішча палачкі ў руцэ забяспечвае максімальную свабоду ў руху, не парушае натуральнага становішча кісці і пальцаў і надае палачцы найбольшую ўстойлівасць пры дырыжыраванні. Паступова ўдасканальваючыся і ўзбагачаючы сваю тэхніку, дырыжор часам знаходзіць і іншае, больш зручнае для яго становішча.

Самы распаўсюджаны памер палачкі – даўжыня ў межах ад 40 да 45 см. Палачка мае заостраны канец з паступовым патаўшчэннем да дзяржальні. Часам на дзяржальні робяць коркавую накладку, каб палачка не слізгала ў руцэ. Наогул жа даўжыня і таўшчыня палачкі і дзяржальні могуць быць рознымі: гэта залежыць ад звычкі і густу дырыжора.

Карыстацца палачкай рэкамендуецца толькі пасля засваення метрычных схем.

2.9. Магчымасці левай рукі

У працэсе дырыжыравання правая рука пастаянна занята таксіруючай функцыяй, стварае метрарытмічную аснову дырыжыравання. Левая рука мае вялікую свабоду дзеянняў, якая дазваляе выкарыстоўваць руку выключна для вырашэння мастацкіх задач. Яна паказвае дынаміку выконваемай музыкі, раптоўныя і паступовыя змяненні, характар мелодыі, яе фразіроўку, зняцце гучання, выяўляе фактурныя асаблівасці партытуры. Левая рука паказвае ўступ асобным інструментам або групам аркестра, салістам. Выкананне некаторых пазначаных задач можа адбывацца адначасова.

Засваенне тэхніцы левай рукі ўяўляе для дырыжора вялікія цяжкасці менавіта ў выніку велізарнай разнастайнасці яе функцый.

Функцыі левай рукі: вызначэнне дынамікі, стварэнне вобразнасці, выразнасці музыкі.

Раптоўнае змяненне дынамікі, спосабы паказу subito forte. Асобая задача дырыжора – прадухіленне міжвольнага ўзмацнення гучання і паказу аўфтакта да subito forte. Доля левай рукі ў паказе могуць выяўляцца ў рознай форме: аўфтактны рух левай рукі часткова супадае з рухам правай або мае іншыя кірунак і велічыню амплітуды.

Роля левай рукі ў паказе subito piano. Паказ subito piano патрабуе рашучага жэста, што можа парушыць звычайны рух схемы такціравання, які выконваецца правай рукой. Гэты жэст даступны левай руцэ і не звязаны з функцыяй такціравання. Спосабы паказу subito piano разнастайныя, існуе дзве асноўныя групы тэхнічных прыёмаў: папераджальныя і загадвальныя.

Шырокае прымяненне ў працэсе дырыжыравання знаходзяць самастойныя жэсты левай рукі. Да іх можна аднесці кіраўніцтва поліфанічнымі галасамі, падгалоскамі, паказ уступу новага інструменталіста ці групы інструментаў. Левай рукой можна вылучыць асобныя галасы або дыферэнцыраваць іх задачы. Ужыванне левай рукі можа быць зручным для кіравання меладычным голасам.

Звычайна левая рука развіта трохі горш за правую. У сувязі з гэтым неабходна надаць асаблівую ўвагу яе развіццю. Галоўнае ў руху левай рукі – гэта яе свабода, натуральнасць, імправізацыйнасць, якія неабходныя для выражэння эмацыянальных адценняў музычнага твора. Стандартныя рухі левай рукі заўсёды выглядаюць малавыразнымі. Усе практыкаванні па развіцці левай рукі неабходна звязваць з магчымасцю яе незалежнасці ад раўнамерных рухаў правай рукі, звязаных з такціраваннем метрычных схемаў.

Рухі абедзвюх рук могуць адбывацца незалежна адзін ад аднаго, і калі правая выражае тэмп і дынаміку, то левая дапамагае правай раскрываць мастацка-эмацыянальныя бакі музыкі.

Раздзел 3

СРОДКІ МУЗЫЧНАЙ ВЫРАЗНАСЦІ І ІХ АДЛЮСТРАВАННЕ Ё ДЫРЫЖОРСКИМ ВЫКАНАЛЬНІЦТВЕ

3.1. Штрыхі ё дырыжываванні

Штрых як прыём атрымання, вядзення і злучэння гукаў да тычыцца сродкаў артыкуляцыі. У практыцы дырыжывавання асноўнымі штрыхамі з'яўляюцца тэнута, стаката, легата, якія абазначаюцца графічнымі знакамі (рысачкамі, кропкамі, лігамі), астатнія штрыхі з'яўляюцца вытворнымі ад асноўных. Адлюстраванню штрыха ё дырыжываванні павінна папярэднічаць выразнае ўяўленне характару ё гучанні музычнага фрагмента і выпрацоўка дырыжорскага жэста, што адпавядае дадзенаму гучанню.

Дырыжорскі штрых «тэнута» вызначаецца актыўным «замахам» і «імкненнем» з выразна фіксаванай кропкай і працяглым, насычаным «адлюстраваннем». Змест музыкі, мастацкія задачы вызначаюць актыўнасць жэста, цвёрдасць атакі.

Для ўрачыстай музыкі патрабуюцца жэсты дакладныя, энергічныя, шырокай амплітуды. «Кропка» павінна быць выканана як удар.

(Allegro moderato)

Ж. Аффенбах. Увертюра «Герцагіня Геральштайнская»

Музыцы вольнага, спакойнага характару павінны адпавядаць жэсты невялікай амплітуды. Пры дапамозе кісцевых рухаў у момант «кропкі» робіцца націск, «адлюстраванне» не дапускае скарачэння працягласці нот.

Для штрыха стаката ўласцівы цвёрдая атака і скарочаная працягласць гучання. Характэрнай асаблівасцю штрыха з'яўляецца кароткі «замах», вострая «кропка»—ўкол, хуткае «адлюстраванне».

Асаблівую ўвагу трэба звярнуць на актыўны рух кісці, яна павінна імгненна адскокваць ад «кропкі».

Для штрыха стаката характэрна максімальна актыўнае выкарыстанне кісці.

(Allegretto brillante)

Ф. Зупэ. Уверцюра «Лёгкая кавалерыя»

Выкарыстанне кісці з перадплеччам дазваляе дасягнуць дастаткова моцнай дынамікі.

Пры дырыжыраванні штрыхам стаката магчыма некаторая скаванасць, заціснутасць ад празмерных намаганняў у момант «кропка», што вельмі непажадана.

Штрыху легата ў дырыжыраванні характэрны няспыннасць, акругленасць рухаў, мяккая «кропка», якая выконваецца як дакрананне.

У працэсе асваення штрыха легата трэба звярнуць увагу на павольнасць, няспыненасць, дакладнасць пераходу ад адной метрычнай долі да другой. Для выканання штрыха легата выкарыстоўваецца кісць у спалучэнні з перадплеччам і плячом. Захаванне мышачнай свабоды з'яўляецца абавязковай умовай выканання дадзенага штрыха. Амплітуда і энергія жэста вызначаюцца характарам, тэмпам і дынамікай канкрэтнага музыч-

нага твора. Пры стрыманым тэмпе, слабай дынаміцы і распеўнай мелодыі дырыжор выбірае жэсты невялікія па амплітудзе, мяккія, з удзелам кісці і перадплечча.

Allegro maestoso (=100)

*Ж. Афенбах. Уверцюра
«Герцагіня Геральштайнская»*

Пры выкананні моцнай дынамікі, урачыстай музыкі, патрабуюцца актыўныя, напоўненыя энергіяй жэсты з удзелам кісці, пляча і перадплечча.

І. Дунаеўскі. Уверцюра «Вольны вецер»

Р. Планкет. Уверцюра «Карнявільскія званы»

У працэсе дырыжыравання музычнага твора сустракаюцца розныя штрыхі.

Дырыжор павінен свабодна пераходзіць ад выканання дадзенага аднаго штрыха да другога, што значна ўзбагачае выразныя магчымасці жэста. Для гэтага трэба дакладна сфарміраваць уменне ўзнаўляць той ці іншы штрых, выдзяляючы ў яго складзе характэрныя асаблівасці.

У графічным выражэнні штрыхі маюць наступную форму:

Legato
Tenuto
Staccato

Пры фарміраванні штрыха неабходна зрабіць пэўны парадак дзеянняў – уявіць канкрэтны музычны эпізод, які адпавядае дадзенаму штрыху, выдзеліць яго характэрныя асаблівасці і зрабіць дзеянне.

Навучальная карта «Дырыжорскія штрыхі»

Заданне	Правілы-арыенціры для выканання дзеяння	Парадак выканання дзеяння
Прадырыжыраваць штрых legato	Унутрана ўявіць або праслухаць у гуказапісе музычны фрагмент на легата	Паставіць рукі ў пазіцыю «ўвага» і засяродзіцца на канкрэтным музычным матэрыяле
	Характэрная асаблівасць выканання штрыха легата – гэта павольны няспынны пераход ад адной метрычнай долі да другой	Вызначыць малюнак руху
	«Кропка» выконваецца кісцю як дакрананне, пагладжванне	Вызваліцца ад скаванасці і заціснутасці
	Рухі акруглення, павольныя, выконваюцца кісцю ў спалучэнні з перадплеччам і плячом	Вызначыць хуткасць і амплітуду жэста
	Дзеянні выконваюцца на розных узроўнях і дыяпазонах, пры рознай амплітудзе жэста	Выканаць дзеянне

Кантроль з боку педагога і самакантроль выкананага дзеяння дазволіць ацаніць яго па наступнай сістэме крытэрыяў.

балы крытэрыі	10 – 8	7 – 6	5 – 4	3 – 2
Паўната ведаў аб дзеянні	Веды прад'яўлены ў поўным аб'ёме	Веды прад'яўлены з нязначнымі недакладнасцямі	Веды прад'яўлены са значнымі недакладнасцямі	Веды не прад'яўлены
Дакладнасць выканання дзеяння	Дзеянні выкананы ў поўным аб'ёме	Дзеянні выкананы з нязначнымі недакладнасцямі	Дзеянні выкананы са значнымі недакладнасцямі	Дзеянні выкананы збіўчыва, хаатычна
Аўтаматызаванасць дзеяння	Дзеянне выконваецца лёгка, свабодна; рухі вар'іруюцца, выкананне дакладнае	Дзеянне выконваецца з некаторым напружаннем, нязначнымі недакладнасцямі	Дзеянне выконваецца з цяжкасцю, значныя недакладнасці	Дзеянне не выконваецца

Карысна пры гэтым вар'іраваць узроўні, шырыню і, адпаведна, амплітуду жэста, зыходзячы з прынцыпу графічнай выразнасці жэста і свабоды мышачнага апарату.

Для дэманстрацыі аркестравага гучання мэтазгодна выкарыстанне разнастайных музычных фрагментаў, прадстаўленых у выглядзе фонахрэстаматыі, што актывізуе вобразнае мысленне, стварае неабходную залежнасць музычнага тэкста і адэкватнага яму дырыжорскага жэста – канкрэтнага ўмення.

З мэтай забеспячэння строгай паслядоўнасці ў працэсе асваення дырыжорскімі штрыхамі вышэй прапанавана навучальная карта. Аналагічна з дадзенай навучальнай картай ствараюцца падобныя карты на іншыя дырыжорскія штрыхі.

Пры вывучэнні тэм «Штрыхі ў дырыжываванні», «Дынаміка ў дырыжываванні», «Тэмп і яго выражэнне ў дырыжорскім жэсце» ў студэнтаў таксама ўзнікае шэраг тыповых памылак, звязаных з папярэднімі тэмамі:

- фармальнае выкананне дырыжорскіх жэстаў;
- недастатковая ўсвядомленасць на ўзроўні ведаў;
- адсутнасць графічнай яснасці ў дырыжорскім жэсце.

- З мэтай выпраўлення недохопаў студэнтам рэкамендуецца:
- выконваць дырыжорскія жэсты з канкрэтным музычным прыкладам;
 - сістэматычна і свядома рабіць практыкаванні ў памерных тэмпах;
 - на паперы або на ўяўнай плоскасці рэпеціраваць той ці іншы дырыжорскі прыём.

Кантроль за якасцю выкананых дзеянняў прадстаўляецца сістэмай крытэрыяў ацэнкі дзеяння.

3.2. Дынаміка ў дырыжыванні

Дынаміка – гэта сукупнасць з’яў, звязаных з гучнасцю і сілай гуку. Дынаміка, дынамічныя адценні з’яўляюцца адным з асноўных сродкаў выканальніцкай выразнасці. Задача дырыжора заключаецца ў размеркаванні дынамікі па гарызанталі і вертыкалі ў працэсе выканання, г.зн. у мелодычным і гарманічным аспектах. Дырыжор павінен дэталёва разабраць усю лінію дынамічнага развіцця, вылучыць галоўную і другасную кульмінацыю, што ўзнікаюць у асобных эпізодах, вызначыць асноўную кульмінацыю твора. Дынаміка залежыць ад астатніх элементаў музычнай выразнасці, што істотна ўплывае на фарміраванне дырыжорскага жэста.

Дынамічны ўзровень гучання заўсёды вызначаецца зместам музыкі, разнастайнасць градацый дынамікі патрабуе розных спосабаў іх выражэння ў дырыжорскім жэсце.

Дынамічныя змяненні могуць быць устойлівымі, гэта вызначае характар дырыжорскага жэста. Разам з адноснай устойлівай дынамікай жэсту дырыжора ўласціва пастаянная амплітуда, дырыжыванне адбываецца на ўзроўні пазіцыі рук.

Музычныя эпізоды слабай гучнасці паказваюцца жэстам невялікай амплітуды, а значная па сіле дынаміка выражаецца жэстам вялікім, значным па аб’ёме. Такім чынам, адным са спосабаў выражэння дынамікі ў дырыжыванні з’яўляецца амплітуда дырыжорскага жэста.

Andantino

Ф. Легар. Уверцюра «Вясёлая ўдава»

Другі спосаб выражэння дынамікі – інтэнсіўнасць, сіла, энергія жэста.

Музычны эпизод моцнай дынамікі можна паказаць жэстам невялікай амплітуды, але значна большай інтэнсіўнасці, энергіі.

Ж. Бізе. «Арлезіянка», прэлюдыя

Музыку лірычнага зместу, слабую па дынаміцы можна перадаць жэстам шырокай амплітуды, але малой інтэнсіўнасці, энергіі.

Andante

О. Пітэрсон. Балада

Адным са сродкаў выражэння дынамікі можа быць змяненне пазіцыі рук па вышыні, шырыні і глыбіні. Слабая дынаміка выражаецца на больш нізкім узроўні нязначнай шырыні, а моцная – на больш высокім значнай шырыні, пазіцыі рук мяняюцца па глыбіні.

Пры выбары сродку выражэння дынамікі трэба ўлічваць, што суадносіны амплітуды, інтэнсіўнасці, сілы жэста і становішча рук у пэўнай пазіцыі дапускаюць асэнсаванні кожнага спосабу паасобку. Спалучэнне іх у адзіным комплексе патрабуе ўдакладнення мэтазгоднасці выкарыстання ўсіх спосабаў або аднаго асобнага прыёму, дастатковага для дасягнення пастаўленай мэты.

Актыўным рэгулятарам гукавой моцы музыкі ў дырыжыраванні з'яўляецца становішча левай рукі, у дадзеным выпадку ўзровень яе месцазнаходжання, разгорнутасць, палажэнне кісці вызначаюць ступень сілы гуку.

Паказу дынамікі ў музыцы пэўным чынам садзейнічае становішча корпуса і галавы дырыжора, яго міміка.

Дынаміка ў дырыжыванні можа выражацца:

- амплітудай жэста;
- інтэнсіўнасцю, сілай жэста;
- узроўнем дырыжывання;
- становішчам корпуса, мімікай;
- становішчам левай рукі.

3.2.1. Паступовае прымыканне дынамікі

Развіццю тэкста ўласціва змяненне сілы гучання ў бок узмацнення (крэшчэнда) або паслаблення (дымінуэнда).

Для выражэння паступовага змянення дынамікі выкарыстоўваюць асноўныя правілы яе выражэння, якія вызначаны вышэй.

У залежнасці ад зместу музычнага тэкста выбіраецца той ці іншы прыём. Так у музыцы спакойнага характару, нязначныя па сіле дынамічныя адхіленні можна выразіць змяненнем адной толькі амплітуды жэста.

Andante

В. Каліннікаў. «Сумная песенька»

Для выражэння дынамікі ў энергічнай па змесце музыцы у хуткім тэмпе мэтазгодна побач са змяненнем амплітуды жэста ў большай ступені змяніць інтэнсіўнасць, сілу жэста.

Allegro strepitoso

Ф. Зунэ. Уверцюра «Паэт і селянін»

Пры працяглым змяненні дынамікі мэтазгодна выкарыстоўваць магчымасці пазіцый рук па вышыні, шырыні, глыбіні. Карэкціроўка пазіцый рук спалучаецца з выбарам амплітуды і інтэнсіўнасці, энергіі жэста.

Пры імклівым змяненні сілы гуку магчымасці левай рукі эфектыўна рэалізуюць пастаўленую задачу. Становішча корпуса, галавы і міміка дырыжора ўзмацняюць эфектыўнасць мануальнай тэхнікі. Паступовае змяненне дынамікі можа быць больш кароткім і працяглым.

Пры выкананні працяглага крэшчэнда важна рацыянальна размеркаваць спосабы выканання змянення дынамікі, паэтапна ўключыць у працэс дырыжыравання ўвесь арсенал дырыжорскіх магчымасцей, прыёмаў: амплітуда, інтэнсіўнасць, сіла, узроўні дырыжыравання, уменні левай рукі і становішча корпуса.

Пры выкананні паслаблення сілы гучання дырыжор робіць дадзеныя спосабы выканання ў зваротнай праекцыі.

Трэба падкрэсліць, што прапанаваныя спосабы змянення дынамікі з'яўляюцца ў пэўнай ступені абагульненымі формуламі выканання дзеяння і патрабуюць асэнсавання іх выканання на канкрэтным музычным матэрыяле з улікам мэтазгоднасці выбару спосабу іх спалучэнняў і паслядоўнасці.

Навучальная карта «Выражэнне дынамікі ў дырыжыраванні»

Заданне	Правілы-арыенціры для выканання дзеяння	Парадак выканання дзеяння
Прадырыжыраваць «крэшчэнда»	Унутрана ўявіць або праслухаць у гуказапісе музычны фрагмент на крэшчэнда	Паставіць рукі ў пазіцыю «ўвага», засяродзіцца на канкрэтным музычным эпізодзе
	Прааналізаваць ступень працягласці і ўзмацнення гуку	Намеціць малюнак руху
	Выбраць спосаб выканання дзеянняў	Вызваліцца ад скаванасці і заціснутасці
	Прааналізаваць магчымасці спалучэння розных спосабаў	Выканаць дзеянні рознымі варыянтамі
	Вызначыць некалькі варыянтаў дзеяння	Выканаць найбольш эфектыўным спосабам

Кантроль з боку педагога і самакантроль выкананага дзеяння дазваляць ацаніць яго па наступнай сістэме крытэрыяў.

балы крытэрыі	10 – 8	7 – 6	5 – 4	3 – 2
Паўната ведаў аб дзеянні	Веды прад'яўлены ў поўным аб'ёме	Веды прад'яўлены з нязначнымі недакладнасцямі	Веды прад'яўлены са значнымі недакладнасцямі	Веды не прад'яўлены
Дакладнасць выканання дзеяння	Дзеянні выкананы ў поўным аб'ёме	Дзеянні выкананы з нязначнымі недакладнасцямі	Дзеянні выкананы са значнымі недакладнасцямі	Дзеянні выкананы збіўчыва, хаатычна
Аўтаматыза- ванасць дзеяння	Дзеянне выконваецца лёгка, свабодна; свабодна вар'іруюцца, выкананне дакладнае	Дзеянне выконваецца з некаторым напружаннем, нязначнымі недакладнасцямі	Дзеянне выконваецца з цяжкасцю, значныя недакладнасці	Дзеянне не выконваецца

3.2.2. Раптоўнае змяненне дынамікі

Пры раптоўным змяненні дынамікі павінен быць забяспечаны кантраст у супастаўленні розных па сіле нот, эпизодаў, фрагментаў, дынамічнае нарастанне гучання не павінна папярэднічаць з'яўленню новага.

Ступень кантраснасці вызначаецца аўтарскімі ўказаннямі і выканальніцкай задумай дырыжора.

Існуюць два віды кантраснай дынамікі – ад моцнай да слабай і ад слабай да моцнай, якія падкрэсліваюцца аўтарскімі абазначэннямі.

Пры выкананні раптоўнага змянення дынамікі дырыжор павінен зыходзіць з пэўнай паслядоўнасці дзеянняў: 1) для змянення дынамікі неабходна ў апошняй долі перад яе моцнай, не парушаючы тэмпу выканання, змяніць амплітуду і энергію, узровень дырыжыравання і замаху; 2) да паступлення новай дынамікі не змяняць амплітуду і энергію, узровень дырыжыравання папярэдняй дынамікі.

Пры выкананні канкрэтнага змянення дынамікі роля левай рукі найбольш значная, яе становішча можа быць сігналам, які вызначае момант змены дынамікі. Корпус дырыжора, становішча галавы, міміка з'яўляюцца важным узмацняючым сродкам.

Адна з разнавіднасцей раптоўнага змянення сілы гуку – узнікненне канкрэтнай дынамікі быццам насуперак накіраванасці яе развіцця.

Allegro moderato

Р. Планкет. Уверцюра «Карнявільскія званы»

У дадзеным выпадку спалучаюцца два віды выканання дынамікі – паступовы і кантрасны.

Правілы іх выканання выкладзены ніжэй.

Адным з найбольш эфектных сродкаў паказу кантраснай дынамікі з'яўляецца змяненне ўзроўня дырыжыравання.

Акцэнт як прыём выражэння кантраснай дынамікі абазначаецца наступным чынам:

- знак > з'яўляецца акцэнтам умеранай сілы;
- знак ^ патрабуе актыўнага падкрэслівання гуку;
- *f* – акцэнт найбольшай сілы.

Жэсты, якія выражаюць акцэнты, адрозніваюцца ад звычайных актыўнасцей «замаху» і энергіі «імкнення».

У залежнасці ад мастацкіх задач акцэнт можа быць больш ці менш яркім, яго сіла павінна адпавядаць характару музыкі і яе стылявым асаблівасцям.

3.3. Тэмп і яго выражэнне ў дырыжорскім жэсце

Тэмп уяўляе сабой ступень хуткасці выканання музычнага твора, якая вызначаецца частотой ходу метрычных долей у адзінку часу. У працэсе музычнага выканання тэмп з'яўляецца важным выканальніцкім сродкам.

Кожны музычны твор мае свой тэмп, які вызначае аўтар спецыяльнымі тэрмінамі і пры дапамозе метрапамічных абазначэнняў. Тэмп выканання фарміруецца ў выніку індывідуальнага ўспрыняцця дырыжорам ідэйна-вобразнага зместу музыкі, яе жанравых і стылістычных асаблівасцей.

Перад пачаткам выканання дырыжору трэба вызначыць тэмп, які б адпавядаў зместу твора, і толькі пасля гэтага пачаць дырыжыраванне. Пачатковы аўфтакт павінен дакладна адпавядаць будучаму тэмпу.

У творах з пастаўленымі тэмпамі выканання прымяняюцца жэсты, роўныя паміж сабой па часе. Амплітуда жэстаў, якая залежыць ад дынамікі, рытму, артыкуляцыі, не павінна ўплываць на ўстойлівасць тэмпу.

Allegro giocoso (=116)

Ж. Бізэ. Уверцюра «Кармэн»

Тэмп у межах аднаго твора не заўсёды застаецца нязменным, ён можа мяняцца паступова і раптоўна.

Паступовыя змяненні тэмпу пазначаюцца тэрмінамі:

- 1) *accelerando* – паскараючыя тэмп;
- 2) *ritardando* – запавольваючыя.

Каб падкрэсліць паступовасць гэтых змяненняў, прымяняецца тэрмін *ресо а росо*.

Раптоўнае змяненне тэмпу абазначаецца вызначэннем новага тэмпу, а таксама тэрмінамі – *a tempo* (у былым тэмпе).

Вяртанне да ранейшага (пачатковага) тэмпу абазначаюцца ўказаннямі *atemporalubato*, якімі аўтар падкрэслівае неабходнасць тэмпавай свабоды і гібкасці выканання.

Для паступовага запаўнення тэмпу дырыжору неабходна падоўжыць выкананне кожнага жэста за кошт павелічэння хуткасці «адлюстравання».

Andante

О. Пітэрсон. Балада

Для паступовага паскарэння тэмпу трэба скараціць час кожнага жэста за кошт паскарэння міжвольнага «замаху».

Poco piu sostenuto

М. Мусаргскі. «Ноч на Лысай гары»

Пры змяненні тэмпу дырыжор часам карыстаецца рознымі схемамі такціравання.

У значных замаруджваннях тэмпу на лічыльную долю можа прыпадаць некалькі рытмічных долей. Для забеспячэння іх паказу выкарыстоўваецца прыём драблення жэста.

У. Кальман. Уступ да аперэты «Сільва»

Паскарэнне тэмпу, аб'яднанне метрычных долей прыводзяць да падсумавання, г.зн. змянення схемы (чатырохдольнай на двухдольную і г.д.).

Раптоўнае змяненне тэмпу не падрыхтоўваецца паскарэннем або запавольваннем. Каб раптоўна змяніць тэмп, дырыжору неабходна скарэакціраваць хуткасць міждольнага «замаху» ў апошняй лічылнай долі перад зменай тэмпу.

Міждольны «замах» будзе раптоўна хуткім у адпаведнасці з новым тэпам пры пераходзе ад павольнага да хуткага і павольным – ад хуткага тэмпу да павольнага.

(Allegro)

Ф. Зупэ. Уверцюра «Лёгкая кавалерыя»

Тэмп і дынаміка ў музычным творы цесна ўзаемазвязаны, у тэхналогіі дырыжорскіх прыёмаў яны таксама знаходзяцца ў прамой залежнасці. Пры асваенні ўмення выконваць паскарэнні або запавольванні сродкамі дырыжорскай тэхнікі трэба зыходзіць з правілаў, аналагічных раздзелу «Дынаміка ў дырыжыраванні».

3.4. Унутрыдалёвае запаўненне дырыжорскага жэста

Дырыжор не можа дырыжыраваць рытмічна, калі не адчувае колькі гукаў прыпадае на кожны рух рукі і як адбываецца рытмічная пульсацыя ўнутры лічылнай долі.

Задача дырыжора не толькі вызначаць пачатак кожнай долі, але і аказваць уплыў на рух гукаў унутры яе. Адчуванне гукавога запаўнення долі выпрацоўваецца нялёгка, гэта патрабуе значных намаганняў, пастаяннай ўвагі і самакантролю. Адсутнасць запаўнення выклікае паспешнасць рытмічнага гуку, рухі абазначаюць толькі пачатковыя штуршкі кожнай лірычнай долі такта.

Для асваення гэтага элемента дырыжорскай тэхнікі трэба выконваць два практыкавання, а набыты навык «адчування гукаў у руцэ» выкарыстоўваць у дырыжыраванні музычных твораў.

Выпрацоўваюцца некалькі музычных фрагментаў, у першым з іх кожная доля павінна драбіцца на дзве часткі:

Allegro (=108)

Ж. Афенбах. Уверцюра «Герцагіня Геральштайнская»

у другім на тры (трыёлямі):

Andantino

Ж. Афенбах. Уверцюра «Герцагіня Геральштайнская»

Неабходна звярнуць увагу на істотную розніцу ў тэхніцы выканання практыкаванняў. Пры двухдольным запаўненні рука павольна рухаецца вертыкальна ўніз і пасля дакранання да «кропкі» долі не адскоквае рэфлекторна, а робіць «адлюстраванне» на лік «1» па той жа вертыкалі ў зваротным напрамку. Нельга дапускаць, каб кісьць адскоквала або спынялася міжвольна. Гэта з'яўляецца асноўнай умовай авалодання прыёмам запаўнення ўнутры долі, бо тут вялікае значэнне мае не толькі замаха, але і «адлюстраванне».

Тэхніка выканання трохдольнага запаўнення адрозніваецца ад двухдольнага. Кісьць пачынае рух ад запясця, а не ад кончыкаў пальцаў, як пры двухдольнай пульсацыі, і рухаецца па кругу ўлева, управа або ўперад, але не ўніз–уверх. Рухі рукі ўяўляюць сабой нібы хвалю, унутры «адлюстравання» павінны быць тры лікі.

Раздзел 4

РАБОТА НАД ПАРТЫТУРАЙ

4.1. Першапачатковы этап работы над партытурай

Канчатковая мэта дырыжора – данесці асноўную ідэю твора да слухачоў, сродкамі выканальніцкага майстэрства раскрыць змест музыкі. Выканаўца павінен усвядоміць асноўную ідэю твора, а затым знайсці сродак для найбольш пераканаўчага яе паказу.

Спецыфіка выканальніцкага мастацтва заключаецца ў тым, што гэта творчы працэс, у якім прысутнічае ініцыятыва выканаўцы, яго індывідуальнасць. Выканаўца, ламаючы ўспрыманне твора скрозь прызму сваёй індывідуальнасці, павінен заставацца дакладным аўтарскай задуме. Гэта асноўная мэта дырыжора, якая вызначае сутнасць яго працы над партытурай. Павярхоўнае вивучэнне твора непазбежна прывядзе да памылковага разумення зместу выкананай партытуры.

Выканальніцкая творчасць – гэта адлюстраванне тых ці іншых выяўленняў жыцця, яна не можа існаваць па-за эмоцыямі, бо будзе насіць фармальны характар і страціць сілу свайго ўздзеяння. У выканальніцтве пачуццё і інтэлект цесна звязаныя паміж сабой як непадзельнае цэлае. Глыбокае пранікненне ў характар вобразаў твора, ўсведамленне агульнай драматургічнай лініі дапамагае дырыжору зразумець намер аўтара, спасцігнуць змест музыкі і знайсці патрэбны сродак для яго выразу.

Работа над партытурай – адзін з найгалоўнейшых бакоў дзейнасці дырыжора, які патрабуе вялікай напружанай працы і ўмення. Звычайна гэтая праца складаецца з некалькіх этапаў.

Перад дырыжорам ўзнікае шырокае кола пытанняў: вивучэнне эпохі, у якую жыў і тварыў кампазітар, знаёмства з яго біяграфіяй, светапоглядам, азнаямленне з мастацтвам таго часу – усё гэта дапамагае дырыжору зразумець кола вобразаў кампазітара, яго намеры. Гэтыя агульныя звесткі служаць базай, на аснове якой праца над партытурай ідзе свядома і вынікова. Азнаямленне з музыкай можна пачаць з прайгравання асобных фрагментаў на фартэпіяна ці на іншым інструменце.

Гэта стварае ўяўленне пра твор, асноўныя вобразы, структуру. У дырыжора ўзнікаюць асобныя задумы, вызначаюцца рысы выканальніцкага плана. Рыхтуючыся да вядомых твораў, дырыжор павінен ставіцца да іх па-новаму, спрабаваць стварыць новую арыгінальную выканальніцкую канцэпцыю.

Дырыжор як выканаўца павінен пераадолець найцяжэйшую задачу: правільна зразумець задуму і намеры аўтара. Аднак добрасумленнае і дакладнае выкананне патрабаванняў кампазітара не павінна знішчаць ініцыятыву дырыжора, бо гэта пазбавіць працу індывідуальнасці. Калі ў нотах напісана *f*, *crescendo*, *accelerando* гэта азначае, што трэба іграць гучна, узмацняючы, паскараючы, але рабіць усе гэтыя адценні ў залежнасці ад канкрэтнага выканальніцкага плана і сваёй індывідуальнасці. Велізарнае значэнне мае пачуццё меры ў дырыжора. Вернасць аўтарскай задуме ніколі не прывядзе да абмежавання фантазіі дырыжора, не знішчыць яго права на мастацкі пошук. Прыслухоўванне да аўтарскіх указанняў з'яўляецца крыніцай для праявы выканальніцкай індывідуальнасці дырыжора. Гэта аснова, на якой ён стварае сваю выканальніцкую задуму.

Першапачатковае знаёмства з творам – найважнейшы этап у рабоце над партытурай. Яно дае не толькі першае ўражанне аб творы ў цэлым, пра яго стыль, змест, але і фарміруе стаўленне, стварае накіды інтэрпрэтацыі, дапамагае арганізаваць план работы.

4.2. Тэарэтычны аналіз партытуры

Асноўны этап працы – глыбокае вывучэнне дэталей партытуры і ўдакладненне пэўных задач. Уся праца дырыжора над партытурай павінна быць падпарадкавана раскрыццю драматургічнай задумы твора. Любы выразны элемент партытуры варта разглядаць як сродак, пры дапамозе якога кампазітар раскрывае драматургію, фарміруе музычныя вобразы. Пры дэталёвым вывучэнні твора неабходна ўдакладніць склад аркестра, прааналізаваць выразныя сродкі: форму твора, гармонію, мелодычную структуру, тэмп, дынаміку. Неабходнасць такога аналізу абумоўлена тым, што ў музычным творы мастацкі вобраз нараджаецца ў працэсе ўзаемадзеяння ўсіх сродкаў выразнасці.

Аналіз твора – гэта творчы працэс, які ўзбагачаецца ад зместу твора і патрабуе актыўнай і творчай фантазіі выканаўцы.

Пры падрабязным аналізе становіцца зразумелай важнасць дэталёў, іх асаблівае месца ў кантэксце аўтарскай задумы. Праца над дэталюмі партытуры аналізуецца паводле асаблівасцей выкладання гармоніі, голасавядзення, інструментоўкі, фактуры выкладання, але варта не забываць пра агульную канцэпцыю твора і план яго драматургічнага развіцця.

Пры першым азнаямленні з творам мы вызначаем яго форму. Дырыжору неабходна мець яснае ўяўленне аб структуры твора.

Пры аналізе формы твора дырыжор павінен высветліць, з якіх частак яна складаецца і якія яе асаблівасці. Структура твора знаходзіцца ў цеснай сувязі з яго драматургіяй, музыкай. Таму аналіз структуры твора раскрывае дырыжору яе самабытнасць і адметнасць.

Аналіз структуры дае магчымасць разбіць музычныя формы на асобныя пабудовы. Гэта робіцца з мэтай глыбокага прапнікнення ў характар і змест канкрэтнага твора. Аднак не варта губляць адчуванне адзінства ўсёй кампазіцыі як адзінага цэлага з агульнай лініяй развіцця. Кожная частка музычнай формы, кожная новая пабудова з'яўляецца новым этапам у працэсе развіцця зместу. Яны знаходзяцца ў цеснай узаемасувязі папярэдняга эпізоду з наступным. Вялікае значэнне набывае ўменне знаходзіць у кожнай частцы кульмінацыю (вяршыню, да якой ідзе ўсё развіццё).

Веданне формы твора прадугледжвае не толькі паняцце аб яе архітэктоніцы і структуры. Дырыжор адчувае форму як суцэльны працэс развіцця. Разабраўшыся са структурай твора, дырыжор павінен выявіць суадносіны часціц цэлага, ўсвядоміць іх паслядоўнасць і прапарцыянальнасць.

Аналіз меладычнай лініі непасрэдна звязаны са зместам твора, ён дапамагае дырыжору максімальна глыбока яго зразумець. Вызначаецца агульны характар меладычнай лініі, адзначаюцца асноўныя лініі нарастання, кульмінацыі і спады. У музычнай літаратуры ёсць шмат прыкладаў розных спалучэнняў мелодый, дынамікі, рытму. У кожным выпадку гэта абумоўлена асаблівасцю музычнага ладу, натуральным характарам драматургічнага развіцця канкрэтнага твора.

Характар развіцця мелодыі, яе рух, асаблівасці рытму і дынамікі дырыжор павінен звязаць з раскрыццём вобраза. Аналіз меладычнай лініі асабліва важны для дырыжора ў сувязі з тэмбравымі і дынамічнымі магчымасцямі аркестра.

Пры выкарыстанні поліфанічных сродкаў вельмі паглыбляецца і ўзбагачаецца музычны вобраз, велізарным робіцца дыяпазон іх выразных магчымасцяў. Ужыванне сродкаў імітацыйнай і падгалосачнай поліфаніі адыгрывае вялікую ролю ў раскрыцці асноўных рыс мастацкага вобраза, спрыяе бесперапыннасці руху, актывізуе развіццё музыкі.

Дырыжор павінен заўважыць і пачуць правільныя суадносіны галасоў у поліфанічнай тканіне і, падкрэсліваючы яе выразнасць, дастасавацца з гучаннем да галоўнай меладычнай лініі. Умелае абыходжанне з поліфанічнымі сродкамі выразнасці дапамагае дырыжору дасягнуць яркіх і пераканаўчых мастацкіх рашэнняў. Аналіз партытуры варта праводзіць не толькі па гарызанталі, але і па вертыкалі. Унікаючы ў асаблівасці меладычных, поліфанічных ліній, дырыжор адначасова выяўляе гарманічную аснову твора, бо гармонія ўяўляе сабой найгалоўнейшы выразны сродак. Яе значэнне асабліва вялікае ў формаўтварэнні. Аналіз гармоніі твора ставіць перад дырыжорам розныя задачы. Часта ўзнікае неабходнасць падкрэсліць выразнасць функцыянальнага боку гармоніі, а менавіта: доўгае нагнятанне дамінантавай гармоніі пры падыходзе да рэпрызы вельмі актывізуе пераказ, узмацняе інтэнсіўнасць і імкліvasць развіцця.

Вялізныя каларыстычныя асаблівасці гармоніі добра вядомы. Нярэдка ў абмалёўцы музычнага ладу яна з'яўляецца галоўным выразным сродкам, які адсоўвае меладычную лінію на другі план. Мы ведаем прыклады яркіх характарыстык фантастычных персанажаў, казачных вобразаў, карцін прыроды па сродках маляўнічых гарманічных спалучэнняў, асабліва ў творах рускай кампазітарскай школы.

Гармонія патрабуе пэўнай дыферэнцыяцыі, дынамічнай і тэмбравай афарбоўкі складнікаў яе галасоў. У адным выпадку варта аддаць перавагу басу, у іншым узнікае патрэба вылучыць сярэдні голас або дамагацца максімальнай тэмбравай і дынамічнай роўнасці ў гучанні. Гэта вельмі карпатлівая работа.

У аналізе гармоніі важна разуменне яе як элемента музычнай формы. Вывучэнне гарманічнага плана дапамагае дырыжору адчуць выразнае значэнне гармоніі ў творы, што набліжае яго да дакладнага разумення зместу. Дэталёвы аналіз асаблівасцей меладычнай структуры поліфаніі і гармоніі ў працы над партытурай спрыяе правільнаму разуменню драматур-

гічнага развіцця ў творы, падказвае дырыжору ролю і месца кожнага элемента музычнай тканіны.

Вельмі істотны фактар у выканальніцтве – праца над якасцю гучы. Гук з’яўляецца найважнейшым аркестравым сродкам, які дапамагае выявіць змест мастацкага вобраза. Дырыжору неабходна імкнуцца да максімальнай напеўнасці інструментаў, бо няправільна сфармаваны гук не можа з дастатковай выразнасцю перадаць эмоцыю, закладзеную кампазітарам у канкрэтным музычным эпізодзе. Да павучага гучання павінны імкнуцца не толькі пры прадумванні меладычных ліній, але і пры выкананні розных фігурацый, пасажаў.

Якасць гучання дазваляе дырыжору дасягнуць у выкананні найбольш натуральнай, апраўданай фразіроўкі. Якасць гучання і фразіроўка цесна звязаныя з разнастайнасцю тэмбравых і дынамічных фарбаў, выразнасцю рытмічнага малюнка і агогікай.

Дынамічныя адценні – важныя сродкі выразнасці, якія раскрываюць мастацкі змест твора. Галоўная задача дырыжора – знайсці нюансы, неабходныя для поўнага яркага выражэння зместу пэўнага музычнага твора.

Нотны тэкст не дазваляе кампазітару абсалютна дакладна зафіксаваць у партытуры ўсе змены дынамікі, звычайна пазначаецца асноўны нюанс. Удакладненне за ўсё, што прадугледжвае аўтар у ідэале, дэталёвая распрацоўка дынамічнай лініі ва ўсіх падрабязнасцях, нюансах, адценнях – усё гэта з’яўляецца матэрыялам для творчасці дырыжора. У гэтым дырыжор павінен праявіць свой музычны густ, мастацкую індывідуальнасць, разуменне стылю, зместу музыкі.

Дынамічныя рэмаркі кампазітараў-класікаў вельмі скупыя, кампазітары-романтыкі больш дыферэнцыравана вызначаюць свае дынамічныя задачы, аднак усё гэтыя рэмаркі патрабуюць вялікага асэнсавання і дэталізацыі.

Дырыжор, які сфармаваў сваё ўяўленне аб форме, змесце і выразных сродках музычнага твора вызначае план у агульных рысах, а потым дэталізуе розныя адценні. Высвятляецца размяшчэнне кульмінацый: галоўнай, то бок моманту, да якога скіроўваецца ўсё папярэдняе развіццё, і другародных, якія ўзнікаюць у асобных раздзелах формы. Важна вызначыць сэнсавае значэнне кульмінацый, якое ў адных выпадках падрыхтоўвае галоўную кульмінацыю, а ў іншых падкрэслівае заключны характар раздзела.

Выкананне працяглых *crescendo* і *diminuendo* уяўляе асаблівую цяжкасць, гэта неабходна ўлічваць пры распрацоўцы плана. Маладыя дырыжоры занадта змяняюць *crescendo* да *forte*, а *diminuendo* да *piano*. Варта зыходзіць з вядомага правіла, што *crescendo* трэба пачынаць з больш слабага гуку, а пры выкананні *diminuendo* патрабуецца больш поўная сіла гуку. У гэтых выпадках дынамічныя змены будуць найбольш яркімі.

Маладыя дырыжоры не вызначаюць належную розніцу паміж нюансамі *forte* і *fortissimo*, *piano* і *pianissimo* у побач размешчаных фразях. Задума кампазітара мае пэўны сэнс, мэтай з'яўляецца ўзмацненне напружання, часам жаданне падкрэсліць жанравую характэрнасць музыкі.

Асаблівую ўвагу трэба надаць акцэнтам, варта адзначыць, што розніца ў іх характары заўсёды выцякае з адрознення дынамікі таго ці іншага музычнага раздзела. Гэта ставіцца і да *sf* і *fp*. Неабходна пазбягаць *crescendo* перад *sf* і *diminuendo* перад *fp*. Характар і ступень сілы кожнага з дынамічнага адценняў, а таксама акцэнтаў і *sf* выцякае з патрабаванняў стылю твора, асаблівасцяў агульнай дынамічнай лініі. Пры складанні дынамічнага плана неабходна дзейнічаць у адпаведнасці з тым наколькі важныя ў агульным кантэксце дадзеная мелодычная лінія, гармонія, кантрапункт, рытмічны малюнак, як гэта падкрэсліваецца тым ці іншым нюансам.

Работа над дынамікай заключаецца не толькі ў дынамічнай лініі па гарызанталі. Шматпланаваецца аркестравай партытуры ставіць перад дырыжорам магчымасць і неабходнасць пэўнай дыферэнцыяцыі дынамічных адценняў і па вертыкалі.

На аснове вывучэння партытуры, разумення асобных частак і твора ў цэлым у дырыжора фармуецца ўяўленне аб тэмпе, які будзе адпавядаць характару твора і спрыяць раскрыццю яго драматургіі.

Метранамічныя ўказанні падказваюць дырыжору разуменне асноўнага тэмпу твора, але не пазбаўляюць ініцыятывы і магчымасці самастойна адчуваць дыханне живога рытму і метра. Калі дырыжор адчуў сярэдні тэмп твора, гэта не павінна скоўваць яго ініцыятыву, а наадварот павінна стаць асновай для праявы вядомай творчай волі.

У выбары тэмпу вызначаецца індывідуальнасць дырыжора, ўласцівасці яго характару, часам эмацыянальны стан. Вядома, розніца ў тэмпях мяркуецца нязначная, і кожнае выкананне

павінна быць пераканаўчым з-за таго, што тэмп, як і іншыя фактары, арганічна звязаны з выканальніцкай канцэпцыяй і адпавядаюць кампазітарскай задуме.

Свабоду ў тлумачэнні тэмпаў не трэба раўняць з самаўпраўнасцю. Варта перасцерагчы маладых дырыжораў як ад занадта павольных, так і ад празмерна хуткіх тэмпаў. Дакладнае разуменне тэмпу нараджаецца адначасова з усёй канцэпцыяй выканання, са спасціжэння ідэйна-эмацыянальнай сутнасці твора. Выбар тэмпу абумоўлены ўнутранымі заканамернасцямі твора, а таксама асаблівасцямі індывідуальнага выканальніцтва.

Рытм з'яўляецца адным з найважнейшых элементаў у музыцы, яго жывым пульсам. Асаблівасці рытму неабходна таксама разглядаць у цеснай сувязі з аналізам мелодычнай лініі і іншых сродкаў выразнасці. Узмацненне напружання ў музыцы звязана з ажыўленнем рытмічнага руху, паслабленне яго напругі – з больш спакойным рытмам. Пэўны рытм бывае характэрнай прыкметай жанру або выяўляе нацыянальную афарбоўку музыкі. Усведамленне рытмічнай асновы твора выцякае з адчування цэлага, разумення суадносін усіх яе частак. Рытм нельга прыраўноўваць да метра ў музыцы, хоць шмат у чым іх сувязь арганічна.

Агагічныя змены тэмпу маюць пэўнае эмацыянае і сэнсавае значэнне і заўсёды павінны адпавядаць мастацкаму вобразу. Пры паступовай змене тэмпу *accelerando* або *rallentando* – важна мець паступовасць пераходу ад аднаго тэмпу да іншага пазбягаць рыўкоў, якія могуць прывесці замест паступовай да раптоўнай змены тэмпу. Гэтыя памылкі часта сустракаюцца ў маладых дырыжораў пры змене тэмпу і дынамічных адценняў.

У практыцы часта бываюць выпадкі выкарыстання тэмпавых адхіленняў, неадзначаных у партытуры. Значная частка іх апраўдваецца мастацкімі намерамі, неабходнасцю найбольш яркага раскрыцця музыкі. У выканальніцтве такі прыём называецца *rubato*, ён знаходзіць усё большае распаўсюджванне ў выканальніцтве па меры прыўнясення ў музыку рамантычных рысаў. Прыёмам *rubato* варта карыстацца з вялікай асцярожнасцю і тактам. Варта памятаць, што ўсякае змяненне тэмпу пасля сябе патрабуе кампенсацыі, толькі тады яно апраўдана і лагічна.

Мастацкі густ дырыжора, пачуццё формы праяўляюцца таксама пры выкананні розных «прыпынкаў» унутры твора

(ферматы, паўзы, цэзуры). Гэтыя «прыпынкі» непарыўна звязаны з агульным эмацыйным зместам твора і з'яўляюцца выразам пэўных намераў кампазітара. Абдумваючы гэтыя «прыпынкі», дырыжор павінен улічваць іх месцазнаходжанне (канец часткі, эпізод або сярэдзіна), завяршэнне ці перарыванне аўтарскай думкі – усё гэта патрабуе вялікай аналітычнай працы, мастацкага густу і разумення асаблівасцяў пэўнага кампазітара. Маладыя дырыжоры абавязаны праяўляць увагу і цікавасць да існуючых выканальніцкіх традыцый, прыслухоўвацца да іх. Гэта ў большай ступені дапаможа дакладна зразумець стыль, характар твора і ў выніку знайсці сваё прачытанне твора, свой выканальніцкі почырк.

Фактура – гэта тып, характар выкладу музычнага твора. Наяўнасць элементаў поліфаніі або гамафанічнага складу – усё гэта на шэрагу з іншымі сродкамі выразнасці павінна быць галоўным прадметам увагі дырыжора. Работа над партытурай уключае ў сябе аналіз фактуры твора. Фактуру неабходна разглядаць разам з іншымі элементамі музычнай выразнасці: рытмам, метрам, гармоніяй. Часам тып фактуры можа быць прыкметай жанравай прыналежнасці (напрыклад, фактура вальсавага суправаджэння).

Пры аналізе любой партытуры неабходна надаць асаблівую ўвагу штрыхам. Ужыванне няправільнага штрыха цалкам змяняе характар фразы, скажае яго ўтрыманне і дынаміку. Выбар штрыха цалкам залежыць ад стылю твора, характару фразы, тэмпу, дынамікі. Як і ў дынаміцы і тэмпях, у выкарыстанні штрыхоў існуе мноства пераходаў, тонкіх нюансаў, ад выбару якіх у большай ступені залежыць характар выканання музыкі.

Тэарэтычны аналіз партытуры патрабуе ад дырыжора вялікай удумлівай і карпатлівай працы. Ён падводзіць дырыжора да завяршальнага этапу работы над творам, бо дырыжор рассоўвае цэлае, шмат займаючыся дэталямі, разглядае кожны сродак выразнасці неізалявана ў працэсе развіцця як частку цэлага.

4.3. Завяршальны этап работы над партытурай

На падставе ўсебаковага вивучэння і тэарэтычнага аналізу партытуры ў дырыжора складваецца ўяўленне аб плане выканання твора. Апошні этап работы над партытурай – гэта пераход да твора ў цэлым, гэта значыць ад прыватнага вяртаемся да

агульнага. Па меры паглыблення ў змест вивучаемага твора першапачаткова намечаны план выканання ўдакладняецца, часам нават змяняецца паводле характару яго вобразаў. Разнастайнасць асацыяцый і аналогій узбагачае ўяўленне выканаўцы аб мастацкіх вобразах твора, дапамагае яму лепш адчуць яго ўтрыманне і перадаць свой намер аркестру.

Раскрыццё зместу, выяўленне мастацкіх вобразаў у творах, якія не маюць вызначанай праграмы, не звязаныя з літаратурным тэкстам і без назвы, уяўляе пэўную цяжкасць. Асноўны шлях да зразумення зместу музыкі толькі адзін, а менавіта ўсебаковае вивучэнне, глыбокі аналіз асаблівасцяў выразных сродкаў. Гэта дапамагае дырыжору пранікнуць у задуму кампазітара і стварыць сваю выканальніцкую канцэпцыю. Палягчаюць задачу і жанравыя прыкметы твора: прыналежнасць да таго ці іншага жанру канкрэтызуе музычны вобраз і дае актыўны штуршок фантазіі дырыжора. У раскрыцці музычнага ладу на многае могуць накіраваць аўтарскія ўказанні, якія адносяцца да характару выканання.

Дырыжор павінен ведаць партытуру на памяць, незалежна ад таго дырыжуе ён з партытурай або без яе. Гэта дапамагае дырыжору лепш ахапіць цэлае, надае яму больш свабоды, упэўненасці, палягчае кіраванне аркестрам. Праца над партытурай дапамагае дырыжору паглыбіцца ў задуму кампазітара, вивучыць заканамернасці твора, выявіць яго стыль, праўдзіва раскрыць музычныя вобразы. Але гэта вельмі працяглы працэс па часе і надзвычай важны перыяд падрыхтоўкі дырыжора да выканання твора.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Дырыжыраванне як від музычнай выканальніцкай дзейнасці на сучасным этапе дасягнула найвышэйшых творчых поспехаў, аднак, як вызначыў І. Стакоўскі, засталася адной «з самых туманых і няправільна зразумелых галін музычнага выканальніцкага мастацтва». У методыцы выкладання дырыжыравання таксама ёсць шэраг супярэчнасцей, бо пры наяўнасці шэрагу тэарэтычных распрацовак па тэхніцы дырыжыравання навучэнцу даволі складана арыентавацца ў прадстаўленай інфармацыі з-за значнай складанасці тэорыі, недастатковай асэнсаванасці ролі тэхнікі дырыжыравання як сродку дасягнення пэўнай мастацкай задачы. У наступных параграфрах мы паспрабуем раскрыць змест дырыжыравання як сістэму ведаў, уменняў, навыкаў, дзеянняў.

Аналіз дзейнасці кіраўнікоў духавых, эстрадных аркестраў Рэспублікі Беларусь дазваляе зрабіць выснову аб тым, што агульны ўзровень тэхнікі дырыжыравання жадае быць лепшым. Нягледзячы на адносна плённую канцэртна-выканальніцкую дзейнасць, такая карціна назіралася нават сярод кіраўнікоў, якія маюць пэўную спецыяльную дырыжорскую падрыхтоўку.

Працэс асваення дырыжорскага майстэрства – гэта справа не аднаго дня. Панарама і змест асноўных састаўных кампанентаў дырыжорскай падрыхтоўкі, якія мы разгледзелі ў асобным раздзеле, патрабуюць пастаяннага асэнсавання і практычнай дапамогі. Толькі пры ўмове авалодання тым ці іншым прыёмам, апрацоўкай і графічнай дакладнасці канкрэтнага элемента дырыжыравання, кіраўнік духавога, эстраднага аркестра можа быць упэўнены, што канкрэтнасць, выразнасць, пераканаўчасць яго жэстаў дапаможа ўдзельнікам аркестравага калектыву правільна зразумець характар і раскрыць змест музычнага твора. А гэта – умова таго, што музычнае аркестравае выканальніцкае майстэрства будзе максімальна садзейнічаць фарміраванню мастацкага густу слухачоў, развівацца на высокім якасным узроўні, спрыяць сацыяльнаму прэстыжу творчасці духавых і эстрадных аркестраў рэспублікі.

У выніку мы прыйшлі да высноў, што такая сітуацыя складваецца з-за прабелаў у дырыжорскай падрыхтоўцы кіраўнікоў аркестраў у час іх навучання (СШУ, ВШУ). Несур'ёзныя адносіны да адпрацоўкі асноўных элементаў тэхнікі дырыжывавання назіраюцца часта і ў студэнтаў аркестравых спецыялізацый Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. Усё гэта памнажае потым падобныя памылкі і не знаходзіць шляхоў іх прадухілення, калі такія выпускнікі ўзначальваюць свае калектывы. Такім чынам, тэарэтычныя, тэхналагічныя і практычныя моманты комплекснай падрыхтоўкі па дырыжываванню непасрэдным чынам уплываюць на якасць творчай дзейнасці калектываў, значыць, будуць уплываць на агульны ўзровень мастацкай культуры рэспублікі.

У дадзеным вучэбна-метадычным дапаможніку аўтар разгледзеў асноўныя тэмы дырыжорскай тэхналогіі. Гэтыя тэмы разглядаліся на падставе разнастайных метадычных распрацовак, а таксама аналізу спецыяльнай літаратуры.

Вучэбна-метадычны дапаможнік «Дырыжываванне» разлічаны на пачатковы этап навучання, патрабуе творчага падыходу да прадмета на стадыі далейшага засваення прафесійных дырыжорскіх навыкаў, бо закранае асноўныя базавыя тэмы. Студэнтам завочнай формы навучання дапаможнік можа быць карысны з улікам «навучальнай карты», што дае правільную ацэнку ўласных ведаў.

ЛІТАРАТУРА

Асноўная

1. *Архангельский, И. П.* Организация духовых оркестров и обучение игре на духовых инструментах : метод. рекомендации для руководителей самодеятельных духовых оркестров и преподавателей ДМШ / И. П. Архангельский. – Минск : РМК ; РНМЦ, 1981. – 69 с., 16 с. начальных коллективных упражнений.

2. Асаблівасці дзейнасці амаатарскіх духавых, эстрадных аркестраў і ансамбляў на сучасным этапе развіцця мастацкай культуры Беларусі : вучэб.-метаад. дапам. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1994. – 106 с.

3. *Багриновский, М.* Дирижёрская техника рук: практическое руководство к изучению основ мануальной техники дирижирования / М. Багриновский. – М. : Высшее училище военных дирижёров Советской Армии, 1947.

4. *Казачков, С.* Дирижёрский аппарат и его постановка / С. Казачков. – М. : Музыка, 1967. – 11 с.

5. *Канерштейн, М. М.* Вопросы дирижирования: учеб. пособие для муз. вузов / М. М. Канерштейн. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Музыка, 1972. – 255 с.

6. *Канн, Э.* Элементы дирижирования / Э. Канн ; пер. с англ. Д. Э. Далгота. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.

7. *Карацееў, А. Л.* Змест і практычная накіраванасць навучальна-творчага працэсу ў аркестры духавых інструментаў (арганізацыйна-метадычныя, мастацка-выканальніцкія аспекты работы амаатарскага і прафесійнага калектыву) : вучэб.-метаад. дапам. / А. Л. Карацееў. – Мінск : Мінск. ін-т культуры, 1993. – 27 с.

8. *Мазанік, В. У.* Айчыная музыка: станаўленне дырыжорскай адукацыі / В. У. Мазанік // Асновы мастацтва. – 1997. – Вып. 9. – С. 54–62.

9. *Мазанік, В. У.* Асаблівасці падрыхтоўкі кіраўнікоў аркестравых калектываў на ФЗН у Беларускім універсітэце культуры / В. У. Мазанік // Выкарыстанне інавацыйных тэхналогій у арганізацыі дыстанцыйнага навучання студэнтаў-завочнікаў : матэрыялы навук.-метаад. канф. (Мінск, 2–3 лютага 1998 г.) / Беларус. ун-т культуры. – Мінск : БУК, 1996. – С. 95–100.

10. *Малько, Н. А.* Основы техники дирижирования / Н. А. Малько. – М. ; Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1965. – 134 с.

11. Маталаев, Л. Основы дирижёрской техники: метод. пособие / Л. Маталаев ; общ. ред. С. Скрипки. – М. : Сов. композитор, 1986. – 208 с. : ил., 1 л. ил.

12. Мусин, И. Техника дирижирования : практ. руководство / И. Мусин. – 2-е изд., доп. – СПб. : Просветит.-изд. центр «Деан–Адиа–М», 1995. – 295 с.

13. Ольхов, К. Теоретические основы дирижёрской техники / К. Ольхов. – 3-е изд. – Л. : Музыка, 1990. – 200 с.

14. Ратнер, С. Элементарные основы дирижёрской техники / С. Ратнер. – Минск : Изд-во М-ва высш., сред. спец. и проф. образования БССР, 1961. – 47 с.

15. Свечков, Д. Основные элементы дирижёрской техники : учеб. пособие / Д. Свечков ; М-во культуры РСФСР. Глав. упр. учеб. заведений и кадров. – М., 1966. – 45 с.

16. Таирава, Л. В. Методыка выкладання дырыжыравання: праграма курса / Л. В. Таирава // Беларус. ун-т культуры. – Мінск, 1998. – 14 с.

17. Таирова, Л. В. Самостоятельная работа студентов над дирижёрской техникой рук : метод. указания / Л. В. Таирова // Беларус. ун-т культуры. – Минск, 1989. – 17 с.

Дадатковая

1. Амиров, А. И. Самодеятельный духовой оркестр / А. И. Амиров. – Минск : Беларусь, 1990. – 72 с., нот.

2. Еремиаш, О. Практические советы по дирижированию / О. Еремиаш ; под ред. В. С. Смирнова. – М. : Музыка, 1964. – 72 с.

3. Ержемский, Г. Психология дирижирования. Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом / Г. Ержемский. – М. : Музыка, 1984. – 79 с.

4. Иванов-Радкевич, А. О воспитании дирижёра / А. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973. – 79 с.

5. Карацееў, А. Л. Працэс фарміравання герояка-патрыятычнага рэпертуару аркестраў духавых інструментаў і аналіз яго стану на сучасным этапе развіцця музычнай культуры Беларусі / А. Л. Карацееў // Зборнік артыкулаў па асноўных напрамках навукова-даследчай працы. – Мінск : Мінск. ін-т культуры, 1993. – С. 104–134.

6. Кондрашин, К. О дирижёрском прочтении симфоний П. И. Чайковского / К. Кондрашин. – М. : Музыка, 1977. – 383 с.

7. *Коротеев, А. Л.* Из истории духовых оркестров Белоруссии XIX в. / А. Л. Коротеев // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Минск : Выш. шк., 1986. – Вып. 5. – С. 73–79.

8. Руководство самодеятельным оркестром народных инструментов. Обзор специальной литературы за 1917–1980 гг. : метод. указания / Минск. ин-т культуры ; сост. В. И. Широкова. – Минск, 1982. – 47 с.

9. *Смирнов, Б.* Дирижёрско-симфоническое искусство: музыкально-эстетические и социально-психологические аспекты / Б. Смирнов. – СПб. : Композитор, 2003. – 294 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ТЭМЫ КАЛЁКВІУМА

Раздзел 1.

- Характарыстыка творчасці кампазітара, творы якога выконвае студэнт;
- Асноўныя жанры, у якіх працаваў кампазітар, найбольш значныя творы кампазітара;
- Агульная характарыстыка выконваемага твора;
- Форма музычнага твора;
- Танальны план, асноўныя сродкі выразнасці;
- Выяўленне галоўнай і другаснай кульмінацыі твора;
- Дынаміка твора, агогіка.

Раздзел 2.

- Склад аркестра;
- Назва музычных інструментаў, якія ўдзельнічаюць у творы;
- Строй і дыяпазон музычных інструментаў;
- Тэмп, нюансы, характар выканання твора;
- Фактура.

Раздзел 3.

- Паняцце аўфтакт;
- Асноўныя віды аўфтактаў;
- Функцыі аўфтактаў;
- Дырыжорскія схемы;
- Дынаміка ў дырыжорскім жэсце;
- Ітрыхі ў дырыжорскім жэсце;
- Тэмп ў дырыжорскім жэсце;
- Паўзы, цэзуры, ферматы;
- Пераменны метр і памер;
- Поліметрыя і полірытмія.

**Рэпертуарны спіс музычных твораў для вырашэння
лакальных пытанняў навучання дырыжорскіх схемам**

Схема «на 4»

Дж. Вердзі	Уступ да оперы «Травіята» Марш з оперы «Аіда»
Ф. Мендэльсон	Песні без слоў № 1, 23, 25, 31, 46, 48 і інш.
С. Пракоф'еў	Марш (з сюіты «Любоў да трох апельсінаў»)
Э. Грыг	Смерць Озэ з сюіты «Пер Гюнт»
П. Чайкоўскі	Марш (з балета «Шчаўкунок») Раманс. Накцюрн Восеньская песня. На тройцы (з цыкла «Поры года») Уступ да оперы «Яўген Анегін» Уступ да оперы «Пікавая дама» Інтрадукцыя (з балета «Лебядзінае возера») Інтрадукцыя (з балета «Шчаўкунок»)
Р. Свірыдаў	Раманс. На тройцы (з музычных ілюстрацый да апо- весці А. С. Пушкіна «Завіруха»)
А. Пятроў	Полька-галоп з кінастужкі «Пра беднага гусара скажыце слова»
Л. Бетховен	Саната № 8 (2 ч.) Саната № 14 (1 ч.) Саната № 15 (2 ч.)
Ж. Бізэ	Інтэрмецца з сюіты «Арлезіянка»
Р. Шчадрын	Тарэра. Фінал з «Кармэн-сюіты»
В. Моцарт	Маленькая начная серэнада (1 ч.) Сімфонія № 35 (2 ч.)

Схема «на 3»

Ф. Шуберт	Серэнада
Ф. Мендэльсон	Песні без слоў № 2, 20 і інш.
Э. Грыг	Танец Анітры з сюіты «Пер Гюнт» Саната для фартэпіяна мі мінор (3 ч.)
П. Чайкоўскі	Танец з кубкамі. Іспанскі танец (з балета «Лебядзінае возера»)
А. Дворжак	Славянскі танец № 2
Ф. Шуберт	Няскончаная сімфонія (1 ч.)

Схема «на 2»

М. Глінка	Марш Чарнамора з оперы «Руслан і Людміла»
Ж. Бізэ –	Выхад і хабанера з «Кармэн-сюіты»
Р. Шчадрын	

Э. Грыг Раніца. Арабскі танец (з сюіты «Пер Гюнт»)
Д. Міё Бразільера з сюіты «Скарамуш»

Схема «на 1»

Р. Свірыдаў Вальс з музычных ілюстрацый да аповесці А. С. Пушкіна «Завіруха»
Ж. Бізэ Антракт да IV дзеі оперы «Кармэн»
Ф. Пуленк Вальс
А. Хачатуран Варыяцыі Эгіны (з балета «Спартак»)
Вальс (з музыцы да драмы М. Лермантава «Маскарад»)
П. Чайкоўскі Вальс (з оперы «Яўген Анегін»)
Вальс (з балета «Лебядзінае возера»)
Вальс (з балета «Шчаўкунок»)
А. Глазуноў Канцэртны вальс

Схема «на 6» (на аснове 4-дольнай)

М. Рымскі-Корсакаў Уступ да оперы «Садко»
Л. Бетховен Ларга (з санаты № 7)
В. Моцарт Сімфонія № 40 (1 ч.)

Схема «на 3» з драбленнем

Л. Бетховен Саната № 2 (2 ч.)
Уверцюра «Эгмант» (уступ)
І. Гайдн Сімфонія № 98 (2 ч.)
С. Пракоф'еў Сімфонія № 1 (2 ч.)

Схема «на 4» з драбленнем

Ф. Шуберт «Agnus Dei» з Месы соль мажор
С. Барбер Адажыя
В. Моцарт Сімфонія № 41 (2 ч.)

Схемы «на 4–3, 4–2»

Э. Грыг Песня Сольвейг. Скарга Інгрыд з сюіты «Пер Гюнт»
П. Чайкоўскі Чардаш. Неапалітанскі танец з балета «Лебядзінае возера»
Ж. Бізэ Пастараль з сюіты «Арлезіянка»
А. Пятроў Уверцюра з кінастужкі «Уціхамірванне полымя»

РЭПЕРТУАРНЫ СПІС

Клавірная музыка

1. Альбёніс І. Кордава (Іспанскія песні)
2. Аранскі А. Незабудка. Сач. 36 № 10
3. Асаф'еў Б. Танец баскаў з балета «Полымя Парыжа»
4. Барадзін А. Маленькая сюіта
5. Бетховен Л. Санаты: № 2 (II ч.), № 3 (I ч.), № 4 (II ч.), № 7 (II ч.), № 8 (II ч.), № 14 (I ч.)
6. Вердзі Дж. Уступы да опер «Рыгалета», «Травіята». Хор палонных з оперы «Набука» (I д.). Марш з оперы «Аіда» (II д., 4 к.). Квартэт з оперы «Рыгалета» (III д.)
7. Гайдн Й. Санаты для фартэпіяна № 7 (I ч.), № 11 (Менуэт)
8. Глазуноў А. Накцюрн (Сач. 37). Пастараль. Вальс (Сач. 42)
9. Гліэр Р. Простая песня (Сач. 26). Арыета. Раніца (Сач. 47). Прэлюдыя (Сач. 31). Вальс. Танец трох вясёлых дзяўчат. Карагод. Танец на плошчы. Гімн Вялікаму гораду з балета «Медзяны вершнік». Адажыя з балета «Чырвоная кветка»
10. Глінка М. Накцюрн «Разлука». Андалузскі танец
11. Грачанінаў А. Бусінкі. Сумная песенька (Сач. 123). Пастэлі. Скарга (Сач. 3). Руская песенька (Сач. 158)
12. Грыг Э. Аркуш з альбома (Сач. 28). Восеньская песенька (Сач. 3). Нарвежскія танцы № 1, 2, 3 (Сач. 35). Лірычныя п'есы (Сач. 38). Шэсце гномаў (Сач. 54). Кобальд (Сач. 71). Патрыятычная песня (Сач. 12). Народны напеў (Сач. 38)
13. Дворжак А. Гумарэска № 7 (Сач. 101)
14. Дэбюсі К. Прэлюдыя «Дзяўчына з валасамі колеру ільну». «Месячнае святло», «Лялечны кэк-ўок»
15. Кабалеўскі Д. Выбраныя п'есы (Сач. 27)
16. Каліннікаў В. Сумная песенька. Накцюрн. Элегія
17. Лядаў А. Прэлюдыя № 2 (Сач. 31). Прэлюдыя № 3 (Сач. 40). Прэлюдыя № 1 (Сач. 11). «Пра даўніну» (Быліна) (Сач. 21а)
18. Мендэльсон Ф. Песні без слоў (Сач. 30, 53)
19. Моцарт В. Санаты: № 4 (II ч.), № 5 (I ч.), № 10 (I ч.), № 14 (I ч.), № 15 (I ч.). Шэсць нямецкіх танцаў. Чатыры нямецкія танцы. Восем менуэтаў

20. Мусаргскі М. Опера «Сарочынскі кірмаш»: уступ, гапак
21. Мяскоўскі М. Дзівацтвы (Сач. 25). Успаміны (Сач. 29). Пажоўк-
ля старонкі (Сач. 31). Палявая вясна (Сач. 43)
22. Пракоф'еў С. Фартэпіянны цыкл «Дзіцячая музыка». Гавот
(Сач. 32)
23. Рахманінаў С. «Італьянская полька» Вакаліз (Сач. 34). Прэлю-
ды: соль мінор, до-дыез мінор. Руская песня
(Сач. 11). Палішынель
24. Сен-Санс К. Лебедзь
25. Скрабін А. Эцюд до-дыез мінор. Прэлюдыя сі мажор (Сач. 2).
Прэлюдыя (Сач. 11)
26. Фібіх З. Паэма
27. Чайкоўскі П. «Поры года». «Дзіцячы альбом». Зборнік «Дзе-
сяць рускіх народных песень». Песня без слоў
(Сач. 2). Раманс фа мінор. Накцюрн фа-дыез мінор
Сюіта «Карціны рускіх мастакоў»
28. Шамо І. Вячэрняя серэнада. Музычны момант фа мінор
(Сач. 94). Вальс сі мінор
29. Шуберт Ф. «Альбом для юнацтва» (Сач. 68)
30. Шуман Р.

Партытура

1. Альбіноні Т. Адажыя
2. Барадзін А. Палавецкія скокі з оперы «Князь Ігар» (фраг-
менты). Квартэты № 1, 2. Сімфонія № 2 (III ч.).
Музычная карціна «У Сярэдняй Азіі»
3. Бах І. С. Арыя з аркестравай сюіты № 3. Брандэнбургскія
канцэрты: № 1 (IV ч.), № 2 (II ч.), № 4 (II ч.)
4. Бетховен Л. Уверцюры: «Праметэй», «Карыёлан». Сімфоніі
№ 1, 2. Раманс для скрыпкі з аркестрам фа мажор
5. Бізэ Ж. Дзве сюіты з музыкі да драмы А. Дадэ «Арле-
зіянка». Опера «Кармэн»: уверцюра, антракты
6. Брамс І. Сімфонія № 1 (III ч.), № 3 (III ч.). Венгерскія
танцы
7. Вэбер К. М. Уверцюра да опер «Эврыянта», «Вольны стра-
лок», «Аберон»
8. Гайдн Й. «Лонданскія сімфоніі». Канцэрты для скрыпкі,
віяланчэлі, фартэпіяна з аркестрам
9. Глазуноў А. Балет «Раймонда»: раманэска і піцыката, іспан-
скі танец, антракт да IV часткі, вялікае адажыя

10. Глінка М. Уверцюра, марш Чарнамора, танцы з оперы «Руслан і Людміла». Вальс-фантазія. Фантазія для аркестра «Камарынская»
11. Грыг Э. Дзве сюіты з музыкі да драмы «Пер Гюнт» Г. Ібсана. Дзве элегічныя мелодыі: «Раны сэрца», «Апошняя вясна» (Сач. 34)
12. Гуно Ш. Інтрадукцыя і танцы з оперы «Русалка»
13. Даргамыжскі А. Танцы з оперы «Русалка»
14. Дворжак А. Славянскія танцы. Сімфонія № 9 «З Новага свету» (ІІ ч.)
15. Кабалеўскі Д. Сюіта з музыкі да спектакля «Камедыянты»
16. Каліннікаў В. Серэнада. Сімфоніі № 1 (І, ІІ ч.), № 2 (ІІ ч.)
17. Лядаў А. Восем рускіх народных песень. Казачная карцінка для сімфанічнага аркестра «Чароўнае возера». Карцінка да рускай народнай казкі для аркестра «Баба-Яга». Народнае паданне для аркестра «Кікімара»
18. Моцарт В. А. Дывертысменты. Серэнады. Сімфоніі. Уверцюры да опер: «Вяселле Фігара», «Выкраданне з Сералія», «Дон Жуан», «Чароўная флейта»
19. Мусаргскі М. Уступы да опер: «Хаваншчына», «Барыс Гадуноў», «Карцінкі з выстаўкі (аркестроўка М. Равеля)
20. Пракоф'еў С. «Класічная сімфонія». Марш з оперы «Любоў да трох апельсинаў». Сюіты з балета «Рамэа і Джульета». Сюіта «Зімовае вогнішча»
21. Рахманінаў С. Інтрадукцыя да оперы «Алека»
22. Рымскі-Корсакаў М. Шэсце цара Берандзея з оперы «Снягурка». Уступ да оперы «Садко». Уверцюра, інтэрмецца з оперы «Царская нявеста»
23. Сібеліус Я. Сумны вальс. Раманс для струннага аркестра
24. Хачатуран А. Танец Эгіны, танец грэка-раба, танец пастуха і пастушкі, Аншэева дарога, агульная пляска, танец маладых фракійцаў з мячамі, развітанне Фрыгіі і Спартака з балета «Спартак». Калыханка і танец Айшы з балета «Гаянэ». Вальс з музыкі да кінастужкі «Маскарад»
25. Чайкоўскі П. Сюіты з балетаў «Лебядзінае возера», «Шчаўкунок». Уступ да оперы «Яўген Анегін». Інтрадукцыя да оперы «Пікавая дама», балета «Лебядзінае возера». Па-дэ-дэ з балета «Шчаўкунок».

- Квартэт № 1 (II ч.). Сюіта № 1. Серэнада для струннага аркестра
26. Шастаковіч Д. Балетная сюіта «Болт». Народнае свята, раманс, уверцюра да кінастужкі «Авадзень». Святочная ўверцюра
27. Шуберт Ф. Сімфоніі № 4, 5

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Вучэбнае выданне

Валатковіч Віктар Міхайлавіч

ДЫРЫЖЫРАВАННЕ

Вучэбна-метадычны дапаможнік

Рэдактар К. І. Вяргейчык-Лабецкая
Тэхнічны рэдактар Л. М. Мельнік
Дызайн вокладкі А. К. Ляховіч

Падпісана ў друк 3.06.2014. Фармат 60x84 ¹/₁₆.

Папера пісчая № 2. Рызаграфія.

Ум. друк. арк. 4,41. Ул.-выд. арк. 4,25. Тыраж экз. Заказ 126.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:

УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў».

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 1/177 ад 12.02.2014.

ЛП № 02330/456 ад 23.01.2014.

Вул. Рабкораўская, 17, 220007, г. Мінск.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ