

УДК 378.147:7.071.2

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ОСНОВ ТЕХНІКИ ДИРИГУВАННЯ У СТУДЕНТІВ-ПОЧАТКІВЦІВ

Головань Т.К.

У статті розкрито методичні аспекти формування творчого підходу до виховання диригентської техніки на початковому етапі навчання.

Автор акцентує увагу на тому, що вчитель музики особистісно орієнтованої школи повинен володіти як вокальними даними і мати неабиякі навички гри на інструменті, так і вмінням володіти основами техніки диригування, для організації і роботи шкільних хорів.

Ключові слова: диригент, ауфтакт, фермата, жест вступу, жест зняття.

В статье раскрыты методические аспекты формирования творческого подхода к воспитанию дирижерской технике на начальном этапе обучения.

Автор акцентирует внимание на том, чтобы учитель музыки личностно ориентированной школы должен владеть как вокальными данными и навыками игры на инструменте, так и умениями владеть основами техники дирижирования для организации и работы школьных хоров.

Ключевые слова: дирижер, ауфтакт, фермата, жест вступления, жест снятия.

Methodological aspects of forming creative approach to teaching the conductor's technique at the initial stage of education are expounded in the article. The author emphasizes that a teacher of music in personality oriented school should not only have vocal abilities and good skills of playing a musical instrument, but also have basic skills of conducting a choir for organization of school choirs.

Key words: conductor, upbeat, fermata, cueing gesture, cutoff/release gestures.

Національна доктрина розвитку освіти першочерговим завданням учителя особистісно орієнтованої школи визначає формування та виховання всебічно гармонійно розвиненої унікальної творчої особистості учня. Досягнення цієї мети пов'язано з високим рівнем професійної компетентності вчителя, його вміння передати мімікою, жестами образ пісні, хорового твору, який вивчається на уроках музики та позакласних заняттях.

Відомий французький композитор і диригент Г.Берліоз писав: *“Диригент повинен бачити і чути, повинен володіти швидкою реакцією і бути рішучим, вміти читати партитуру і володіти особливим талантом... особливою обдарованістю”* [1, с. 510–511].

Говорячи про методіку опанування будь-яким фахом, зважаємо на факт існування необмеженого кола заходів, до яких може звернутися педагог у своїй роботі. Проте вибір конкретних методів зумовлений рядом певних факторів. Звичайно, вирішальну роль тут відіграють досвід вихователя – і педагогічний, і виконавський, особливості його творчих рис, його індивідуальність. Крім того, в кожному окремому випадку педагог повинен враховувати рівень професійної підготовки студента, його здібності, його загальний і музичний розвиток.

Незалежно від підготовки студента початок занять повинен бути присвячений основним

питанням техніки диригування. Це, звичайно, не означає примату техніки у виконавському процесі: спілкування з музикою починається з перших занять, і будь-яке питання техніки завжди якнайтісніше пов'язано з конкретним музичним завданням. Але на початку роботи зі студентом, з'ясування будь-яких питань саме технічного характеру неминуче. Завжди виникає потреба у встановленні певних принципів щодо трактування тих або інших прийомів диригування, у прикладах трактування метричної схеми тощо. Іноді це необхідно для звільнення апарата студента від скутості. Пластика рухів – професійна якість диригента, а тому, щоб набути її, педагог і студент повинні приділяти цьому велику увагу, і особливо на перших етапах навчання [3, с. 6].

Спочатку рекомендується встановити функції рук диригента.

У диригуванні застосовуються *різні типи рухів рук: симетричні*, або однакові, і *зовсім роздільні*, коли обидві руки при єдиній меті одночасно виконують різні технічні завдання.

Питання про те, який тип руху використати в кожному окремому випадку, розв'язується залежно від характеру музики, динаміки, фактури, темпу будь-якого моменту в творі. Крім того, вибір рухів, їх сполучень і комбінацій підказується диригентові

його особистим чуттям зручності, свободи, невимушеності і, нарешті, потребами наочності жесту.

Незважаючи на те, що і права, і ліва руки можуть виконувати будь-яке завдання, практика диригування дуже часто визначає вимоги, які ставляться для кожної руки.

Права рука, яка при диригуванні ніби є керівним началом, призначається передусім для тактування. Водночас вона визначає темп, характер руху, динаміку, дає вступ окремим голосам і групам, відзначає акценти, фермати, синкопи. Отже, здійснюване правою рукою тактування – не механічний процес: воно цілком впливає з особливостей виконуваної музики.

За допомогою лівої руки подається вступ голосам, здійснюються різноманітні динамічні відтінки виконання, а також, головним чином, – членування музичного викладу, показ фразування, дихання, зняття звучання, цезур, змін мелодичного малюнка, гармонії, фактури і т.ін.

Основні відмінності функцій лівої та правої рук полягають у тому, що тактування обов'язково здійснюється правою рукою, інші ж функції можуть однаковою мірою доручатися і правій, і лівій руці. В зв'язку з цим можна констатувати деяку функціональну обмеженість рухів правої руки, покликаних відбивати різні моменти часткового характеру (наприклад, фермати, акценти, вступи і т.ін.), які вкладаються у метричну схему.

Ліва рука порівняно з правою користується більшою свободою – її рухи не обмежені строго визначеними функціями, необхідністю показу метричних долей. Завдяки цьому ліва рука має можливість брати на себе ширші завдання: наприклад, встановлення цілої динамічної лінії, широкого дихання фрази та ін.

Перед переходом до вивчення метричних схем необхідно визначити положення частин диригентського апарата.

Всі частини диригентського апарата пов'язані між собою і знаходяться в певній залежності одна від одної. Положення корпусу, плечей, голови, ніг і рук диригента диктується передусім міркуваннями найбільшої природності і зручності.

Корпус при диригуванні повинен бути прямим, спокійним, позбавленим напруження і разом з тим – зібраним, з трохи піднятими грудьми і розвернутими плечима. Плечі не повинні підніматися надто високо – це сковує м'язи спини, призводить до неприродного положення всього корпусу. Положення корпусу впливає на дихання диригента. Плечі і весь корпус повинні бути в такому положенні, щоб дихання не було стиснутим. Воно тісно пов'язано з диханням самої музики, фрази, а також з диханням хористів.

Голова при диригуванні, як правило, дещо піднята. Таке положення є найбільш зручним. Дуже низьке положення голови неминуче викликає затиснення шийних м'язів. Схиливши голову, диригент не може добре бачити всіх виконавців; у свою чергу, виконавцям необхідно бачити обличчя диригента. Для встановлення контакту між хором і диригентом погляд диригента відіграє дуже важливу роль: поглядом диригент концентрує увагу виконавців, попереджує їх про настання якогось

значного моменту у виконанні, показує вступ окремим голосам, групам тощо.

Ноги при диригуванні забезпечують тверду і стійку опору для всього корпусу. Зрозуміло, немає якогось одного незмінного положення для ніг.

При диригуванні корпус неминуче набуває різного положення, і ноги – його опора – постійно змінюють свою позицію. В зв'язку з цим вага корпусу переміщується поперемінно з однієї ноги на другу. Незважаючи на те, що зміна положення ніг неминуча, не слід вдаватися до неї дуже часто, щоб не створювалося враження топтання. При виконанні епізодів з напруженим звучанням, фортісімо, тутті і т.ін., опором для корпусу служать, як правило, обидві ноги.

Руки – основна і найважливіша частина диригентського апарата. Різноманітні положення рук, їх рухи повинні бути вільні, зручні, природні й передусім відповідні характерові кожного моменту виконання. Диригент, працюючи над оволодінням будь-якими елементами техніки диригування, повинен пам'ятати про кисть, намагатись і вміти вирішити завдання за допомогою тільки цієї частини свого диригентського апарату [3, с. 19].

Як відомо, рука складається з кисті, передпліччя й плеча. Велику роль у диригуванні відіграє кисть – найрухливіша і найвиразніша частина руки. Плече і передпліччя органічно пов'язані з кистю і застосовуються тією мірою, яка потрібна для рухів самої кисті. Частини руки настільки взаємозалежні в своїх рухах, що будь-яке, навіть найменше зрушення кисті (наприклад, легке стакато і піанісімо) неминуче потребує участі м'язів передпліччя та плеча.

На початку в роботі з учнем найголовнішим є питання про метричні схеми. Саме тому на даному етапі дуже важливо вкоренити у свідомості учня розуміння важливості метричних схем як єдиної основи, на якій побудовано всі дії диригента, як фактора, що організовує його жестикуляцію і є одним із головних засобів спілкування диригента з оркестром.

З перших занять слід вимагати від студента максимальної природності положення рук, простоти, ясності, наочності жесту, які роблять зручною роботу диригента і сприяють якнайкращому розумінню його намірів хором.

Починати вивчення схем тактування слід з ознайомлення із структурою всіх метричних схем. Доцільно на перший план висунути три дуже важливі положення: 1) вивчення метричних схем проводити тільки на музичному матеріалі, 2) на початку вивчення схем використовувати музичні зразки тільки в повільних темпах, у спокійному характері, 3) початкове практичне засвоєння схем вже на музичних зразках проводити однією правою рукою.

Отже, практичне засвоєння схем на музичному матеріалі надає жестові осмисленості, виразності, виключає механічність, схематичність, неминучі при будь-яких абстрактних технічних вправах, відірваних від музики. А використовувати *слотатку твору* у *повільних темпах* рекомендуємо тому, що музика саме такого характеру спонукає диригента-початківця до ясного, певного, насиченого жесту, закріплює

уяву про схему і відчуття її в руках. Крім того, диригування в повільному темпі на піано вимагає м'яких рухів кисті, дає можливість стежити за її еластичністю і свободою, за безперервністю, плавністю рухів. Для початку дуже корисно використати народні пісні спокійного характеру в повільних темпах, а також невеликі й нескладні твори. Нарешті, щодо *третього* з наведених вище положень. Рекомендуючи починати вивчення схем однією правою рукою, маю на увазі завдання дещо подальші, тобто – не самий початок вивчення схем, а перші кроки на шляху досягнення більш складного завдання – самостійності кожної руки диригента. Отже, вже перша стадія вивчення метричних схем якнайтісніше пов'язана з питанням досягнення незалежності в рухах рук диригента, тобто є одночасно і початковим етапом у розв'язанні й цього складного завдання.

Наступне питання: з якого метру слід починати ознайомлення зі схемами. Найбільш раціонально починати з чотиридольного метру. Засвоюючи схему чотиридольного метру, студент у її межах ознайомлюється з усіма видами диригентського жесту, з усіма його напрямками. Тут поряд із сильною і слабкими долями такту він зустрічається і з відносно сильною долею. Отже, чотиридольний метр є певною основою для побудови інших схем.

Для більшої виразності тактування необхідно домагатися чіткості й достатньої глибини жесту, що визначає сильну долю в будь-якій схемі.

Немає потреби говорити про те, що ауфтакт завжди спрямований вгору. Щоб до кінця пояснити принцип побудови схем, проаналізуємо детально схему чотиридольного метру.

Першу долю слід показувати рухом руки *донизу*.

Після руху "на раз" рука, піддавшись інерції відбиття, спрямовується знизу вгору, доходить до середини першого змаху, а потім *вже рухом вліво показує другу долю*. *Третя доля* відзначається горизонтальним рухом *зліва направо*, який є відбиттям відносно сильної долі такту. Нарешті, для показу *четвертої долі* рука спрямовується вліво до "середини", а *потім вгору по дугоподібній кривій лінії*. Повернення руки до "середини" після третьої долі робиться для того, щоб потім ясніше підкреслити спрямованість четвертої долі вгору. До того ж такий рух зручніший і пластичніший.

Не можна стверджувати, що чотиридольна схема найпростіша за своєю структурою. Це заперечується вже тим, що вона містить у собі всі напрямки диригентського жесту в схемах. Але не завжди на шляху до наміченої мети обирають найлегший і найкоротший шлях. Універсальність даної схеми, яка являє собою ніби комплекс основних рухів диригента, закладає основу для вивчення решти схем, а після її засвоєння ними значною мірою полегшується.

Кожному початку тієї або іншої схеми обов'язково передують певний підготовчий жест. Змах, що передують долі, як правило, називають *ауфтактом*. Це підготовчий або попереджувальний змах, який можна порівняти із взяттям дихання у співаків. Він використовується в диригуванні надзвичайно широко й різноманітно. Диригент застосовує його, показуючи початок виконання твору або його

частини, епізоду, фрази, іноді навіть мотиву. За допомогою ауфтакту диригент дає вступ партіям голосів, солістам у хорі, користується ним при зміні темпу, гармонії, для показу кожного моменту динамічного, ритмічного характеру, який має бути виділений у виконанні. Навіть припинення звучання неможливо здійснити без допомоги ауфтакту.

Кожен жест, за допомогою якого диригент попереджає виконавців про той або інший момент, який має відбутися у виконанні, є виразом особливостей, притаманних саме цьому моментові, тому тривалість і сила ауфтакту завжди пов'язані з темпом і динамікою виконуваного твору. Сильнішому звучанню відповідає більш активний, енергійний ауфтакт, слабшому – менш активний. Ауфтакт має бути ясним, чітким і визначеним, щоб він сприймався виконавцями у цілковитій відповідності з наміром диригента.

Тривалість ауфтакту при показі вступу визначається темпом виконуваного твору і дорівнює тривалості однієї лічильної долі такту або її частини залежно від виду вступу.

У випадках вступу на одну з долей такту ауфтакт береться на попередню долю, отже, тривалість його дорівнює цілій долі такту. Наприклад: якщо в розмірі 4/4 хор вступає на першій, то ауфтакт слід взяти у вигляді четвертої чверті; якщо хор вступає на четвертій чверті, ауфтакт повинен бути взятий на третій тощо.

Складнішим є показ вступу на частині долі такту. Вкажемо на два випадки подібних вступів. У першому вступі на будь-якій частині першої долі такту додаються за допомогою двох рухів: руху, спрямованого вниз, та звичайного ауфтакту, що йому передують. Інтенсивність і сила обох цих рухів перебувають у цілковитій залежності від характеру музики, що ними підготовляється. У другому вступі на частині будь-якої з долей такту (крім першої) даються за допомогою лише одного жесту, спрямованого в бік тієї долі, з частини якої починається виконання. Як бачимо, тут також розв'язується дуже важливе питання про напрямок ауфтакту.

Ауфтакт, що займає цілу долю такту, завжди спрямовується в бік долі, що за схемою передують їй, з якої починається виклад. Ауфтакт до частини долі набуває напрямку цієї ж долі або попередньої, залежно від того, з частини якої долі починається вступ.

Слід ще відзначити, що бувають випадки, коли в ауфтакті, що передують якомусь епізодові, не закладено темпу цього епізоду, і тривалість його не прирівнюється до тривалості метричної долі або долі схеми. Якщо, скажімо, на початку викладу стоїть *фермата*, ауфтакт перед нею повинен чітко визначити момент початку звучання, його динаміку, характер.

Темп і тривалість ауфтакту у цьому разі не є точним відображенням темпу виконуваної музики.

З усього сказаного ясно, яке велике значення має в диригуванні ауфтакт як жест, що підготовляє рух, в який він безпосередньо переходить. Говорячи про виразність диригування, ми, по суті, говоримо про виразність ауфтакту.

Дуже велике значення в диригуванні має жест, який *припиняє звучання*, або, як кажуть, *знімає його*. Як і при вступі, надзвичайно важливо, щоб припи-

нення звучання було здійснено всіма виконавцями одночасно, злагоджено в динаміці й штрихах. Тут, як і в злагодженому вступі, проявиться якість ансамблю в колективі. Все це великою мірою залежить від диригента, від прийому, яким він користується для показу припинення звучання. Жест повинен бути чітким, помітним, точним у часі, визначеним за динамікою, тобто максимально відповідним до характеру закінчення музики. При виборі жесту для показу зняття, як і завжди, потрібно виходити з міркувань природності самого руху, зрозумілості його для хору і зручності для диригента.

Напрямок жестів зняття, як правило, зумовлений наступним рухом. З цієї точки зору їх можна умовно поділити на *дві групи*. До першої відносимо *жести зняття*, які *враховують подальший рух*. Це – *зняття всередині творів*. Природно, що рука диригента, який показує припинення звучання, повинна опинитися в найбільш зручному положенні для подальшого викладу. До другої групи належать *жести зняття*, які завершують твір або його частину. При цих заняттях диригент користується більшою свободою. Обравши рух, в таких випадках можна керуватися

лише тим, щоб він по можливості більш точно відображав характер даного закінчення.

Оволодіння майстерністю диригування – це передусім робота над самим твором. Лише глибоке вивчення змісту партитури, всіх виражальних засобів, за допомогою яких автор втілює свій задум, дає можливість диригентові усвідомити поставлені перед ним завдання. Можна бути глибоко впевненому в тому, що технічні складності у виконанні кожного твору можуть бути переборені лише в тісному взаємозв'язку з розв'язанням художньо-виконавських завдань. Отже, не можна відокремлювати техніку диригування від художності виконання: вона є засобом для розкриття змісту музики [1, с. 284].

Принципи диригентської техніки не слід розглядати, як щось єдино можливе. В міру поступового удосконалення творча індивідуальність диригента буде підказувати йому різні відступи від того, що було встановлено в процесі навчання, штовхати його на постійні пошуки нових прийомів, нових виконавських засобів. Це – природний процес, у результаті якого формується самостійне виконавське обличчя диригента.

Література

1. Беліоз Г. Дирижер оркестра / Г. Беліоз. – М., 1962. – С. 510–511.
2. Дирижерское исполнительство : практика, история, эстетика. – М. : Музыка, 1975. – С. 284.
3. Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования хором / К. Б. Птица. – М., 1948. – С. 19.
4. Сивизьянов А. Проблема мышечной свободы дирижера хора / А. Сивизьянов. – М. : Музыка, 1983. – С. 40.