

Мукачівський державний університет
Кафедра музичного мистецтва



ОСНОВИ ДИРИГУВАННЯ/ Теоретичні аспекти засвоєння основ техніки диригування : методичні рекомендації для самостійного опрацювання для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво

УДК 378.147:784.1:78.071.2(072)(075.8)
М54

*Розглянуто та рекомендовано до друку Науково-методичною радою МДУ
Протокол № 4 від 28.10.2025р.*

*Розглянуто та схвалено на засіданні кафедри музичного мистецтва
Протокол № 5 від 02.10. 2025 р.*

Укладач : Задорожний І.З. – канд. мистецтвознавства, доц. кафедри музичного мистецтва

Рецензент: Розман І.І. – д.пед.н, професор кафедри англійської мови, літератури з методиками навчання

ОСНОВИ ДИРИГУВАННЯ/ Теоретичні аспекти засвоєння основ техніки диригування : методичні рекомендації для самостійного опрацювання для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво. Укладач: Задорожний І.З. Мукачєво: МДУ, 2025. 32 с. (1, 2 д.а)

Методичне видання має на меті допомогти здобувачам ознайомитись із етапами становлення диригентської діяльності, методики та практики навчання диригування, особливостями знакової системи керування виконавським процесом.

Методичні рекомендації призначені для поглибленого самостійного вивчення теоретичного матеріалу курсу «Основи диригування», формування методичної компетентності, усвідомлення взаємозв'язків між теорією та практикою застосування диригентських жестів, вмінь узагальнювати теоретичні положення навчання диригування, комунікативні особливості техніки диригування.

©МДУ, 2025

ЗМІСТ

1. Передмова.....	4
2. З історії розвитку та становлення диригування	5
3. Теоретико-методичні основи засвоєння техніки диригування ...	14
4. Особливості знакової системи диригування	23
5. Рекомендовані джерела	29

Передмова

У професійній підготовці майбутніх фахівців освітнього ступеня «бакалавр» спеціальність 025 “Музичне мистецтво” важливе місце належить засвоєнню основ техніки диригування, оволодіння практичними навичками керування колективним виконанням музичних творів.

Як показує практика, у процесі засвоєння навчальної дисципліни «Основи диригування», здобувачі зустрічається із низкою різнопланових проблем, що пов’язано із творчим характером опанування навчального матеріалу, індивідуальними даними здобувача, музично-теоретичною підготовкою.

Рекомендації концентрують увагу на етапах розвитку диригентської професії, становлення форм керування музичним колективом – хейрономічного, батутного, капельмейстерського, тощо. Акцентується увага на головному і суттєвому у змісті теоретичного матеріалу щодо засобів керування виконавським колективом, використання батуту, диригуванням за клавесином у XVII–XVIII століттях. Зосереджується увага на виникненні нового стилю з розвинутою мовою жестів, що сприяє мобілізації і концентрації уваги в опрацюванні навчального матеріалу, організації самоаналізу та контролю засвоєння теоретичних знань, орієнтації в опрацюванні навчальної літератури.

Рекомендації забезпечують формування здатності усвідомлювати взаємозв’язки між теорією та практикою диригентської діяльності, концертного виконавства, специфіку використання диригентських жестів у контексті комунікативних зв’язків між диригентом і колективом, володіння термінологією, понятійно-категоріальним апаратом, музично-аналітичними навичками у процесі художньої інтерпретації музичних творів, що визначено у робочій програмі навчальної дисципліни «Основи диригування».

1. З історії розвитку та становлення диригування

Зміст питань за темою, винесені на СРС.

- а) особливості етапів становлення керування виконавським процесом;
- б) формування способів керування музичним колективом.

Методичні вказівки :

Опрацьовуючи тему звертаємо увагу на такі аспекти :

- основні витoki диригентської діяльності;
- концентруємо увагу на особливостях етапів становлення диригентської діяльності;
- визначаємо особливості хейрономічного, батутного та капельмейстерського способу керування виконавським процесом;
- аналізуємо зміст категоріального апарату.

Диригування є один з видів музично-виконавського мистецтва, складним творчим процесом керування колективом (хором, оркестром, ансамблем). У багатовіковій практиці сформувались й вдосконалились основні принципи диригентської діяльності, поняття і терміни. Сам термін диригування французького походження (від французького *diriger* – направляти, управляти, керувати).

Витoki мистецтва диригування простежуються з найдавніших часів. На ранніх етапах народно-хорової практики функцію диригента виконував один із співаків – заспівувач. В Стародавній Греції в V ст. до н.е. в трагедіях Есхіла (525–456); Софокла (496–406); Евріпіда (480–406) визначну роль відігравала хорова музика. Під час театралізованої дії хор знаходився на місці, яке називали *оркестра*. За допомогою хейронімічних рухів рук (хейрономія від грецьк. *гейр* – рука, *номос* – закон) умовної жестикуляції, подавались певні

знаки для керування хором. У театральних діях керував хором корифей, який стояв на підвищенні і частково подавав гучні знаки тупотом чобіт.

Хейрономічні знаки як умовна жестикуляція пальцями рук, самих рук для управління хоровим співом використовувались в давньогрецькій, ранньохристиянській, візантійській, західноєвропейській середньовічній музичних культурах.

Диригент вказував співакам мелодичні фігури, ритм, динаміку, агогіку. Хейрономія існувала в Русі-Україні. В одному київському Стихирарі XII століття на полях тексту зображено малюнок руки, що зложена в пальцях для хейрономічного знаку.

Із розвитком багатоголосся, оркестрової гри у XV столітті виникає необхідність більш чіткої ритмічної організації в злагодженому виконанні, склався спосіб диригування за допомогою «батути» (від італійського слова «*battere*» – бити, ударяти) палиця, жезл, яким здійснювали «відбивання такту», що створювало шумовий ефект. Тобто, батutoю називали палицю, яка використовувалася для відбивання саме сильних долей такту. Як зазначає Герман Макаренко, батуту справедливо вважають спадкоємицею жезлу, який спочатку був ознакою релігійного сану в церковній ієрархії, а надалі почав слугувати засобом керування музичним колективом у руках *прицента* або *примісцеріуса* – керівника спеціально створеної в Римі співацької школи Орфанотропіум. У подальшому ця школа називалась *Schola cantorum*, у якій з VI по XIV століття відбувалась підготовка співців-канторів, керівників церковних хорів. Саме за знаком прицентерського жезла, який мав помпезний вигляд, оздоблювався золотом, сріблом і слоновою кісткою, починалися ритуальні церковні дії.

Жезл *примісцеріуса*, як допоміжний організаційний музичний засіб, застосовували під час навчання учнів у школі. Так, під час урочистих церковних відправ, під час навчання здійснювати свої прямі професійні обов'язки *прицентору* допомагали його «асистенти» (*secundicerius*, *tertius*, *quartus*) – два-три найбільш досвідчені музиканти хору, тобто вони були

своєрідними попередниками помічників капельмейстера в добу подвійної та потрійної форми керування музичним колективом. То ж з часом і батути виготовляли з слонової кістки, порід цінного дерева, металу на зразок саме приценторського жезлу.

Збереглися дані про використання батуту у XV столітті, про що свідчить зображення на фресках церковного ансамблю того часу. Широкого вжитку спосіб керування музичним колективом за допомогою батуту набув у XV–XVI столітті. У наступних століттях відомо, що композитор Ж.Б.Люлі, зокрема у 1687 році користувався великою тростиною з очерету, а Б.А.Вебер у XVIII столітті використовував шкіряну трубку.

Як бачимо, музичний керівник для організації музичного виконання відбивав музичні акценти палицею, ударяючи по підлозі чи по пультах, що створювало досить своєрідне поєднання музичних і шумових звуків. Саме це спричинило необхідність пошуку більш досконалих способів керування, інших засобів, а тому згодом палицю почали замінювати рулоном нот, який називали «хартою» (charta). Ж.Ж.Руссо зауважив, що відповідний спосіб стає загальноприйнятним у практиці керування оркестровим виконавством. Водночас, окрім рулону нот, керівники вдавались до ряду інших способів організації процесу керування колективним виконавством. Відомо, що інколи використовували носову хустинку, яку прикріплювали до батуту і розмахували перед оркестром.

Із розвитком багатоголосої хорової, світської оркестрової, театральної музики вдосконалювалось мистецтво керування відповідним виконавським процесом. З другої половини XVII століття спостерігається розвиток оркестрової музики у країнах Західної Європи, зокрема важливими мистецькими центрами й осередками стають Неаполь, Рим, Флоренція, Венеція, Париж, Берлін, Гамбург, Відень, Лондон та інші міста.

У цю добу функції диригента-керівника закріплювались за виконавцем партії цифрованого басу на органі чи клависині, який крім виконання своєї партії керував процесом виконання. Відомо, що Йоганн Себастьян Бах під час

виконання твору невеличким оркестром давав вказівки очима, кивком голови, для інших музикантів піднімав догори пальці, відстукував ритм ногою, при цьому виконуючи партію клавесину.

Відповідні обов'язки керівника музичного колективу, який одночасно грав на інструменті (клавесині чи органі), давав (рукою, очима, ногою) вказівки іншим музикантам ансамблю та супроводжував гру співом, згодом стали називати «капельмейстером» (від німецьких слів «Kapelle» – хор, оркестр, «Meister» – майстер, керівник).

Відповідна назва капельмейстер відома при дворі французького короля ще у XI столітті, однак така посада належала не музиканту, а найвищій придворній духовній особі, тобто майстру королівської капели. Традиція присудження титулу керівника капели духовному сану залишалася незмінною протягом наступних майже п'яти століть. Лише у XVI столітті в Німеччині капельмейстером почали називати музиканта, який керував ансамблем світської придворної музики або хором.

З часом відбулись соціально-політичні зміни, відійшла королівська форма правління та вже у першій третині XIX століття відповідне звання капельмейстера втратило своє значення.

Капельмейстерський спосіб керування музичним колективом (хором чи оркестром, чи одночасно хором та оркестром) був надзвичайно складним. Навіть початок виконання твору викликав значні труднощі. Треба було зіграти декілька, по суті, непридатних для музичного сприйняття тактів, перш, ніж музикантам вдавалося досягнути злагодженості звучання.

У процесі розвитку світської музики відбувалось і становлення оркестрового виконання, що бачимо на прикладі різних складів оркестру.

У середині та другій половині XIX століття в багатьох містах європейського та американського континентів утворюються симфонічні колективи, серед яких оркестри у Парижі, у Лондоні, оркестр Вагнерівського фестивалю в Байройті (1882), оркестр «Університетських концертів» (1850), «Придворний оркестр» (1882, нині оркестр філармонії) у Петербурзі, на

американському континенті оркестр Нью-Йоркської філармонії (1842) та Бостонський симфонічний оркестр (1851).

З розвитком професійної музичної освіти відкривається ряд навчальних музичних закладів: у Парижі (1795 році відкривається музичний інститут, а згодом консерваторія), у Мілані (1807), Празі (1811), Флоренції (1814), Відні (1817), Варшаві (1817), Лондоні (1822), Лейпцигу (1843), Нью-Йорку (1857), у багатьох інших містах світу (Лозанна, Базель, Лісабон, Антверпен, Балтимор, Чикаго, Стокгольм, Хельсінкі, Осло), у яких відбувається підготовка дипломованих фахівців, що сприяло значному підвищенню виконавського рівня новостворених музичних колективів, відкривало можливості у реалізації творчих задумів композиторів, пошуку нових художніх рішень.

Більш-менш фіксованою датою народження нового способу керування музичним колективом, у теоретичному вимірі, вважають 1807 рік, коли Якоб Готфрід Вебер (1779–1839) задекларував такий маніфест: «На чолі оркестру має стати людина, яка не зайнята виконанням інструментальної партії та цілком може присвятити себе нагляду за ансамблем, яким буде лише диригувати. Необхідно, щоб була одна особа, воля якої змушує всіх виконавців підкорятися їй»¹

Народження і становлення нового способу керування музичним колективом пов'язують з Німеччиною другої половини XVIII–першої чверті XIX століття. Цей процес став можливим завдяки цілеспрямованому введенню у практику оркестрового, а пізніше й оперного виконавства головних принципів нової форми керування відразу декількома видатними музикантами свого часу. Першими одноосібними, «звільненими» від гри в оркестрі диригентами були І.Ф.Мозель (1812, Відень), Л.Шпор (1817, Франкфурт-на-Майні), К.М. фон Вебер (1817, Дрезден), Г.Л.Спонтіні (1820, Берлін).

Іншим важливим кроком у формуванні сучасного типу керування музичним колективом було введення у практику диригентської палички.

¹ Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. Монографія. Київ, 2005. С.74

Перші спроби її використання відносяться до 80-х років XVIII століття і пов'язані з діяльністю диригента Берлінської опери Іоганна Фрідріха Рейхардта (1752–1814). У подальшому ужиток диригентської палички пов'язане з іменами диригентів і композиторів як Г.Берліоз (1803–1869), Ф.Мендельсон-Бартольдї (1809–1847), Ф.Ліст (1811–1886), Р.Вагнер (1813–1883).

Сучасна диригентська паличка, якою користуються переважно в оркестровому та оперному диригуванні, є немов «продовженням» лінії правої руки. Палички виготовляються з деревини твердих порід довжиною 32–40 сантиметрів, завтовшки 5–8 міліметрів, мають конусоподібну форму з потоншенням від основи до кінця. Пофарбована диригентська палички у світлий, переважно, білий колір для того, щоб під час виконання музиканти могли краще її бачити на великій відстані та в темних приміщеннях різноманітних за освітленням сцен, зокрема, оперної.

Отже, застосування наприкінці XVIII – першій чверті XIX століття диригентської палички було досить важливим кроком на шляху розвитку професії та давало чимало професійних і творчих переваг. До професійних, які врешті-решт технічно забезпечували вирішення творчих завдань, слід віднести максимальну концентрацію уваги музикантів оркестру на інструменті диригента, рефлексивність реакції на безумовний, загально-значимий жест, більш точний та зрозумілий показ темпу і вступів, особливо під час виконання речитативу.

У художньому плані завдяки диригентській паличці безшумно-повітряний спосіб керування творчим колективом забезпечував необмежені можливості щодо вирішення художньо-творчих завдань та реалізації композиторського задуму, а також обумовлював повноцінне, позбавлене штучних перешкод сприйняття твору, сприяв максимально повному естетичному задоволенню слухачів.

Нові принципи керування музичним колективом зумовлювали оновлення технічних засобів. Тактування, як головна спадщина батутного

етапу розвитку професії, визначило ритмічну структуру музичної мови та й дотепер залишається основою керування музичним колективом. У період переходу від шумового до безшумного способу диригування сам принцип тактування залишився незмінним, однак змінилися умови, диригентські схеми утвердились у просторі, їх показували перед співаками чи оркестром.

Перші схеми – це повітряні рухи рук маестро прямими лініями, які вимальовували прості геометричні фігури (квадрат, трикутник, часом багатогранник). Головним недоліком «геометричного» тактування було те, що рухи прямими лініями не дозволяли чітко визначити початок нової долі такту. Застосування диригентської палички сприяло появі у практичній діяльності дугоподібних рухів. Нова плавна схема давала можливість досить точно визначати кожен доль такту. Крім того, новостворена пластичність жесту диригента від м'яко-плинного до різко-накресленого відбивала різноманітні відтінки почуттів та уможлиблювала більш виразне розкриття й передачу художнього змісту музичного твору, що і забезпечило їй безальтернативне існування на сучасному етапі розвитку диригентського мистецтва.

Слід зазначити, що у XVII–XVIII століттях диригентські функції належали музиканту, що виконував партію генерал-баса на клавесині чи органі (автор музики), який керуючи виконанням своєю грою, подавав вказівки головою, очима, пальцями чи вистукуючи ритм ногою. У XVIII столітті виросла роль першого скрипаля (концертмейстера), який допомагав диригенту керувати ансамблем, то граючи на скрипці, то використовуючи смичок в якості батути. Ця практика призвела до виникнення подвійного диригування. При виконанні великих вокально-симфонічних творів одночасно могло брати участь до 5 диригентів. Відомо, що із часів Вагнера диригент повернувся лицем до оркестру, що забезпечувало більш повний контакт з музикантами (до цього він стояв обличчям до глядача).

Кінець XIX – початок XX ст. стає періодом формування сучасного типу диригента-виконавця. Серед видатних диригентів цього часу відзначають ряд митців, зокрема це Г. Малер (Австрія), Ф. Вейнгартнер, Р. Штраус

(Німеччина); у XX столітті – А. Тосканіні (Італія), Ш. Мюнш (Франція), Б. Вальтер, В. Фуртвенглер (Німеччина), Герберт фон Караян (Австрія), Л. Бернстайн, Ю.Орманді (США), Е. Ансерме (Швейцарія), видатні вітчизняні диригенти другої половини XX ст. (Н.Рахлін, М.Колесса, С.Турчак, І.Лацанич, І.Юзюк, Р. Кофман, В.Кожухар, та ін.) .

Кожна історична доба визначала певні етапи розвитку новонародженої музичної професії, які залежали від форм керування музичним колективом – первісного, хейрономічного, батутного, капельмейстерського, подвійного диригування та нового стилю. Кожний із зазначених етапів є важливим у формуванні сучасного диригентського мистецтва.

Таким чином, у процесі історичного розвитку з появою нових форм музичного виконавства вдосконалювалось і мистецтво диригування, що вказує на шлях від хейрономії давнього періоду до пошуку засобів керування ритмічним ансамблем, використання батута, диригуванням за клавесином у XVII–XVIII століттях, виникнення нового стилю з високо розвинутою мовою жестів.

Завдання для самоконтролю.

1. Визначте специфіку керування виконавським процесом у різні періоди становлення диригентської професії.
2. Назвіть відомих диригентів, у практиці яких використовувалась батута.
3. Визначте сутність і зміст понять хейрономія, батута, примісцеріус, прицентор, капельмейстер.

Практичне завдання.

1. Проаналізуйте засоби та способи управління виконавським процесом 17-18 століття.
2. Підготуйте словник термінів і понять, необхідних для засвоєння даної теми.

3. Складіть у хронологічному порядку список відомих диригентів 17-20 століть.

Література: [6; 10]

2. Теоретико-методичні основи засвоєння техніки диригування.

Зміст питань за темою, винесені на СРС.

- а) особливості початкових етапів опанування основ техніки диригування;
- б) основні методи засвоєння техніки диригування;

Методичні вказівки :

Опрацьовуючи тему звертаємо увагу на такі аспекти :

- загальні аспекти початкових етапів засвоєння техніки диригування;
- вирішення проблематики формування незалежності функції рук;
- методи і прийоми формування диригентського апарату.

Базисні основи у формуванні змісту освіти з підготовки фахівців хорового та оркестрового диригування, зокрема опанування техніки диригування складають праці відомих педагогів і диригентів.

На сьогодні опубліковано чимало праць, присвячених питанням диригування (монографії про видатних диригентів, видання підручників, посібників, наукові статті), проте питання методики викладання в основному потребує ширшого висвітлення, зокрема щодо особливостей початкових етапів засвоєння техніки диригування.

Більшість педагогів схильні вважати те, що для методики опанування будь-яким фахом існує необмежене коло заходів, до яких може звернутись педагог у своїй роботі. Однак, вибір конкретних методів зумовлюється рядом факторів, серед яких вирішальну роль відіграє педагогічний і виконавський, досвід викладача, професіоналізм і культура особистості, особливості його творчих рис тощо.

У процесі навчання диригування у кожному окремому випадку важливим є врахування індивідуальних даних здобувача, його підготовки, загального і музичного розвитку.

Аналізуючи теоретичні праці ряду диригентів-педагогів бачимо, що при наявності різних підходів до питань викладання диригування у більшості посібниках здійснюються певні узагальнення щодо основних принципів методики засвоєння техніки диригування.

Відомий педагог і диригент М.М.Канерштейн вважає, що незалежно від підготовки учня, вже на початкових заняттях повинні розглядатись питання техніки диригування, серед яких спочатку рекомендується встановити функції рук диригента, визначити 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, він вважає слід розв'язувати в залежності 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 рука можуть виконувати будь-яке завдання, практика диригування дуже часто визначає вимоги, які ставляться для кожної руки. То ж викладені позиції ще раз підтверджують значення переконливості і наочності диригентського жесту, що є важливим у педагогічній практиці, особливо в процесі формування навиків техніки диригування.

Права рука, як прийнято у методиці диригування, виконує функцію тактування, тобто показу метричних долей, метричної структури твору у формі диригентської сітки схем. Водночас її функція показувати і визначати темп, характер руху, динаміку, подавати вступ окремим голосам і групам, відзначати акценти, показувати фермати, синкопи є загальноприйнятною в методиці викладання диригування. Отже, здійснюване правою рукою

тактування впливає з особливостей виконуваної музики, а тому не є механічним процесом.

Композитор, диригент і педагог Микола Філаретович Колесса з цього приводу наголошує на те, що тактуючи, диригент забезпечує метро-ритмічний бік виконання, а це вимагає не тільки певної зручності, автоматизації жестів та різних технічних прийомів, а й відповідної фізичної вправності й сили, без якої диригентові було б важко повести за собою нерідко дуже великий колектив виконавців і домогтися злагодженого ансамблю. То ж таким вимогам найбільше відповідає права рука, яка придатна для здійснення того значного навантаження у тактуванні, яке педагог називає «чорна робота», яке не можна ні на мить припинити, бо саме у цій безперервності й періодичності полягає основне її навантаження.

Більш ширшими є можливості правої руки, якою диригент у процесі тактування може одночасно показувати вступи окремим голосам, керувати диханням, знімати звучність тощо. Крім того, диригент може, відповідно збільшуючи або зменшуючи свої жести, впливати на динаміку виконання музичного твору, надавати виконанню того чи іншого характеру (*legato, non legato, staccatto, marcato* та ін.), не говорячи вже про те, що швидкість чергування жестів безпосередньо впливає на темп виконання твору. Правій руці доручаються й інші, складніші функції й завдання як технічного, так і художнього порядку, які виключають механічність рухів.

Проте, виражальні можливості правої руки, як зауважує М.Колесса, все ж таки дещо обмежені основною функцією специфічного характеру, яка надається в диригуванні правій руці і полягає в періодичності її рухів. Тому і виконавські завдання передусім художнього порядку здійснюються в диригуванні лівою рукою, яка відзначається свободою рухів, і якій від природи притаманні надзвичайно широкі виражальні можливості.

Значно більший арсенал завдань М.Колесса визначає для лівої руки та її частин, зокрема розкриваючи ряд різнобічних її функцій художнього і технічного характеру. Лівою рукою завдяки різним положенням і рухам кисті,

передпліччя і плеча диригент впливає на динаміку виконуваного музичного твору, викликає різні її зміни, поступові або раптові, виділяє провідний голос і приглушує менш важливі голоси та підголоски. За допомогою лівої руки здійснює він фразування, домагається відповідного колориту і потрібної насиченості звучання, впливає на його характер тощо. Крім цих та інших завдань художнього порядку, диригент використовує ліву руку також для функцій технічного характеру, наприклад для показу вступу окремим голосам або інструментам, акцентів, синкоп, цезур, фермат, для регулювання дихання в усьому колективі або в окремих його групах. Лівою рукою підготовляє диригент виконавців до якогось відповідального вступу, а також застерігає від несвоєчасного вступу.

Хоч з допомогою лівої руки подаються вступи хоровим голосам, оркестровим партіям, а також здійснюються покази різноманітних динамічних відтінків виконання, покази фразування, дихання, зняття звучання, цезур, змін мелодичного малюнка, гармонії, фактур, однак це аж ніяк не означає, що подібні завдання не можуть виконуватися правою, а іноді й обома руками, так як важливим у виконавському процесі є вільна координація рухів, незалежність рук. Якщо рухи однієї руки автоматично дублюють другу, то це призводить до збіднення жесту, одноманітності диригування.

Ряд диригентів вважають, що не можна зовсім відказуватись чи забороняти симетричні рухи, так як у багатьох випадках вони неминучі, зокрема при урочистому звучанні всього хору з метою підкреслення характеру музики. Проте надто тривале їх застосування обмежує засоби, за допомогою яких диригент повинен управляти виконавським процесом, передати образно-емоційний характер і зміст хорового твору, подати власний творчий задум.

Підсумовуючи, слід врахувати зауваження педагога, які стосуються основних відмінностей функцій лівої та правої рук. Тактування, як спосіб диригентських рухів, обов'язково здійснюється правою рукою, інші ж функції можуть однаковою мірою доручатися і правій, і лівій руці. У 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 і здійснюються у межах метричної схеми. Тому 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. Вільна координація рухів рук, їх цілковита незалежність одна від одної є тією формою, в якій втілюється вміння легко, без зайвого напруження володіти своїм апаратом, розпоряджатися всіма його діями. Саме викладені вище тези засвідчують спільність позиції ряду визначних диригентів-педагогів та методистів.

Варто зупинитись на окремих деталях цієї проблематики розглянутої в працях М.Колесси, який, зокрема, вважає, що питання незалежності рук є однією з найскладніших проблем техніки диригування, а тому не може бути місця встановленню певних непорушних правил чи штампів. А також зазначає, що складність цього питання зумовлена, з однієї сторони різноманітністю ідейно-емоційного змісту, характеру музичних образів і самих засобів музичної виразності, які повинні знайти своє відбиття в диригуванні, а з іншого – можливістю застосування багатьох типів і варіантів рухів для технічного втілення кожного з цих елементів у виконанні.

Спробуємо зосередитись на основних позиціях щодо досягнення свободи координації рухів, незалежності рук, на які наголошує М.Колесса, аналізуючи методичні підходи ряду авторитетних педагогів, диригентів, теоретиків і практиків.

М.Колесса підкреслює необхідність на початкових етапах зосередити увагу на засвоєння і усвідомлення поняття диригентський апарат. Особливо наголошується на те, що перед вивченням метричних схем, необхідно добре засвоїти і визначити положення частин диригентського апарату, тобто усвідомлення функцій. Цю позицію пояснюють тим, що всі частини пов'язані

між собою і знаходяться у певній залежності одна від одної. Положення корпусу, плечей, голови, ніг і рук диригента диктуються і зумовлюються найперше необхідністю найбільшої природності і зручності.

Зупинимось на визначенні основних складових змісту навчального матеріалу щодо диригентського апарату та рекомендацій, необхідних на початкових етапах засвоєння техніки диригування.

Корпус, при диригуванні рекомендується тримати прямим, зібраним, з дещо піднятими грудьми і розвернутими плечима, позбавленим напруження. Плечі рекомендують не піднімати надто високо, бо це сковує м'язи спини, приводить до розводження ліктів у сторони, а також до неприродного положення всього корпусу. Не слід горбитися, низько опускати плечі чи згинати корпус, так як таке положення спричиняється до непевності рухів, а то і в'ялості чи інертності. Водночас надмірна рухливість корпусу – часті повороти, «поклони» при показі вступів створює враження метушливості, розхлябаності і, як правило, викликається недосконалістю технічних навичок. Положення корпусу впливає на дихання диригента, а тому плечі і весь корпус повинні сприяти свободі дихання.

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, та і виконавцям необхідно бачити обличчя диригента. Адже погляд диригента відіграє дуже важливу роль для встановлення контакту між ними. Саме поглядом диригент концентрує увагу виконавців, попереджає їх про настання якогось значного моменту у виконанні, початку виконання твору, і т.д.

Тверду і міцну опору, добру поставу для всього корпусу забезпечують при диригуванні правильна постава, позиція ніг. Слід врахувати те, що при диригуванні корпус рухається, набуває різного положення, і ноги, як його опора дещо змінюють ту чи іншу позицію. У зв'язку з цим вага корпусу переміщується поперемінно з однієї ноги на другу. Незважаючи на те,

рекомендується не вдаватися до дуже часто до переміщень, щоб не створювалося враження топтання. При виконанні епізодів з напруженим звучанням, наприклад, на *fortissimo*, *tutti* і ін., опорою для корпусу, його стійкості слугують, як правило, обидві ноги .

Найважливіша частина диригентського апарату – руки, різноманітні положення і рухи яких повинні бути вільні, зручні, природні й передусім відповідні характерові кожного моменту виконання.

У навчальному матеріалі, розглядаючи питання диригентського апарату, педагоги завжди концентрують увагу на функції окремих частин руки (кисті, передпліччя й плеча). Значний обсяг у диригуванні виконує 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 у своїх рухах, що будь-яке, навіть найменше зрушення кисті (наприклад, легке *staccato*, чи нюанс *pianissimo*) неминуче потребує участі м'язів передпліччя і плеча.

На початкових етапах вивчення техніки диригування найголовнішим є питанням вибору послідовної методики у формуванні диригентських жестів та питання метричних схем. З цього приводу кожен педагог намагається передати учневі свої принципи, прийоми.

Слід відзначити, що вже на початкових заняттях рекомендується утверджувати позицію у розумінні важливості засвоєння метричних схем як єдиної базової основи, на якій побудовано всі дії диригента та відбувається застосування жестикуляції, а тому є одним з головних засобів спілкування диригента з хором.

Звертаючи увагу на початкові етапи засвоєння диригентських жестів, більшість педагогів притримуються позиції необхідності вимагати від студента максимальної природності положення рук, простоти, ясності, наочності жесту, які сприяють якнайкращому розумінню намірів керівника хору. Тому жест повинен бути зрозумілим і максимально наочними. Чим простіша, ясна і лаконічна система жестів, тим більше можливостей для

передачі різних вимог партитури, наповненості змістом, музикою. То ж різноманітність диригентського жесту полягає не в складності рисунка схеми – ці якості виникають у жесті завдяки різноманітності змісту, яким він насичений. Водночас важливо, щоб студент усвідомив це. А тому при вивченні схем вказується на необхідність виховувати звичку до рухів, максимально природних, економних, ясних, які просто і зрозуміло передають рисунок схеми.

Одним із важливих методичних прийомів засвоєння диригентських жестів у процесі вивчення всіх метричних схем тактування, педагоги практики вказують на необхідність використання музичних прикладів, на основі яких відбувається освоєння диригентських жестів. Проте їх слід співати у повільних темпах, у спокійному характері, застосовуючи при цьому тактування однією правою рукою. М. Колесса у відомій праці «Основи техніки диригування» засвоєння всіх технічних прийомів ілюструє музичними прикладами, чим підтверджує сформовані у практиці методичні підходи².

Практичне засвоєння схем на музичному матеріалі надає жестові осмисленості, виразності, виключає механічність, схематичність, неминучі при будь-яких абстрактних технічних вправах, відірваних від музики. А використання повільних темпів спонукає диригента-початківця до ясного, певного, насиченого жесту, закріплює уяву про схему і відчуття її в руках. Крім того, диригування в повільному темпі на динаміці **p** чи **pp** 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.

На початкових етапах, у процесі засвоєння схем тактування, слід уникати чіткого і гострого жесту, так як відповідні жести можуть завдати шкоди, оскільки рух такого характеру вимагає вже твердої руки, певного напруження частин м'язів, до чого не готовий студент.

² Колесса М. Ф. Основи техніки диригування. – Київ: Музична Україна, 1973.

Отже, вже перша стадія вивчення метричних схем якнайтісніше пов'язана з питанням досягнення незалежності рук диригента, тобто в їх рухах, що є важливою умовою початкових кроків розв'язання цих складних завдань.

Завдання для самоконтролю.

1. Визначте основні методичні принципи початкових етапів засвоєння диригування
2. Проаналізуйте праці відомих диригентів педагогів, у яких розглядаються питання навчання техніки диригування.
3. Визначте проблематику початкових етапів засвоєння техніки диригування.

Практичне завдання.

1. Проаналізуйте функції лівої і правої руки у диригуванні.
2. Підготуйте словник термінів і понять, необхідних для засвоєння даної теми.
3. Складіть список авторів посібників з навчання диригування.

Література: [1-5; 8]

3. Особливості знакової системи диригування.

Зміст питань за темою, винесені на СРС.

- а) семіотичні особливості знаків диригентських дій;
- б) встановлення і розвиток контактів між керівником та учасниками виконавського процесу, обмін інформацією, специфіка сприймання і розуміння суб'єктами один одного ;

Методичні вказівки :

Опрацьовуючи тему звертаємо увагу на такі аспекти :

- загальні аспекти обґрунтування знакової системи диригування;

Слухові знаки-зображення:

- інструментальне і вокальне виконання; знаки-символи (слова і мовні інтонації); знаки-показчики (шумове і лічильне метронування); побічні (акустичні) фактори;

Зорові знаки:

- статичні і динамічні;
- знаки-символи (графічні і жестові);
- знаки-показчики (адресата та емоційного ставлення);
- рухи рук, як зображення, символи і показчики.

Мова жестів, міміки в диригуванні чи не найскладніша і маловивчена в теорії диригентської техніки. Окремі аспекти диригування як процесу управління колективом, розглядаються на основні знакової системи, усвідомлення мови диригентських рухів на основі семіотики, предметом вивчення якої є знакові системи (мови)³.

³ Поляков О.І. Семіотичні особливості складових часин знакової системи диригування // Питання диригентської майстерності / Упорядник М. Канерштейн. Київ: Музична Україна. 1980.

Диригування як процес керування хором чи оркестром здійснюється за допомогою спеціальних дій, які передають інформацію від диригента до виконавців.

Семіотичні особливості знаків диригентських дій різноманітні по своїй формі, носять різний зміст і знаходяться у постійному взаємозв'язку. Знаки можуть використовуватись як свідомо, так і інтуїтивно, можуть сприйматися виконавцями як такі, що несуть правильну чи неправильну інформацію. А тому, важливим є на заняттях диригування протягом всього курсу засвоєння основ техніки диригування.

Вирішення навчально-виховних завдань будується на взаємодії учасників музично-педагогічного процесу. У спілкуванні відбувається "...встановлення і розвиток контактів, ... передбачається обмін інформацією, певну тактику і стратегію взаємодії, сприймання і розуміння суб'єктами один одного"⁴.

Особливості підготовки майбутнього вчителя музики в класі диригування полягають в тому, що він вже на початкових етапах ознайомлюється, засвоює і вдосконалює значний комплекс знань, умінь і навичок з основ техніки диригування, володіння диригентськими жестами, мімікою, які відносяться саме до позамовних (невербальних) засобів спілкування. Зв'язок диригента, взагалі спілкування керівника хору з виконавцями відбувається в процесі репетицій, концертів, тобто колективного музикування за допомогою великої знакової системи, що складається з ряду відносно самостійних малих знакових систем (слів, жестів, тощо).

У сучасних умовах, враховуючи зорієнтованість освітнього процесу на використання нових технологій навчання і виховання, важливим є пошук таких форм, методів навчання, які б забезпечували розвиток комунікативних зв'язків в діяльності педагога-диригента, як у класі диригування, так і в практичній роботі. Тому і актуальним є вивчення психолого-педагогічних основ засвоєння техніки диригування, зокрема з позицій розуміння системності проблематики і методики засвоєння диригентських жестів як

⁴ М'ясоїд П.А. Загальна психологія: Навч. посіб. – 2-ге . вид. допов. К.: Вища школа, 2001. С. 210.

мовних, так і позамовних засобів спілкування у процесі практичної роботи з хором.

Розглянемо коротко окремі питання щодо особливостей цієї проблематики.

Наукове обґрунтування характеристики мови (знакової системи) диригування здійснив О.Поляков, який розглянув диригування з позиції семіотики і психології. Слід зазначити, що семіотика – це наука, яка вивчає теорію знаків і мов. Якщо лінгвістика вивчає тільки словесні мови, то семіотика – всі знакові системи (мови). Основоположник семіотики Чарлз Пірс, даючи визначення знаку, підкреслює, що під знаком він розуміє ту чи іншу річ, яка повідомляє певне поняття про об'єкт.

Зупинимось на окремих аспектах праці О.Полякова, які допомагають розкрити основний зміст знаків і жестів у системі диригування. То ж основними компонентами знакової системи диригування автор визначає слухові і зорові знаки, тобто акустичні і оптичні об'єкти сприйняття.

До слухових відносяться :

- знаки-зображення (інструментальне і вокальне виконання);
- знаки-символи (слова і мовні інтонації) ;
- знаки-показчики (шумове і лічильне метронування);
- побічні (не лише акустичні) фактори , як знаки.

До зорових відносяться:

- знаки-зображення (статичні і динамічні);
- знаки-символи (графічні і жестові);
- знаки-показчики (адресата та емоційного ставлення);
- рухи рук, як зображення, символи і показчики.

Важливість орієнтації в цих компонентах знакової системи ставлять перед викладачами ширше поле вибору оптимальних шляхів по їх засвоєнню.

Отже, в диригуванні спілкування базується на мовних і позамовних засобах, які і є основними об'єктами дальшого розгляду.

Зупинимось на особливостях компонентів знакової системи в диригуванні .

Знаки зображення (інструментальне і вокальне виконання).

Одним із найбільш поширених репетиційних методів є вокальне і інструментальне зображення музичних уявлень диригента. Добре володіння голосом і інструментом дає можливість точного сприйняття музичних завдань, що показує керівник хору, підвищує його комунікацію. Основна підготовка майбутнього вчителя музики в цьому більш ширше проходить на уроках спеціального інструменту і постановки голосу. В класі диригування викладач здійснює контроль за якістю виконання хорової партитури, співу хорових партій, дихання, виконання звуковедення, атак звуку, тощо.

Слова, мовні інтонації як знаки-символи застосовуються у всіх видах роботи в диригуванні. Використовування слів в позначенні музичних уявлень є умовними, символічними. Найбільше проблем на початкових етапах виникає при засвоєнні студентами дошкільного і шкільного репертуару, де вони повинні висловлювати думки з приводу коротких анотацій, бесід про зміст твору, характер виконуваної музики. При формуванні анотацій студенти повинні враховувати емоційно – образне сприймання дітей у відповідності з віковими особливостями, однак відповідних знань і практичних навичок у них у цьому немає. А тому, працюючи з студентами над творами з техніки диригування, подаючи певні основи практики роботи з хором, формувати уявлення про музичний образ ряд педагогів-диригентів рекомендують дотримуватись позиції узагальнених коментарів, уникаючи надмірної конкретизації. Разом з тим, більшість диригентів негативно ставляться до засобу розгорнутого словесного позначення музичних уявлень, а тому вважають, що мова диригента повинна бути лаконічною.

Зрозумілим є і те, що використання мовних інтонацій, як емоційних знаків є більш переконливими, ніж емоційні значення цих слів. Наприклад, радісна (сумна) інтонація переконує більше ніж слова „я радію” чи „я сумую”. По інтонації мови можна визначити стан людини. Настрій, емоційний стан у диригуванні повинні відповідати музиці виконуваного твору. Емоційна виразність при співі, правильна інтонація в розповідях, діалогах про музику завжди повинна бути дієвою на заняттях з диригування. Допоміжною теорією

в цьому може послугувати основні положення засобів логіко-емоційної виразності читання, а саме мелодика мовлення, яка є в курсі предмету “Виразне читання”. Схвильованою, владною, мольовою чи лагідною інтонацією інколи можна досягти більшого, ніж усіма іншими диригентськими знаками, разом узятими.

Інші знаки – показчики – це шумове і лічильне метронування .

В диригуванні дуже рідко викладач застосовує шумовий рахунок долей, показу темпу за допомогою плескання в долоні, тупання тощо. Але такі знаки частково використовуються деякими диригентами в репетиційній роботі, та й у класі диригування, як “корекцію-допомогу” у відхиленні, зміні в темпі, агогічних відступах, у пришвидшеннях чи сповільненнях темпів тощо.

Часто для пояснення складних метрів деякі шумові способи можна застосувати як у класі, так і в практиці роботи із шкільним хором. Особливо на початкових етапах, саме коли ще співаки не завжди розуміють темп, метр, диригентський жест. Так як ці способи є мало вживаними, ними не потрібно часто послуговуватись, бо у кінцевому результаті вони не можуть замінити інші види жестів диригентської техніки.

Побічні фактори, які можуть мати вплив на виконавців це дії, які не несуть основної інформації і можуть заважати сприйняттю диригентських дій.

Якщо в поведінці диригента є те, що привертає до себе увагу, порушує відчуття ритму, заважає сприйняттю його диригентських рухів у цілому, то це слід усунути. Закономірно, що співаки хору не можуть заплющити очі, отже, знаходяться під подвійним впливом диригента і притаманних йому звичок.

Серед зорових знаків диригування, Поляков виділяє статичні і динамічні знаки-зображення. Статичні знаки несуть інформацію зафіксованим положенням корпусу диригента, рук, обличчя (міміки). Динамічні знаки зображення виявляються в рухах рук і корпусу. Рух корпусу вперед, назад, зміна амплітуди руху рук диригента, показ наголосів впливає на зміну реального звучання. При зміні якісних показників руху відбувається і зміна якості реального звучання.

Окрему групу складають графічні і жестові знаки-символи. Графічні знаки – це нотні, цифрові символи, літери з яких складається текст виконуваного музичного твору. Нотний запис спричиняє виникнення музичних уявлень диригента, виконавців. Якщо інтервальні, метричні і ритмічні співвідношення звуків мають цілком визначені позначення, то динамічні й агогічні співвідношення припускають можливості різної інтерпретації і тлумачення.

У диригуванні найбільш поширена група жестів, які позначають зміни гучності і висоти звучання. Кисть руки долонею в гору (вниз) позначає і виражає прохання збільшити (зменшити) гучність звучання, а вказівний палець, спрямований в гору (вниз) – прохання підвищити (знижити) звук. Жести можуть бути носіями різної інформації, або зрозумілі лише тим виконавцям з якими працює диригент. А тому диригентський жест може виконувати знакову функцію лише за умови, що його значення вже відоме виконавцям.

Ще одна група – це знаки-покажчики щодо адресата та емоційного ставлення. Звернення диригента до хорової групи, соліста здійснюється за допомогою руху корпусу, голови, руки. Але напрямок погляду займає особливе місце серед знаків-покажчиків. Погляд уточнює, визначає, і є основним контактером в комунікативних зв'язках диригента і хористів.

Покажчики емоційного ставлення (стану) диригента є його пантомімічні і, особливо, мімічні рухи. Вираз обличчя, почуття диригента викликають відповідну реакцію у виконавців. Через міміку здійснюється вплив на реальне звучання. При керуванні хором, чи в репетиційному процесі іноді міміка диригента виражає не стільки суть музики, скільки його ставлення до самого процесу виконання.

Німецький анатом В.Підеріт висловив припущення, що м'язи обличчя є додатками органів чуття і забезпечують більш або менш повне сприйняття акустичних, оптичних та інших об'єктів залежно від їх приємності, або неприємності.

Меншу динамічність знаків пантоміміки ми знаходимо в диригуванні, так як виражальне значення корпусу полягає не стільки в його рухах, скільки в характерності пози.

Провісник семіотики Ч.Пірс вважав довершеними ті знаки, в яких одночасно репрезентовані якості зображення, символу і показчика. Саме такими знаками є рухи рук диригента. Вони можуть зображати, символізувати, давати конкретну інформацію, відбивати динаміко-часову структуру твору. За допомогою рухів рук диригента відбуваються зміни у виконавському процесі.

Під час взаємодії диригента і хору чи оркестру утворюється звуко-зорово-рухові асоціації, викристалізовується взаєморозуміння на основі знакової системи (мови) диригентських рухів. Усвідомлення звуко-рухових зв'язків має не лише теоретико-пізнавальний, а й очевидний «практико-економічний» інтерес, оскільки значно скорочує тривалість навчання в галузі керування реальним звучанням, тобто диригуванням в його основному розумінні.

Підсумовуючи короткий огляд знакової системи в диригуванні, ми можемо зробити узагальнення про важливість усвідомлення мовних і позамовних засобів і вміння застосовувати їх на практиці, що відкриває шлях до успішної педагогічної діяльності, особливо на початкових етапах засвоєння основ техніки диригування.

Завдання для самоконтролю.

1. Проаналізуйте визначення диригентська техніка та диригентський жест. Визначте у визначеннях спільне і відмінне.
2. Які питання вивчає семіотика?
3. Що ви розумієте під поняттями зорові і слухові знаки диригування?
4. Які з понять і термінів на вашу думку слід використовувати у практиці засвоєння даної теми?

Практичне завдання.

1. Сформууйте короткий словник термінів і понять даної теми.

2. Наведіть визначення поняття диригентський жест відомих диригентів-педагогів.
3. Визначте проблематику засвоєння даної теми, складіть план подачі теоретичного матеріалу.

Література : [7; 9]

Рекомендовані джерела:

1. Доронюк В., Серганюк Л. Серганюк Ю. Диригент шкільного хору: Навчальний посібник. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника, 2010. 513 с.
2. Доронюк В.Д. Методика викладання диригування. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2006
3. Канерштейн М.М. Про методику навчання диригентів / Питання диригентської майстерності. упор. М.Канерштейн. Київ: Музична Україна, 1980. С. 5–32.
4. Колесса М. Ф. Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна, 1973.
5. Колесса М.Ф. Диференційовані жести у диригуванні (Методична розробка) // Питання диригентської майстерності / Упорядник М. Канерштейн. Київ: Муз. Україна, 1980.
6. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. Монографія. Київ, 2005.
7. М'ясоїд П.А. Загальна психологія: Навч. посіб. – 2-ге. вид. допов./ П. А. М'ясоїд. К.: Вища школа, 2001. 487 с.: іл.
8. Ничай О.В. Професійна підготовка диригента. Івано-Франківськ: Прикарпатський університет ім. В.Стефаника, 2002.
9. Поляков О.І. Семіотичні особливості складових часин знакової системи диригування // Питання диригентської майстерності / Упорядник М.Канерштейн. Київ: Музична Україна. 1980. С. 167-180.
10. Юцевич Ю.С. Музика. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2013.

Навчально-методичне видання

ОСНОВИ ДИРИГУВАННЯ/ Теоретичні аспекти засвоєння основ техніки диригування : методичні рекомендації для самостійного опрацювання для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво. Укладач: Задорожний І.З. Мукачево: МДУ, 2025. 32 с. (1,2 д.а)

Тираж 50 пр.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції ДК № 4916 від 16.06.2015 р.

Редакційно-видавничий відділ МДУ,
89600, м. Мукачево, вул. Ужгородська, 26