

Установа адукацыі
«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»
Факультэт музычнага мастацтва
Кафедра харавога і вакальнага мастацтва

УЗГОДНЕНА
Загадчык кафедры
_____ А.В. Пякуцька
_____ 2019

УЗГОДНЕНА
Дэкан факультэта
_____ І.М. Грамовіч
_____ 2019

ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНЫ КОМПЛЕКС
ПА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЕ

ДЫРЫЖЫРАВАННЕ

для спецыяльнасці 1-18 01 01 Народная творчасць (па напрамку),
напрамку спецыяльнасці 1-18 01 01-01 Народная творчасць (харавая музыка)
спецыялізацыі 1-18 01 01-01 01 Харавая музыка (акадэмічная)

Складальнікі:

Леановіч З.Л., дацэнт кафедры харавога і вакальнага мастацтва установы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», доцент

Новік В.М., дацэнт кафедры харавога і вакальнага мастацтва установы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

Пякуцька А.В., прафесар кафедры харавога і вакальнага мастацтва установы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандидат педагогических наук, прафесар

Разгледжана і зацверджана
на пасяджэнні Савета ўніверсітэта 16.04. 2019
праатакол № 8

Мінск 2019

УДК
ББК

Рэцэнзенты:

І.В.Ухава, прафесар кафедры тэорыі музыкі і музычнай адукацыі УА “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”, кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт;

А.Б. Ніжнікава, загадчык кафедры музычна-педагагічнай адукацыі УА «Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт ім. Максіма Танка», кандыдат педагагічных навук, дацэнт.

Леановіч З.Л., Новік В.М., Пякуцька А.В.

Дырыжыраванне: вучэбна-метадычны комплекс / З.Л. Леановіч, В.М. Новік, А.В. Пякуцька / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск: БДУКМ, 2019. – 95 с.

У вучэбна-метадычным комплексе прадстаўлены раздзелы, якія раскрываюць асноўныя этапы навучання студэнтаў тэхніцы харавога дырыжыравання праз індывідуальныя і самастойныя заняткі. Пад час працы над харавой партытурай (а саррелла ці з суправаджэннем), студэнты знаёмяцца з асноўнымі стылямі, жанрамі, этапамі эвалюцыі як старадаўняй, так і сучаснай харавой музыкі, што садзейнічае больш глыбокаму выяўленню стылістыкі, характару і сэнсу музычных твораў праз мануальную дырыжорскую тэхніку. У якасці практычнага матэрыялу выступае шырокі спіс высокамастацкіх харавых твораў, даецца спіс метадычнай і прафесійнай харавой літаратуры.

Складальнікі:

Леановіч З.Л., дацэнт кафедры харавога і вакальнага мастацтва установы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», доцент

Новік В.М., дацэнт кафедры харавога і вакальнага мастацтва установы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

Пякуцька А.В., прафесар кафедры харавога і вакальнага мастацтва установы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандидат педагогических наук, прафесар

Рецензенты:

І.В.Ухава, прафесар кафедры тэорыі музыкі і музычнай адукацыі УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт;

А.Б. Ніжнікава, загадчык кафедры музычна-педагагічнай адукацыі УА «Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт ім. Максіма Танка», кандыдат педагагічных навук, дацэнт.

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 7 от 11.02.2019)

Президиумом научно-методического совета Советом факультета музыкального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 8 от 16.04.2019 г.)

ЗМЕСТ

1. ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА.....	4
2. ТЭАРЭТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ.....	6
3. ПРАКТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ.....	70
3.1 Пытанні да самастойнага вивучэння харавой партытуры, ці іншага вакальна-інструментальнага твора	70
3.2. Практычныя заданні да экзамена.....	70
4. РАЗДЗЕЛ КАНТРОЛЮ ВЕДАЎ.....	71
4.1 Асноўныя сродкі дыягностыкі	71
4.2 Прыкладны пералік тэарэтычных пытанняў да заліка (экзамена) ...	71
4.3. Крытэрыі адзнакі вынікаў вучэбнай дзейнасці студэнтаў.....	72
5. ДАПАМОЖНЫ РАЗДЗЕЛ.....	73
5.1 Вучэбна-метадычная карта.....	73
5.2 Учебная праграма	75
5.3 Спісок асновай літаратуры.....	95
5.4 Спісок дапаможнай літаратуры.....	95

1. ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Вучэбна-метадычны комплекс найбольш поўна адлюстроўвае змест тыпавай вучэбнай праграмы па вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасці 1-18 01 01 Народная творчасць, напрамку спецыяльнасці 1-18 01 01-01 Народная творчасць (харавая музыка), спецыялізацыі 1-18 01 01-0101 Харавая музыка акадэмічная.

Вучэбная дысцыпліна “Дырыжыванне” з’яўляецца вядучай прафіліруючай у сістэме дысцыплін дырыжорска-харавой спецыялізацыі.

Тэматыка дысцыпліны ахоплівае шматгранны працэс станаўлення і развіцця дырыжорскай прафесіі на працягу трох стагоддзяў (XVIII-XX стст.).

Вялікая увага надаецца тэхніцы дырыжывання – як цэнтральнаму моманту ў навучанні па дысцыпліне.

Вучэбная дысцыпліна “Дырыжыванне” мае непасрэдную сувязь з такімі дысцыплінамі, як “Харавы клас”, “Тэорыя музыкі”, “Фартэпіяна”, “Чытанне і аналіз харавых партытур”, “Методыка выкладання спецыяльных дысцыплін”, “Пастаноўка голасу”, “Хоразнаўства”.

Працуючы над харавымі творамі розных па сваіх музычна-стылістычных асаблівасцях і складанасцях студэнты вучацца выконваць на фартэпіяна харавыя партытуры, дакладна і выразна спяваць харавыя партыі з тактаваннем і без яго, спяваць гарманічную вертыкаль, карыстацца сродкамі мастацка-выразнага выканання (тэмпамі, ньюансамі, фразіроўкай, характарам гукавядзення і інш.) для ўвасаблення ўсяго гэтага ў дырыжорскім жэсце.

Мэта вучэбнай дысцыпліны – раскрыццё сутнасці і набыццё тэарэтычных і практычных ведаў і навыкаў дырыжорскага майстэрства.

Задачы вучэбнай дысцыпліны:

- фарміраванне ў студэнтаў мадэлі прыбліжнага да рэальнага гучання партытур розных эпох, жанраў і стыляў;
- азнаямленне з рознымі выканальніцкімі інтэрпрэтацыямі на лепшых узорах харавой класікі, духоўных творах, апрацоўках народных песен, сучаснай харавой музыцы як а саррелла, так і з суправаджэннем;
- валоданне рознымі метадыкамі і прыёмамі тэхнікі дырыжывання;
- развіццё слыхавых навыкаў пры рабоце з харавой партытурай праз ігру, спяванне галасоў і гарманічнай вертыкалі;
- выхаванне і развіццё ў студэнтаў высокага мастацкага густу, музычнай культуры;
- падрыхтоўка да самастойнай дзейнасці з харавымі калектывамі і вакальнымі ансамблямі.

У выніку вывучэння дысцыпліны “Дырыжыванне” студэнт павінен **ведаць:**

- сутнасць і тэарэтычныя асновы дырыжорскага выканання;
- мастацка-творчыя, арганізацыйна-метадычныя асаблівасці асноўных этапаў вывучэння клавіраў ці партытур музычных твораў;
- асаблівасці дырыжорскай тэхнікі, абумоўленай складам хору;
- вобразна-эмацыянальны змест і драматургію твора;
- асноўныя кампаненты дырыжорскай сеткі;
- прыёмы рэпетыцыйнага дырыжывання;

умець:

- дырыжываваць творамі розных жанраў, стыляў па клавірах ці партытурах;
- аналізаваць нотны тэкст з пункту гледжання музычна-тэарэтычных, мастацка-выканальніцкіх асаблівасцей;
- скласці план паэтапнай работы на творах;
- свабодна карыстацца ведамі па гісторыі і тэорыі музыкі пры распрацоўцы выканальніцкага плана;
- арганізаваць самастойныя заняткі па ўдасканаленні тэхнікі дырыжывання, вызначыць іх змест, мэту і задачы;
- выканаць музычны твор на фартэпіяна, спець галасы і гарманічную вертыкаль;

валодаць:

- разнастайнымі прыёмамі харавога дырыжывання;
- навыкамі дырыжывання розных харавых партытур як а cappella, так і з суправаджэннем;
- навыкамі выканання разнастайных форм і жанраў харавой музыкі;
- музычнай і харавой тэрміналогіямі;
- навыкамі мастацка-выканальніцкага аналізу харавых твораў.

У адпаведнасці з тыповым вучэбным планам вывучэнне дысцыпліны “Дырыжыванне” разлічана на 482 гадзіны, з якіх 264 гадзіны аўдыторныя (індывідуальныя) заняткі.

Рэкамендаваныя формы кантролю ведаў студэнтаў – залікі і экзамены.

ТЭАРЭТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ

ТЭМА 1. УВОДЗІНЫ

Арганізацыя і развіццё дырыжорскага апарату

Усе часткі дырыжорскага апарату звязаны паміж сабой і знаходзяцца ў непасрэднай залежнасці адна ад другой. Становішча іх дыктуецца перш за ўсё меркаваннямі зручнасці і натуральнасці. Да дырыжорскага апарату адносяцца: корпус (грудзі, наплечы), рукі (плячо, прадплечча, кісці, пальцы), галава, ногі. Вялікую ролю ў дырыжыраванні адыгрываюць погляд вачэй, міміка, артыкуляцыйны апарат.

Уся постаць дырыжора павінна садзейнічаць выразнасці дырыжорскага жэста, дапамагаць рукам, таму што рукі дырыжора — гэта сродак яго кантакту, сувязі з калектывам, яго мова, увасобленая ў жэсце.

ТЭМА 2. ДЫРЫЖОРСКІ АПАРАТ. ПРЫЗНАЧЭННЕ

І ФУНКЦЫЯНАВАННЕ

Становішча частак дырыжорскага апарату

Пастаноўка корпуса. Аблічча дырыжора павінна быць прыемным як для выканаўцаў, так і глядачоў. Адным дырыжор дапамагае тварыць, другім больш яскрава, выразней успрымаць выкананне твора. Няправільная пастава корпуса замінае свабодзе яго жэстаў, дыхання. Корпус дырыжора павінен быць прамым, устойлівым, унутрана актыўным і сабраным.

Пастаноўка галавы. Галава пры дырыжыраванні павінна быць звернута да хору, не апушчана ўніз і не закінута назад. Дырыжор павінен зрокава кантраляваць выканаўцаў.

Выразнасць твару пры дырыжыраванні мае выключнае значэнне. Міміка і погляд дырыжора павінны дакладна адлюстроўваць змест тэксту і музыкі, быць падначаленымі сэнсу твора, які выконваецца, садзейнічаць раскрыццю ўнутранага зместу твора.

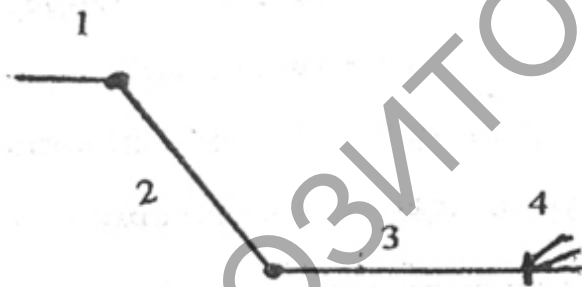
Пастаноўка ног. Ногі пры дырыжыраванні забяспечваюць устойлівую апору для ўсяго корпуса. Яны павінны быць пастаўлены не вельмі шырока і не вельмі блізка. Натуральнай з'яўляецца пазіцыя, калі ногі пастаўлены на поўную ступню, а правая або левая нагавыстаўлена наперад пад вуглом наскон у бок. Неабходнасць перамены пазіцыі ног падчас выканання трэба рабіць непрыкметна і старацца па магчымасці зноў вяртацца ў асноўную пазіцыю.

Пастаноўка рук. Рукі з'яўляюцца галоўным сродкам дырыжорскага апарату ў кантакце з хорам. Ад таго, у якой ступені рукі будуць паслухмяныя дырыжору, ад іх становішча і натрэніраванасці залежыць ступень раскрыцця мастацкай задумы і ўнутранага зместу твора. Рукі павінны быць абсалютна свабоднымі ва ўсіх частках (плячо, прадплечча, кісьць) і ў той жа час дзейнічаць узгоднена. Ступень актыўнасці кожнай часткі абумоўліваецца задачамі выканання.

Асноўныя патрабаванні пры пастаноўцы рук — поўная свабода мышцаў, натуральнасць.

Не дапускаецца, каб рукі дырыжора знаходзіліся занадта высока або нізка, і занадта шырока або вузка. Зыходнае найбольш зручнае становішча рук — узровень сярэдзіны грудзей. Яно, натуральна, будзе мяняцца і павінна мяняцца ў залежнасці ад характару твора, дынамікі і тэмпаў.

Зыходнае становішча рук можа быць знойдзена наступным чынам: сядзьце за стол прыкладна на адлегласці 8—10 см ад яго краю, пастаўце на яго паверхню локці не шырока і не вузка, зручна, натуральна і апусціце на яе рукі далонямі ўніз. Потым, не адымаючы вялікага пальца ад стала, павярніце кісці далонямі крыху ў бок і злучыце на поўкружка вялікі палец з указальным, астатнія пальцы крыху закругліце і прыпадніміце веерападобна ўгору. Не мяняючы такога становішча рук, устаньце — гэта і будзе зыходная пазіцыя рук пры дырыжыраванні.



Мал.1. Становішча частак дырыжорскага апарату; 1— плячо, 2 — локаць, 3 — прад-плечча, 4 — кісьць

Асаблівую ўвагу пры пастаноўцы рук, рабоднапрактыкаванні дырыжыраванні трэба звярнуць на становішча локця. Локаць не павінен быць занадта рухомым («скачковым»), або моцна прыціснутым да рэбраў («верты-кальным»), або далёка выстаўленым у бакі («гарызантальным»). Пры дырыжыраванні локці трэба крыху

падаць наперад ад сябе. Рухомы локаць адцягвае ўвагу выканаўцаў, стварае ўражанне мітусні, неарганізаванасці.

Як вядома, пунктам удару рукі дырыжора з'яўляецца кісьць. У дырыжыраванні ёй адведзена асноўная кіруючая роля, і таму яе рухам павінны падпарадкоўвацца прадплечча, локаць і плячо. Пры рабоце над дырыжорскім жэстам, у тым ліку і адзінкавым, неабходна настойліва дабівацца адчування цэласнасці ўсёй рукі праз адчуванне цяжкасці кісці пад далонню ці апоры ў кончыках пальцаў, як пры ігры на фартэпіяна ў

залежнасці ад характару твора. Кісьць складаецца з трох частак: запясця, пясці і пальцаў. Для выяўлення разнастайных дэталей музыкі кісьць дырыжора можа прымаць розную форму (быць круглай, плоскай, сабранай у кулак і інш.), але ні ў якім выпадку не быць застылай. Гэта самастойная і найбольш выразная частка рукі пры дырыжыраванні, толькі ёй даступны паказ самых складаных дэталей выканання. Адна яна, без удзелу пляча і прадплечча, можа кіраваць хорам. Як паказвае практыка, у некаторых выпадках недаацэньваецца значэнне кісці, мала ўвагі надаецца развіццю яе самастойнасці. Без удзелу кісці амаль немагчыма дырыжыраваць, напрыклад, у шпаркім тэмпе. Тут рухам кісці падкрэсліваюць «пружкі» рытм музычнага твора. Пры дырыжыраванні музыкай напеўнага меладычнага характару ў запаволеным тэмпе кісьць сваёй мяккасцю, гнуткасцю дапамагае раскрыць яе асаблівасць. Уся работа па дырыжорскай тэхніцы павінна перш за ўсё мець на ўвазе развіццё рухомасці і выразнасці кісці, яе дакладнасці і эластычнасці.

Немалаважнае значэнне ў выразнасці рухаў маюць пальцы, асабліва вялікі і ўказальны. Іх пазіцыя або рух іншы раз можа яскрава афарбаваць выразнасць руху ўсёй рукі (мал. 1).

ТЭМА 3. АЎФАКТ ЯК АСНОВА ДЫРЫЖЫРАВАННЯ

У працэсе дырыжывання замест гукавых пабуджальных сігналаў ужываюцца зрокавыя, заснаваныя на ўспрыманні фізічных дзеянняў, у дадзеным выпадку рухаў рук. Гэтыя пабуджальныя сігналы, якія выяўляюцца ў жэсце, заўсёды павінны выконвацца строга па часе, які адпавядае тэмпу твора ці асобным яго часткам, музычным фразам. З гэтага трэба зрабіць вывад, што жэст, які нясе ў сабе пабуджальныя сігналы да дзеяння і зроблены строга ў неабходным часе з зададзенай мэтай, з'яўляецца аўфтактам.

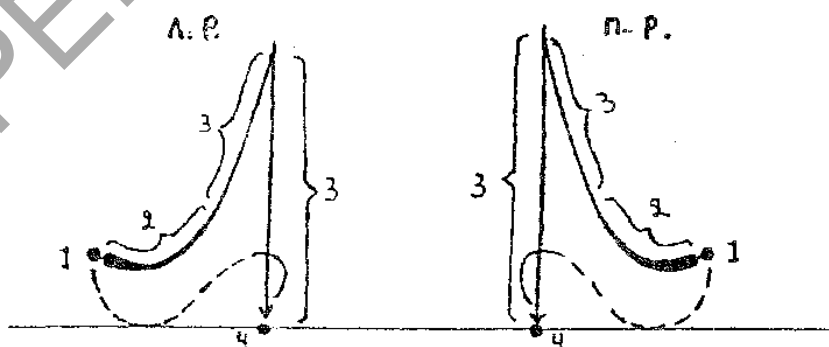
Імпульс - вызначальная ўласцівасць аўфтакта

Паколькі аўфтакт накіраваны на падрыхтоўку будучага гучання, функцыя прадвызначэння выяўляецца ў ім з асаблівай вострынёй і канцэнтраванасцю. Таму, натуральна, у яго аснове заўсёды знаходзіцца паскараючы рух, які характарызуецца спецыфічнай пабуджальнасцю, імпульсіўнасцю. Гэты паскараючы рух, што знаходзіцца ў аснове аўфтакта і адрознівае яго (аўфтакт) ад іншых дырыжорскіх рухаў, называецца імпульсам*.

Імпульс у аўфтакце канцэнтруе ўвагу выканаўцаў і дае загад, штуршок да дзеяння. Імпульсіўнасць паскараючаму руху ў аўфтакце надаюць дзве акалічнасці. Першая: ён мае рэзкі характар за кошт пунктаў, што яго абмяжоўваюць. Другая: паскараючы рух у аўфтакце, займае мінімальна магчымы час, што прымушае выканаўцаў кантраляваць увагу. За кошт сціскання часу і акцэнтавання пунктаў паскараючы рух набывае характар актыўнага паскарэння да мэты і таму эфектыўна выконвае функцыю прадвызначэння.

Аднак трэба адзначыць, што не заўсёды пасля імпульсу рух уверх або падзенне ўніз можа паскарацца. Усё залежыць ад характару твора, яго тэмпаў, дынамікі і інш.

Замест паскарэння дырыжорам можа быць ужыта запаволенне або раўнамерны рух, усё залежыць ад канкрэтнай задачы. Межы падрыхтаванага аўфтакта і яго імпульсу пададзены графічна, на малюнку трохдольнай схемы пры паказе ўступу на першую долю такта (мал.7).



Мал.2. Межы аўфтакта і яго імпульсу ў трохдольнай схеме:

1 – пачатак аўфтакта (імпульсу); 2 – прыкладныя межы імпульсу; 3 – прыкладныя межы паскарэння, запаволення або раўнамернага руху; 4 – уступ (гучанне).

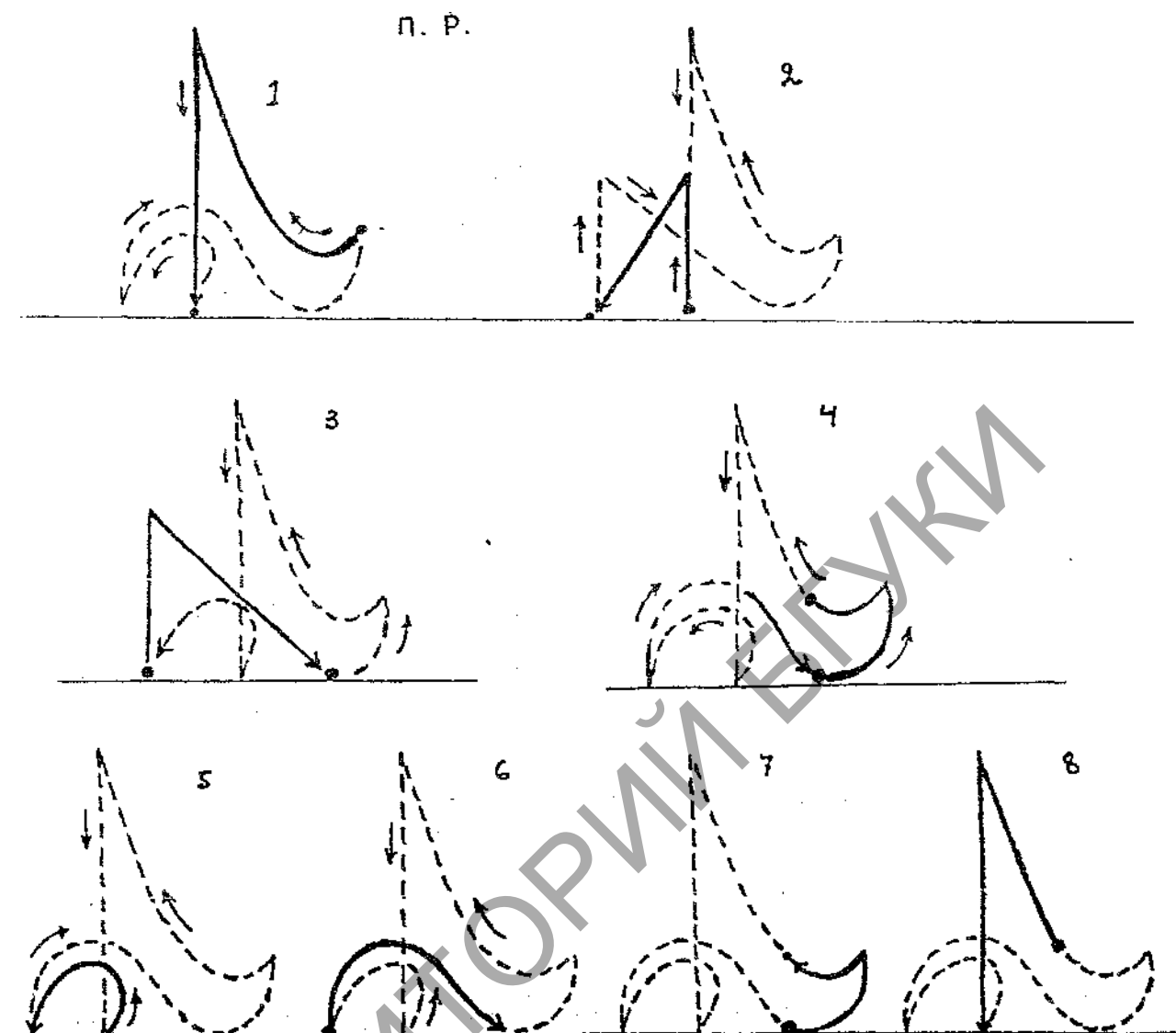
Узыходзячы рух насуперак дзеянню закона прыцяжэння можа аказацца паскораным, а сыходны – запаволеным. У асноўным жа працэс дырыжыравання абапіраецца на дзеянне закона прыцяжэння, на ўласцівасць цела запавольваць рух пры кіданні ўверх і паскараць рух пры свабодным падзенні. Напрыклад, калі дырыжор падымае руку ўверх, яна звычайна запавольвае свой рух, як і іншы падкінуты ўверх прадмет. Калі рука з верхняга пункта падае ўніз, яна, як усякае падаючае цела, паскарае свой рух. У залежнасці ад тэмпу і характару музыкі імпульс можа быць больш «вострым» або больш «мяккім», гэта значыць змяншацца ці павялічвацца па часе. Імпульс з'яўляецца вызначальнай уласцівасцю аўфтакта, яго ядром. Без такога ядра, без імпульсу аўфтакт немагчымы; у той жа час наяўнасць імпульсу надае любому руху функцыю аўфтакта. Звязаны па часе з дадзеным гучаннем па сваім прызначэнні гэты паскараючы рух (імпульс) ужо належыць будучаму гучанню. Так, можна назіраць, як дырыжор на фоне гучання «піяна» робіць жэст, які адпавядае гучанню «фортэ» ці наадварот, гэта значыць не дадзенаму, а будучаму гучанню зроблены дырыжорскі рух. Тое ж адбываецца і пры паказе новага тэмпу, штрыха, рытму і інш. Аўфтакт — гэта жэст, які і тут, і наперадзе. Чым больш ён падобны на наступнае гучанне і адлюстроўвае яго, тым больш ён эфектыўны. У залежнасці ад таго, чаму адрасаваны аўфтакт — гучанню на лікавай долі ці гучанню, якое ўзнікае пасля лікавай долі такта, ён бывае падрыхтаваным або непадрыхтаваным.

Падрыхтаваны аўфтакт

У музычнай практыцы існуюць розныя віды аўфтактаў. Найболей часта ўжываюцца так званыя падрыхтаваны і непадрыхтаваны аўфтакты.

Падрыхтаваным аўфтактам карыстаюцца ў тых выпадках, калі трэба даць уступ на пачатак лікавай долі.

Па сваёй структуры падрыхтаваны аўфтакт складаецца з дзвюх часгак, або фаз. Першая фаза (рухрук уверх) — дыхание, другая фаза (падзенне рук уніз) — уступ. Прыпадаючы на пачатак лікавай долі, падрыхтаваны аўфтакт займае час папярэдняй лікавай долі. Напрыклад, пры падачы уступу на першую долю ў памеры 4/4 аўфтакт павінен пачынацца на чацвёртай долі. Каб даць уступ на другую долю, аўфтакт павінен пачынацца на першай долі, пры падачы ўступу на трэцюю долю аўфтакт павінен пачынацца на другой долі і, нарэшце, каб даць уступ на чацвёртую долю, аўфтакт павінен пачынацца на трэцяй долі такта (мал.8).



Мал.3. Падача ўступаў і біфункцыянальнасць дырыжорскага жэста ў чатырохдольнай схеме:

- 1 — на першую долю; 2 — на другую; 3 — на трэцюю; 4 — на чацвёртую долю;
5 — гучанне першай долі; 6; — другой; 7 — трэцяй; 8 — чацвёртай долі

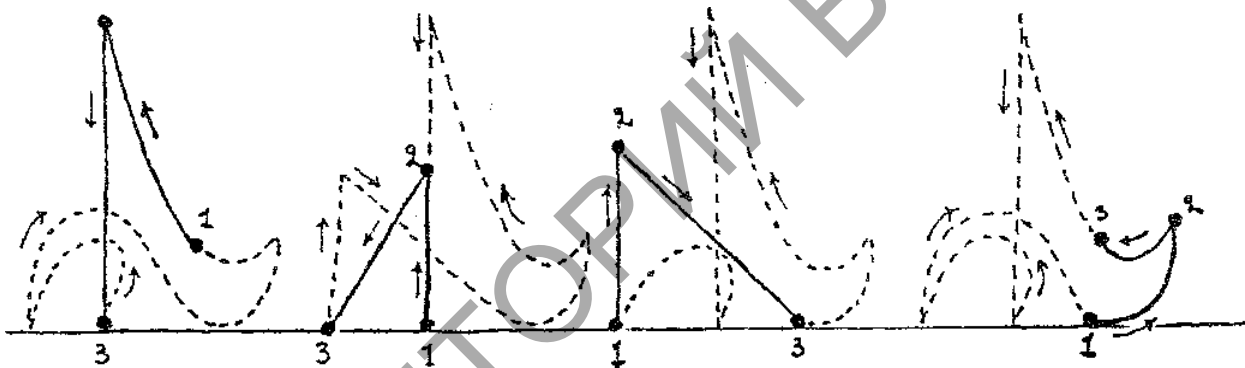
Аднак калі ўважліва прыглядзецца да таго, дзе адбываецца гучанне той або іншай долі такта на дырыжорскай схеме, то заўважым, што час гучання першай долі прыпадае на другую долю схемы, другой — на трэцюю, трэцяй—начачвёртую і чацвёртай — на першую долю схемы, гэта значыць, што атрымліваецца быццам змяшчэнне гучання на наступную долю. Таму пры падачы падрыхтаванага аўфтакта трэба памятаць, што аўфтакт да наступнай долі такта будзе падавацца на гучальнай папярэдняй: да першай — на гучальнай чацвёртай, да другой — на гучальнай першай, да трэцяй — на гучальнай другой і г.д. З гэтага вынікае, што ў дырыжорскай сетцы наглядна выяўляецца біфункцыянальнасць жэста, яго здольнасць адлюстроўваць цяперашні час і прадвызначаць будучы.

Кожны рух жэста па долях мае пачатак і канец, якія вызначаюць межы аўфтакта і яго фаз. Паколькі ў гэтых месцах рукі або пачынаюць рух, або на

імгненне спыняюцца, то ў далейшым будзем называць гэтыя пункты ўмоўна кропкамі.

Долі, на якія падаецца ўступ і гучыць тая ці іншая доля, паказаны непаруўнай лініяй. Кожная фаза аўфтакта ў сувязі з гэтым будзе мець дзве кропкі, якія яе абмяжоўваюць, за выключэннем кропкі канца першай фазы і кропкі пачатку другой фазы, якія супадаюць і тым самым забяспечваюць жэсту адзінства.

Кропку пачатку першай фазы назавём кропкай «адрыў» або «аддача» ў залежнасці ад задач, якія яна выконвае. Кропку канца першай і пачатку другой фазы аўфтакта, якая з'яўляецца нібы падзелам паміж першай і другой фазамі, назавём кропкай «стоп»; яна ў залежнасці ад характару музыкі (дынамікі, тэмпу і інш.) можа або дакладна адпавядаць сваёй назве, або быць злітнай і тым самым без перапынку пераводзіць адну фазу ў другую. І, нарэшце, кропку канца другой фазы, дзе заканчваецца дзея падрыхтаванага аўфтакта і наступае падрыхтаванае ім гучанне, назавём кропкай «уступ» (мал. 9).



Мал.4. Кропкі фаз аўфтакта «адрыў», «аддача», «стоп», «уступ» ў чатырохвольнай схеме:

1 — кропка «адрыў» або «аддача»; 2 — кропка «стоп» (спыненне жэста або плаўны пераход ад адной фазы да другой); 3 — кропка «уступ»

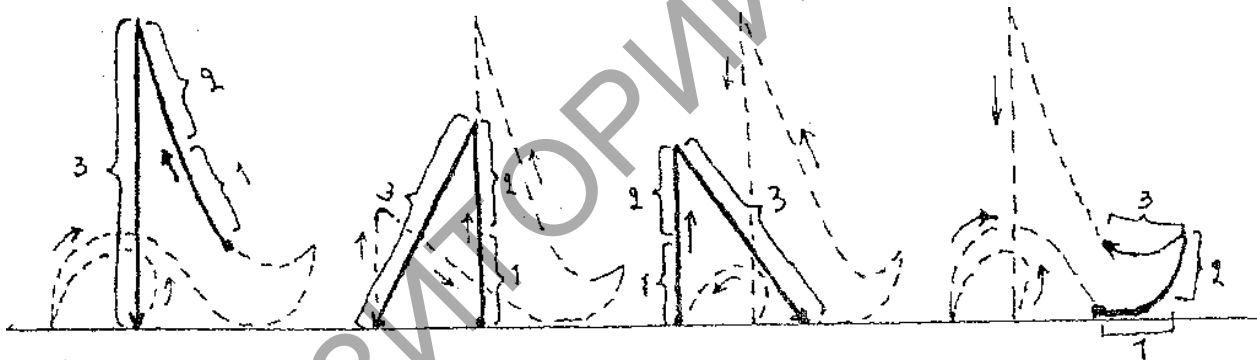
Разгледзім функцыі, што выконваюцца жэстам «адрыў» або «аддача» ў аўфтакце. «Адрыў» у аўфтакце працуе ў тых выпадках, калі рух рукі ўверх адбываецца са стану спакою, гэта значыць з пазіцыі «ўвага», напрыклад пры падчы ўступу ў пачатку твора, пасля паўзы, агульнага спынення гучання, здымаемай ферматы, пасля поўнага спынення дырыжорскага жэста. Пункт «адрыў», як правіла, можа быць толькі пачатковай кропкай фазы аўфтакта.

«Аддача» ў аўфтакце робіцца тады, калі трэба даць уступ харавым парціям, хору пры бесперапынным тактаванні. У гэтым выпадку рука дырыжора, якая рыхтуе будучае дзеянне, робіць удар у кропку асновы першай фазы аўфтакта ў тэмпе і дынаміцы, якія адпавядаюць будучаму гучанню, і на аддачы, якая натуральна ўзнікае з уласцівым першай фазе такта імпульсам, імкнецца ў кропку «стоп». «Аддача» — гэта адскок рукі ў момант дакранання кісцей да ўяўляемай цвёрдай перашкоды, падобна таму як, напрыклад, ад-

скок вае мяч, дакранаючыся да паверхні прадмета. «Аддача» можа адбывацца на любой долі дырыжорскіх схем як у пачатку, так і ў канцы аўфтакта і па-за аўфтактам. Чым мацнейшым будзе падзенне або ўдар рукі аб першую або якую-небудзь іншую долю, тым мацнейшай і больш рэзкай будзе «аддача», Мяккаму і плаўнаму падзенню рук адпавядае такая ж «аддача». Такім чынам, прынцып «аддачы» жэста — гэта натуральная фізічная з'ява, якая часта назіраецца ў штодзённым жыцці.

Функцыі фаз падрыхтаванага аўфтакта. Падрыхтаваны аўфтакт складаецца з дзвюх фаз і мае два паскараючыя рухі. У першай фазе (рухрукі ўверх) паскараючы рух пачынаецца ў кропцы «адрыў» або «аддача» і нясе ў сабе імпульс з праграмай будучага гучання да вяршыні першай фазы кропкі «стоп». Па меры руху жэста ўверх хуткасць яго змяншаецца ў залежнасці ад дынамікі і тэмпу, а таксама гучання, якое ён рыхтуе, адбываецца спыненне ў кропцы «стоп» або плаўны пераход з першай фазы ў другую.

У другой фазе аўфтакта адбываецца падзеянне, адваротнае таму, якое мела месца ў першай фазе. З кропкі «стоп», пачатку другой фазы, хуткасць падзення рукі павялічваецца да канца другой фазы аўфтакта кропкі «уступ», дзе адбываецца падрыхтаванае аўфтактам гучанне і заканчваецца функцыя падрыхтаванага аўфтакта. У адрозненне ад паскарэння, якое працуе ў першай



Мал. 5. Работа першай і другой фаз аўфтакта ў чатырохдольнай схеме:

1 - першая фаза-аўфтакта (імпульс); 2 - другая фаза аўфтакта (паскарэнне, запаволенне або раўнамерны рух); 3 - другая фаза аўфтакта

фазе аўфтакта, паскарэнне другой фазы характарызуецца адсутнасцю імпульснасці. Работа першай і другой фаз аўфтакта наказана на малюнку дырыжорскіх схем (мал. 10).

Затрыманы аўфтакт

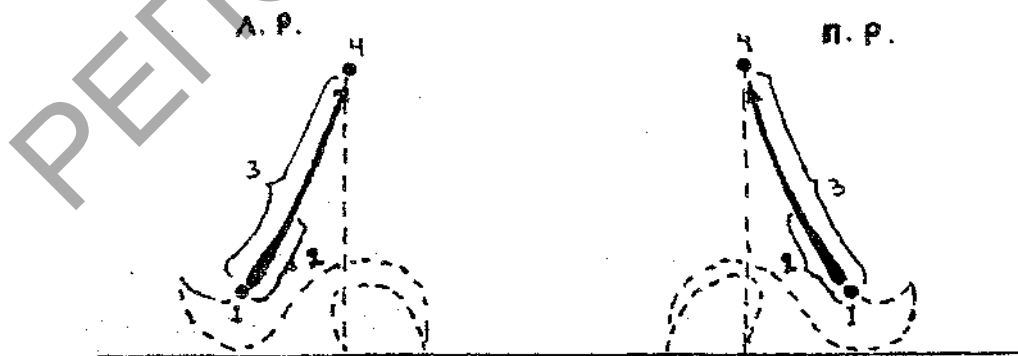
Затрыманы аўфтакт — гэта разнавіднасць непадрыхтаванага аўфтакта. Аднак іншы раз і падрыхтаваны аўфтакт, ў якім верхняя кропка патрабуе вастрыні, акцэнтуюцца і з'яўляюцца падзелам паміж першай і другой фазамі, можа быць затрыманым. Так, напрыклад, затрыманы падрыхтаваны аўфтакт часам ужываецца і пры паказе ўступу на пачатак лікавай долі ў ціхім, мяккім гучанні, у павольным тэмпе і характары гучання «легата», адпрацоўцы дакладнага вымаўлення зычных і г. д.

Так у хоры «Крыніцы» Ю. Семянякі пасля запеву мужчынскіх галасоў «Спіць у зялёным бары цішыня» затрыманы аўфтакт забяспечвае дакладнае імітуючае ўступленне на драбленую долю жаночых галасоў на словах «спіць цішыня».

Непадрыхтаваны аўфтакт

У музычнай літаратуры сустракаюцца выпадкі, калі трэба паказаць уступ не на цэлую долю такта, а толькі на частку яе, часцей за ўсё на другую палову гэтай долі. Каб даць уступ на частку долі такта, карыстаюцца так званым непрыгатаваным аўфтактам. Характэрнай асаблівасцю гэтага аўфтакта з'яўляецца тое, што, карыстаючыся ім, можна паказаць уступ пры дапамозе толькі аднаго жэста, які даецца па кірунку гэтай долі, з часткі якой пачынаецца ўступ гуку. Прычым дырыжорскі жэст паслядоўна выконвае дзве функцыі: «дыханне» і «уступ». «Дыханне» робіцца за кошт першай паловы фазы, «ўступ» — за кошт другой паловы фразы, гэта значыць, што дырыжорскі жэст, які рыхтуе уступ, праходзіць свой шлях ад пачатку аўфтакта да яго канца за час, роўны палове або той жа частцы лікавай долі такта» на якой адбываецца ўступ. Другая часавая палова лікавай долі прыпадае на падрыхтаванне гучання і размяшчаецца ў кропцы «стоп». Пры ўважлівым вывучэнні структуры непадрыхтаванага аўфтакта выяўляем у ім усе функцыі і элементы падрыхтаванага аўфтакта са сваім паскарэннем, імпульсіўнасцю, «адрывам», «аддачай» і кропкамі жэста «стоп», «уступ», якія знаходзяцца ў канцэнтраваным пругкім стане.

У адрозненне ад прыгатаванага аўфтакта, дзе кропка «стоп» з'яўляецца падзелам паміж першай і другой фазамі, у непрыгатаваным аўфтакце ў кропцы «стоп» заканчваецца аўфтакт, і ў ёй адбываецца «ўступ» гуку. Калі ў прыгатаваным аўфтакце працуюць два паскарэнні (уверх — паскарэнне з імпульсам, уніз — паскарэнне без імпульсу), то ў непрыгатаваным аўфтакце дзейнічае толькі адно паскарэнне - вверх або ў бакі - з імпульсам і зададзенай праграмай маючага адбыцця дзеяння (мал. 15).

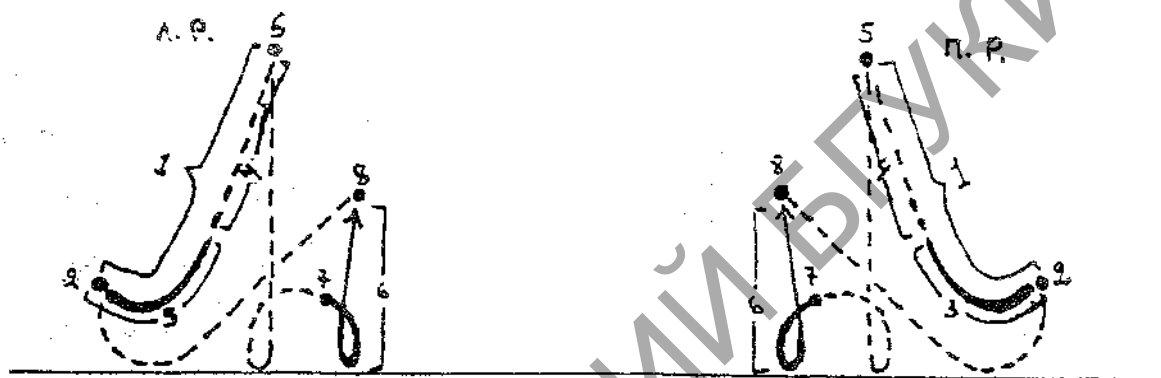


Мал. 6. Паказ непадрыхтавакага аўфтакта на першую долю ў чатырохвольнай схеме:

1 — кропка «адрыў» або «аддача»; 2 — прыкладныя межы імпульсу; 3 — прыкладныя межы паскарэння (час, роўны палове або частакі лікавай долі такта); 4 — кропка «стоп» («уступ») — час, роўны долі такта, якая гучыць

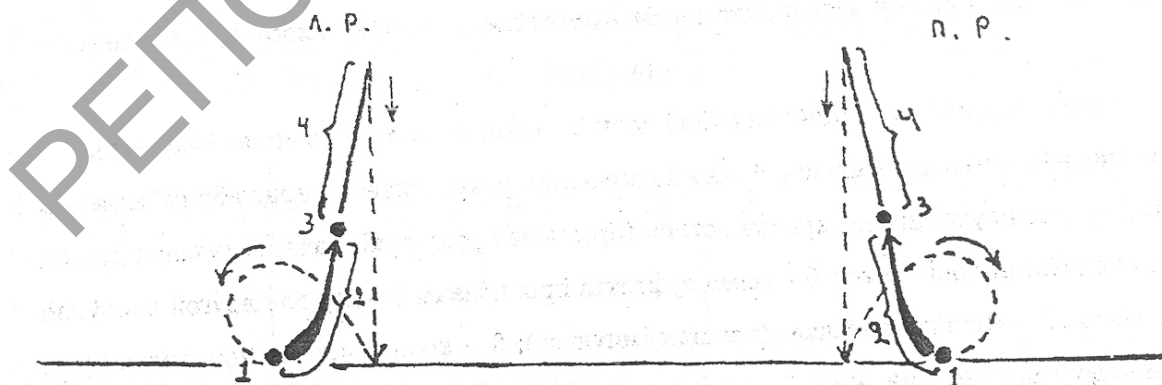
Ва ўрыўку з хору А. Туранкова «Дняпро» на словах «У сівых легендах» пры чарговым уступе ўсіх галасоў (Б–Т–А–С) на драбленыя долі такта прымяняецца непадрыхтаваны аўфтакт.

У дадзеным выпадку трэба дакладным энергічным жэстам падкрэсліць тыя долі, за лік якіх адбываюцца дыханне і ўступ на частцы долі. Такімі долямі тут з'яўляюцца чацвёртая і другая. Каб гэтыя жэсты былі яснымі і канкрэтнымі, трэба да мінімуму зняць напружанне ў жэсце на першай і трэцяй лікавых долях і тым самым дасягнуць кантрастнасці ў паказе другой і чацвёртай долей. Уступ пры дапамозе непрыгатаванага аўфтакта ў дадзеным прыкладзе можна паказаць схематычна наступным чынам:



Мал.7. Паказ уступу непадрыхтаванымі аўфтактамі ва ўрыўку з хору А. Туранкова«Дняпро»:

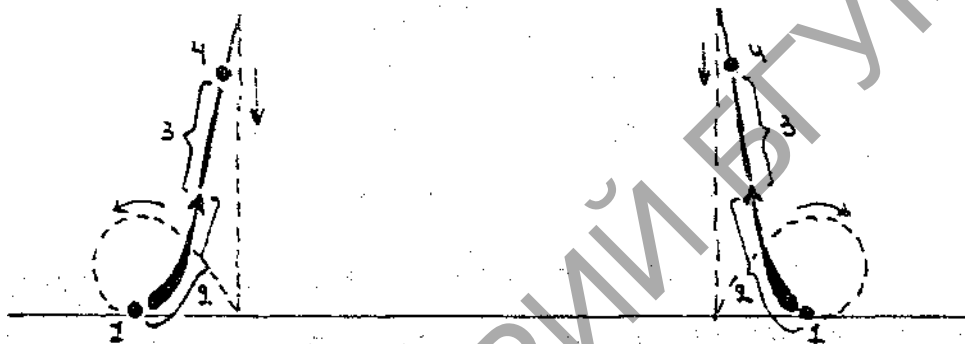
1 - мяжа аўфтакта да чацвёртай няпоўнай долі; 2 - кропка «адрыў» (пачатак імпульсу); 3- прыкладныя межы паскарэння; 4 - мяжа змянення руху (запавольванне або раўнамерны рух); 5 - канец аўфтакта — кропка «стоп» (прыпынак руху рукі, пачатак гучання другой часткі чацвёртай долі такта); 6 - мяжа аўфтакта пры падачы ўступу для другой няпоўнай долі такта; 7 - кропка «аддача» (пачатак імпульсу); 8 - кропка «стоп» (прыпынак руху, гучанне другой няпоўнай долі)



Мал. 8. Паказ уступу непадрыхтаваным аўфтактамава ўрыўку з хору А. Рашчынскага «Добрай раніцы»

У хоры А. Рашчынскага «Добрай раніцы» аўфтакт пачынаецца на чацвёртай восьмай з мяккага імпульсу, які ўзнікае з «аддачы» пасля ўдару жэста ў аснову чацвёртай восьмай, гэта значыць другой трыёльнай долі такта, і падрыхтоўвае ўступ жаночага хору на пятай восьмай. Пасля невялікага паскарэння ў час імпульсу жэст працягвае свой рух у адпаведнасці з характарам і тэмпам музыкі (мал. 17)

У беларускай народнай песні «Шумелі бярозы» аўфтакт пачынаецца за дзве восьмых да ўступу. На чацвёртай восьмай будзе зроблены імпульс, узнікшы з «аддачы», ана пятай восьмай рука будзе працягваць пад'ём ужораўнамерна. Імпульс перадаецца адчуванне тэмпу па восьмых, а раўнамерны рух пасля імпульсу перадаецца адчуванне адпаведнага тэмпу і характару гучання. На шостаў восьмай уступаць харавыя партыі як у першым, так і ў другім тактах (мал. 18).



Мал. 9. Паказ уступаў непадрыхтаванымі аўфтактамі ва ўрыўку з беларускай народнай песні ў апрацоўцы А. Багатырова «Шумелі бярозы»:

1 — «аддача» (пачатак імпульсу); 2 — прыкладныя межы імпульсу; 3 — межы раўнамернага руху, якія перадае тэмп па восьмых; 4 — прыкладны ўступ шостаў восьмай

У некаторых выпадках дырыжор даводзіцца прымяняць шэраг непадрыхтаваных аўфтактаў. Прыкладам можа служыць урывац з хору Э. Тырманд «Зімой».

У гэтым прыкладзе дырыжор дае ўступ пры дапамозе непадрыхтаванага аўфтакта на частку кожнай лікавай долі такта. Характэрнай асаблівасцю гэтага прыклада з'яўляецца тое, што аўфтакт тут робіцца за кошт імпульснага жэста, які пачынаецца з «аддачы», і рэзкага яго прыпынку на кожнай лікавай долі такта. У кропках кожнага прыпынку жэста адбываецца ўступ.

Пры дырыжыраванні такім харавым адрэзкам жэст дырыжора павінен быць гранічна дакладным, энергічным. Кірунак руху жэста павінен рабіцца па прамых лініях, як паказана на малюнку чатырохвольнай схемы.

Пры выкарыстанні непадрыхтаванага аўфтакта для падачы ўступу пасля пачатку лікавай долі агульным правілам з'яўляецца наступнае: чым карацей працягласць падрыхтаванага гуку, тым больш востры, больш кароткі павінен быць імпульс у аўфтакце. Непадрыхтаваны аўфтакт дырыжору паказаць больш цяжка, чым падрыхтаваны, таму што на яго прыпадае менш часу. Непадрыхтаваны аўфтакт мае толькі адно паскарэнне, за час якога

патрабуецца перадаць усю прадвызначаную інфармацыю. Тым не менш ён заўсёды шырока выкарыстоўваецца ў дырыжорскай практыцы і з'яўляецца дзейным сродкам кіравання.

Уступы і зняці гучнасці па малюнках дырыжорскіх жэстаў

Любыя уступы (хору, групы галасоў ці аркестра, фартэпіяна) - вельмі адказная справа. Дырыжорабавязаны забяспечыць адначасовасць і своечасовасць уступаў. Яны павінны характарызавацца ўзгодненасцю ў дынаміцы, тэмпе і інш. Менавіта ў гэтым выяўляецца ўменне дырыжора мабілізаваць увагу выканаўцаў перад уступам і даць ясна вызначаны (адпаведна характэру) аўфтакт, які пераходзіць у жэст паказу ўступу.

Жэст, пры дапамозе якога даецца ўступ, павінен быць дакладным, актыўным, яркім, наглядным прыметна адрознівацца ад іншых жэстаў. Для гэтага пры падачы уступу, як правіла, мяняецца пазіцыя рук.

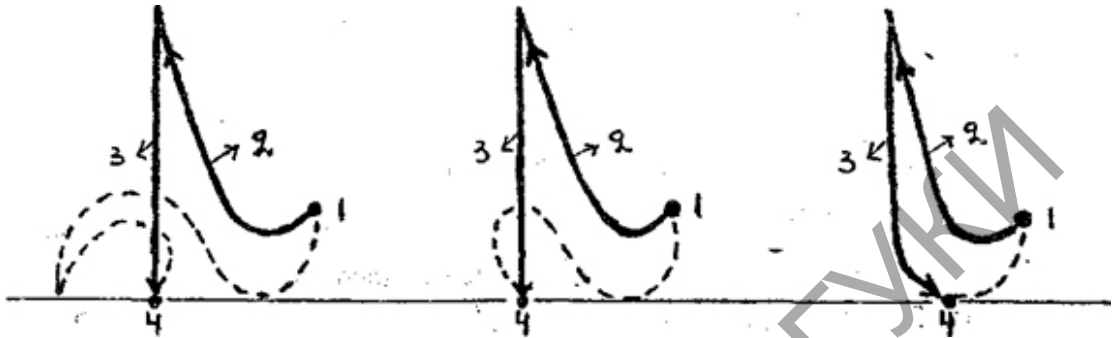
Пры дырыжыраванні ў класе, калі хор замяняе фартэпіяна, важна з самага пачатку навучання выходзіць у сабе прывычку ўяўляць хор, размяшчэнне харавых груп і чуць пры гэтым гучанне іх тэмбраў. Паказваючы уступ, навучэнец павінен звяртацца да ўяўных выканаўцаў.

Уступ ў пачатку твора патрабуе ад дырыжора значна большай сабранасці і падрыхтоўкі, чым іншыя ўступы. Рашаючае значэнне тут мае ўнутраная падрыхтоўка дырыжора да моманту ўступу і асабліва падачы тэмпу, знойдзенага папярэдне ў працэсе работы над творам навучання, дзе ў большай ступені і прадвызначаюцца асаблівасці пачатку твора: яго характар, тэмп, дынаміка. Наступны (пасля падняцця рук) рух — аўфтакт з'яўляецца асабліва адказным, бо ўспрыняўшы яго, выканаўцы павінны адчуць не толькі момант пачатку гучання, але і тэмп, дынаміку, характар музыкі і вельмі дакладную эмацыянальную настройку.

Перад пачаткам выканання ў зыходнае становішча пажадана падняць абедзве рукі. Да гэтага абавязвае важнасць і адказнасць самога моманту пачатку, а таксама неабходнасць засярэдзіць увагу калектыву. Што тычыцца паказу пачатку гучання, то яно можа здзейсніцца абедзвюма рукамі ці адной, пераважна правай. Гэтае пытанне рашаецца ў залежнасці ад дынамікі, колькасці выступаючых і размяшчэння хору. Паказ уступаў у сярэдзіне твора не патрабуе ад дырыжора значнай унутранай падрыхтоўкі, як перад пачаткам, але ўтрымлівае цяжкасці іншага ладу: любое папярэджанне, зробленае дырыжорам, адбываецца ў часе выканання. Дырыжор, не парушаючы цяжэння музычнай думкі, не выпускаючы з поля зроку усяго, што адбываецца ў кожны асобны момант, адначасова павінен папярэдзіць выканаўцаў пра будучыя ўступы. Для паказу ўступаў у сярэдзіне твора вельмі важна выкарыстоўваць левую руку. Улічваючы важнасць і адказнасць для дырыжора падачы ўступаў хору, харавым партыям у пачатку гучання твора ці ў сярэдзіне пры розных тэмпах і дынаміцы, прапануецца матэрыял для практычнай адпрацоўкі дырыжорскіх жэстаў па малюнках руху дырыжорскага жэста пры непарыўным тактаванні метрычных схем розных памераў.

Уступы на асноўныя доли такта

Паказ уступаў на першую долю такта пры тактаванні схемы «на чатыры», «на тры», «на два» і інш. Вольныя рукі, крыху сагнутыя ў локцях, трэба прыўзняць перад сабой на ўзроўні грудзей, прыкладна ў пункце «ўвага» («адрыў»), адкуль пачынае свой рух чацвёртая, трэцяя, другая доли пры бесперарыўным тактаванні гэтых схем.



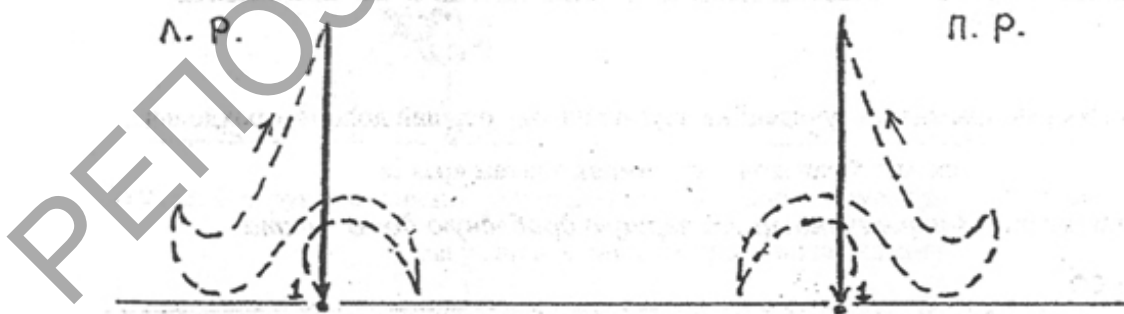
Мал.10. Рух правай рукі пры паказе ўступаў на першую долю чатырох-, трох- і двухдольнай схем:

1 - кропка «ўвага» («адрыў»); 2 - жэст «удых» (першая фаза аўфтакта); 3 - жэст «уступ», выдых (другая фаза аўфтакта); 4 - пачатак гучання першай доли

Зняцце гучнасці

Побач з наказам уступу, пачатку гучання хору або харавых галасоў важнае месца ў дырыжорскай тэхніцы займае момант спынення гучання, зняцця гучнасці, што забяспечваецца асобым падрыхтоўчым жэстам. Гэты падрыхтоўчы жэст з'яўляецца аўфтактам да зняцця і мае шмат агульнага з аўфтактам падачы уступу. Розніца толькі ў тым, што адзін падрыхтоўвае пачатак гучання, а другі — зняцце, спыненне гучання.

Віды зняцця гучнасці па чатырохдольнай схеме



Мал.11. Рух рук пры зняцці гучнасці на першую асноўную долю чатырохдольнай схемы ў запаволеным і шпаркім тэмпах: 1 - зняцце гучнасці

Віды зняцця гучнасці па трохдольнай схеме. Зняцце гучнасці на першую асноўную долю такта адбываецца гэтак жа, як і ў чатырохдольнай схеме.



Мал. 12. Рух рук пры зняцці гучнасці на другую палову першай долі трохдольнай схемы ў запаволеных тэмпах з лікам «раз-і»



Мал. 13. Рух рук пры зняцці гучнасці на другую асноўную долю трохдольнай схемы ў запаволеным і шпаркім тэмпах.

Зняцце гучнасці па двухдольнай схеме

1. Зняцце гучнасці на першую асноўную долю такта робіцца гэтак жа, як у чатырох- і трохдольных схемах

2. Зняцце гучнасці на другую палову першай долі такта робіцца тэхнічным прыёмам адпаведна зняццю гучнасці на другую палову другой долі ў трохдольнай схеме ці на другую палову трэцяй долі ў чатырохдольнай схеме.

3. Зняцце гучнасці на другую асноўную долю такта адбываецца тэхнічным прыёмам адпаведна зняццю на трэцюю і чацвёртую асноўныя долі такта ў трох-і чатырохдольных схемах.

4. Зняцце гучнасці на другую палову другой долі ажыццяўляецца тэхнічным прыёмам адпаведна зняццю гучнасці на драбленую трэцюю долю ў трохдольнай схеме і драбленую чацвёртую долю ў чатырохдольнай схеме.

ТЭМА 4. ДЫРЫЖЫРАВАННЕ ПРОСТЫМІ І ПРОСТЫМІ ПЕРАМЕННЫМІ ПАМЕРАМІ

У залежнасці ад колькасці лікавых адзінак у такце памеры бываюць простымі, складанымі, змешанымі.

Простыя памеры

Памеры з наяўнасцю ў кожным такце дзвюх або трох падліковых адзінак складаюць групу простых памераў. Да простых адносяцца двухдольны і трохдольны памеры.

Двухдольны памер. У аснову двухдольнага памеру пакладзена двухдольная схема, па якой тактуюцца памеры $2/2$ (allabreve), $2/4$, $2/8$, $2/16$ і $6/8$, $6/4$ ва ўмераных і шпаркіх тэмпях з групаваннем $3+3$, дзе на кожную долю, якая складаецца з трох лікавых адзінак, прыходзіцца адзін дырыжорскі ўзмах, як, напрыклад, у беларускай народнай песні ў апрацоўцы І.Кузняцова «Ваню маці пасылала» і беларускіх народных песнях «Баліць мая галованька», «Да зазвінелі кованы колы».

Трохдольны памер. У аснову тактавання трохдольнага памеру пакладзена на трохдольная схема, па якой тактуюцца памеры $3/2$, $3/4$, $3/8$, $3/16$. Пры тактаванні памераў $9/4$, $9/8$, $9/16$ ва ўмераных і шпаркіх тэмпях долі, якія складаюцца з трох лікавых адзінак, групуюцца так: $3+3+3$. У гэтым выпадку на тры лікавыя адзінкі прыходзіцца адзін дырыжорскі ўзмах (напрыклад, у беларускіх народных песнях «Шумяць лісця, шумяць вербы» – адна лікавая адзінка на ўзмах; «Конікі, тупу, тупу» – тры лікавыя адзінкі на ўзмах).

ТЭМА 5. ЗДЫМАЕМАЯ І НЕЗДЫМАЕМАЯ ФЕРМАТЫ

Нездымаемая фермата

Не патрабуе зняцця гучання. Яна не перапыняе гучання музыкі, не дапускае цэзуры ў дыханні і, падаўжаючы ў вольна рухаючайся музычнай мове адзін гук ці акорд, робіць яго больш значным і выразным.

Нездымаемыя ферматы бываюць: на моцнай долі такта, на слабой долі такта, на затактавай долі, на частцы долі такта. Абагульняючы прыклады, адзначым, што незалежна ад іх месцазнаходжання ў такце нездымаемыя ферматы паказваюцца рухам рукі зверху ўніз (М. Анцаў. “Салаўем залетным” апр.). Ферматы на паўзе падоўжваюць у музыцы моманты маўчання цэзуры. Іх тэхнічнае выкананне зводзіцца проста да астаноўкі руху рукі і патрабуе “чакання” ферматы на паўзе.

Паўзы з ферматамі маюць вялікае выразнае значэнне (М. Рэчкуноў “Восень”).

Фермата на паўзе, якая займае долю такта. Фермата на паўзе, маючая частку тактавай долі. Фермата на тактавай рысе выконвае ролю невялікай паўзы, парушаючы рытмічнасць руху, ярчэй адцяніць супастаўленне розных эпизодаў танальнасці ці тэмпаў, праз гэта надаючы большую выразнасць наступнаму раздзелу ці частцы. (П. Часнакоў “Не зжатая палоска, рэв. песня “Узник”). Свае асаблівасці маюць прыёмы здымання ферматаў на forte і piano. (fp). Камбініраванае зняцце ферматаў такое, калі момант і паказ зняцця гука, непасрэдна змыкаюцца.

Дыражор, здымаючы фермату, тым жа рухам паказвае дыханне да наступнай долі такта. (С. Благаабразаў “Над ракой Дняпром”).

Вызначэнне метранама Мельцэля па колькасці рухаў рукі

Тэмп па метраному Мельцэля	Колькасць рухаў рукі на прадягу				
	5сек.	10 сек.	15 сек.	20 сек.	30 сек.
40			10		20
42		7			21
44			11		22
46					23
48	4	8	12		24
50					25
52			13		26
54		9			27
56			14		28
58					29
60	5	10	15	20	30
63(64)			(16)	21	
66(68)		11	(17)	22	
69				23	
72	6	12	18	24	
76(78)		(13)	19		
80			20		
84	7	14	21		
88(90)		(15)	22		
92			23		
96	8	16	24		
100(102)		(17)	25		
104			26		
108	9	18	27		
112(114)		(19)	28		
116			29		
120(124)	10	20	30(
126(128)		21	(32)		
132(136)	11	22	33(
138(140)		23	(35)		
144	12	24	36		
152(156)	(13)	(26)	38		
160			40		
168	14	28	42		
176(180)	(15)	(30)	44		
184			46		
192	16	32	48		
200(204)	(17)	(34)	50		
208			52		

ТЭМА 6. ДЫРЫЖЫРАВАННЕ ТВОРАЎ СА ЗМЕШАНЫМІ ПАМЕРАМІ

Ў ІХ МЕТРЫЧНАЙ РАЗНАСТАЙНАСЦІ.

Змешаныя памеры

Наяўнасць у такце 5, 7 і нават 11 лікавых адзінак, якія могуць быць восьмымі, чацвартнымі, палавіннымі і іншымі працягласцямі, складаюць змешаныя памеры.

Змешаныя памеры часцей за ўсё характэрны для народных песень, асабліва беларускіх. Тэхнічна змешаныя памеры тактаваць значна цяжэй за складанія, бо тут назіраецца нераўнамерная пабудова схем. У такіх памерах неабходна перш за ўсё ўстанавіць дакладнае групуванне долей, а групуванне долей залежыць ад тэкставай фразы, лагічнага і сэнсавага выдзялення асобных складоў у слове.

Пяцідольны памер. Часцей за ўсё пяцідольны памер дырыжуецца «на пяць», «на два» і вельмі рэдка «на тры». Асновай тактавання пяцідольнага памеру з'яўляецца чатырохдольная схема з падваеннем першай ці трэцяй долі з пабудовай 3+2, 2+3. Пры пабудове 3+2 падвойваецца першая доля чатырохдольнай схемы, а пры пабудове 2+3 падвойваецца трэцяя доля чатырохдольнай схемы, як, напрыклад, у беларускіх народных песнях «Аддала ж мяне мая мамка» і «Ляцела зязюля».

У шпаркіх і нават ва ўмераных тэмпах пяцідольны памер тактуецца «на два», гэта значыць, што ў кожным такце два дырыжорскія ўзмахі. Тут таксама мае месца групуванне 2+3 і 3+2.

У аснову тактавання пяцідольнага памеру «на два» пакладзена двухдольная схема. Пры групуванні 2+3 на першы ўзмах (уніз) прыходзяцца дзве тактавыя долі, надругі ўзмах (уверх) – тры тактавыя долі. Такім чынам, другі дырыжорскі ўзмаху ў гэтай схеме будзе некалькі падоўжаны. Пры групуванні 3+2, наадварот, першы дырыжорскі ўзмах будзе даўжэйшы за другі, таму што найвыконваецца тры тактавыя долі. Прыкладам можа быць беларуская народная песня «Гэй, гэі, белая бярозачка».

Сямідольны памер. У аснову сямідольнага памеру пакладзена чатырохдольная схема з падваеннем першай, другой, трэцяй ці першай, трэцяй, чацвёртай долей тактаў. Такая схема ўжываецца пры тактаванні памераў 7/4, 7/8 ва ўмераных і павольных тэмпах. У гэтым выпадку на кожную долю такта прыходзіцца адзін дырыжорскі ўзмах, а ўсяго іх ў такце сем. Сямідольны памер мае дзве пабудовы: 2+2+3, дзе падвойваецца першая, другая і трэцяя долі чатырохдольнай схемы, і 3+2+2 з падваеннем першай, трэцяй і чацвёртай долей чатырохдольнай схемы (беларускія народныя песні

«Ой, мой бацюхна» з групаваннем 2+2+3, «Куды едзеш, мой міленькі» з групаваннем 3+2+2 і «Ой, калінушка, ой, малінушка» з групаваннем 2+3+2).

Адзінаццацідольны памер. У рускай музычнай літаратуры часам сустракаецца несіметрычны адзінаццацідольны памер. Упершыню ён быў выкарыстаны М.Рымскім-Корсакавым у операх «Садко» і «Снягурачка». Асновай тактавання адзінаццацідольнага памеру служыць пяцідольная схема з групаваннем 2+2+2+2+3 або 2+3+2+2+2. Групаванне долей кампазітары выносяць у пачатак твора ў выглядзе нотных знакаў.

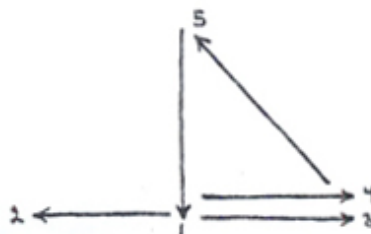
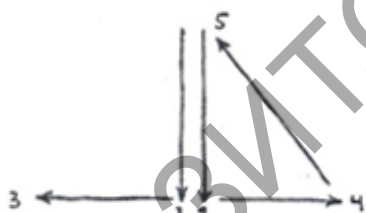
У групаванні 2+2+2+2+3 на першым, другім, трэцім і чацвёртым дырыжорскіх узмах павінна выконвацца па дзве тактавыя долі, нап'ятым - па тры тактавыя долі. У гэтым выпадку ўзмах на пятай долі падоўжаны.

Прыкладам тактавання адзінаццацідольнага памеру па пяцідольнай схеме з'яўляецца хор гандлёвых гасцей з першага дзеяння оперы М.Рымскага-Корсакава «Садко» (прыклад прыводзіцца без суправаджэння).

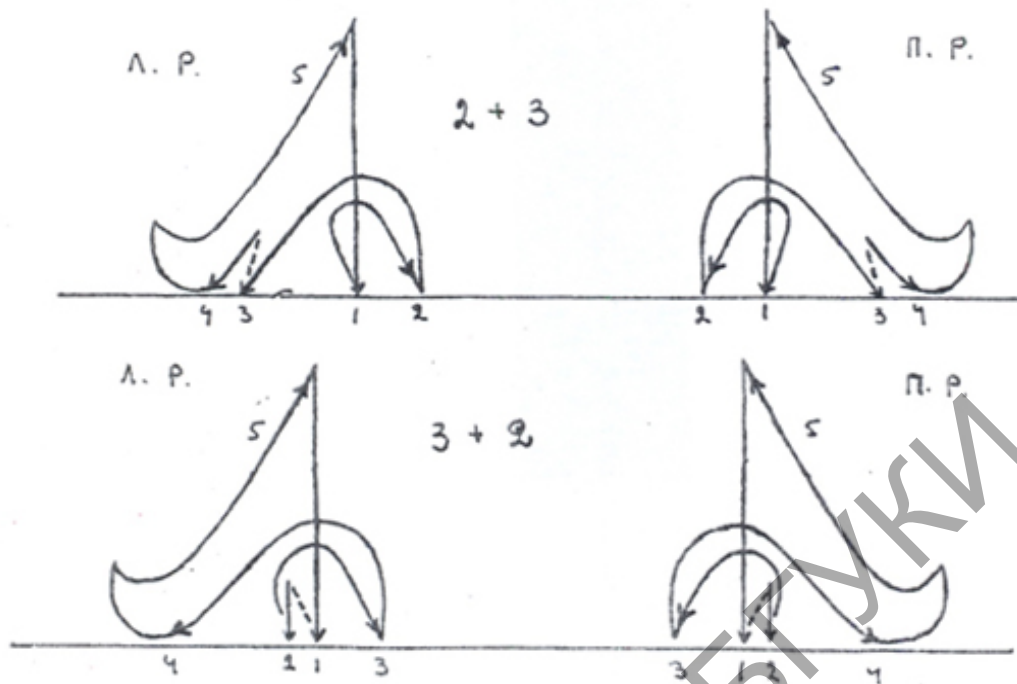
Прыкладам тактавання адзінаццацідольнага памеру па пяцідольнай схеме з групаваннем 2+3+2+2+2 з'яўляецца заключны хор «Песнь Ярыле-солнцу» з чацвёртага дзеяння оперы «Снягурачка» М.Рымскага-Корсакава. У гэтым прыкладзе падоўжваецца другая доля.

Тактаванне пяцідольнай схемы

Схема пяцідольнага памеру ўжываецца пры тактаванні памераў $5/8$, $5/4$ у заповоленым і ўмераных тэмпах з групаваннем 3+2 і 2+3.



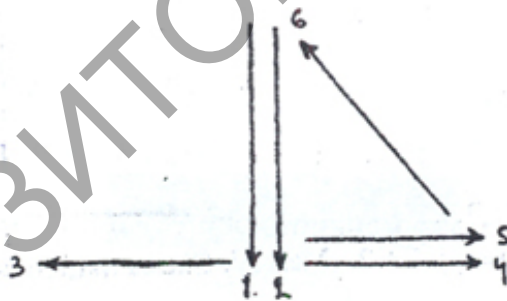
Мал.14. Схема пяцідольнага памеру 3+2 Мал.15. Схема пяцідольнага памеру 2+3



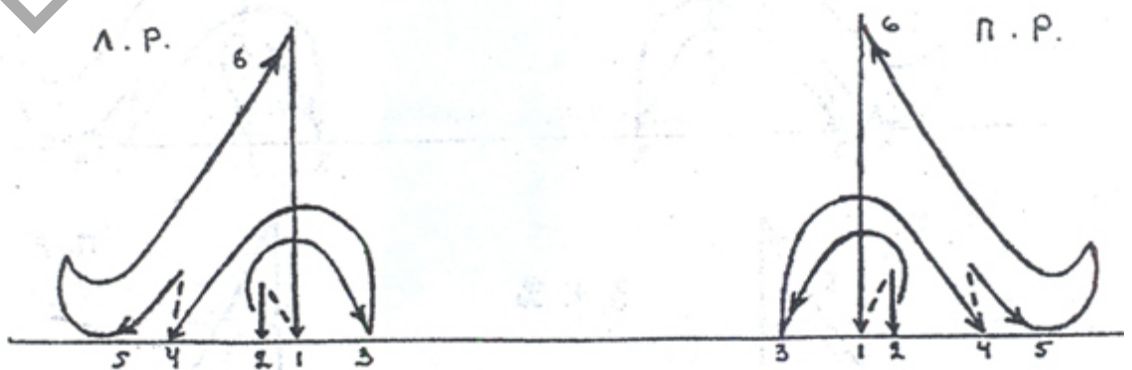
Мал.16. Рух дырыжорскага жэста пры тактаванні пяцідольнай схемы

Тактаванне шасцідольнай схемы

Схема шасцідольнага памеру ўжываецца пры тактаванні памераў $6/8$ і $6/4$ у заповоленых і ўмераных тэмпах.



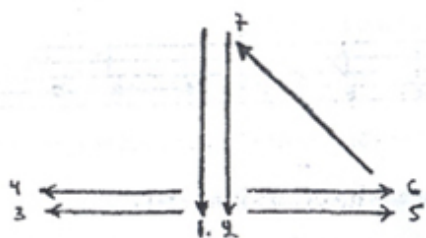
Мал.17. Схема шасцідольнага памеру



Мал.18. Рух дырыжорскага жэста пры тактаванні шасцідольнай схемы.

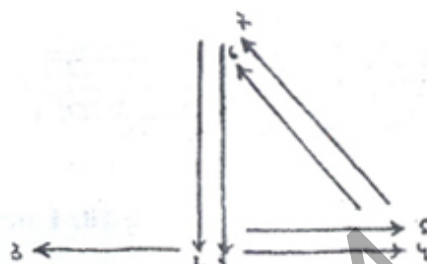
Тактаванне сямідольнай схемы

Схема сямідольнага памеру ўжываецца пры тактаванні памераў $7/4$, $7/8$ ва ўмераным і запаволеным тэмпах з групаваннем $2+2+3$ і $3+2+2$.



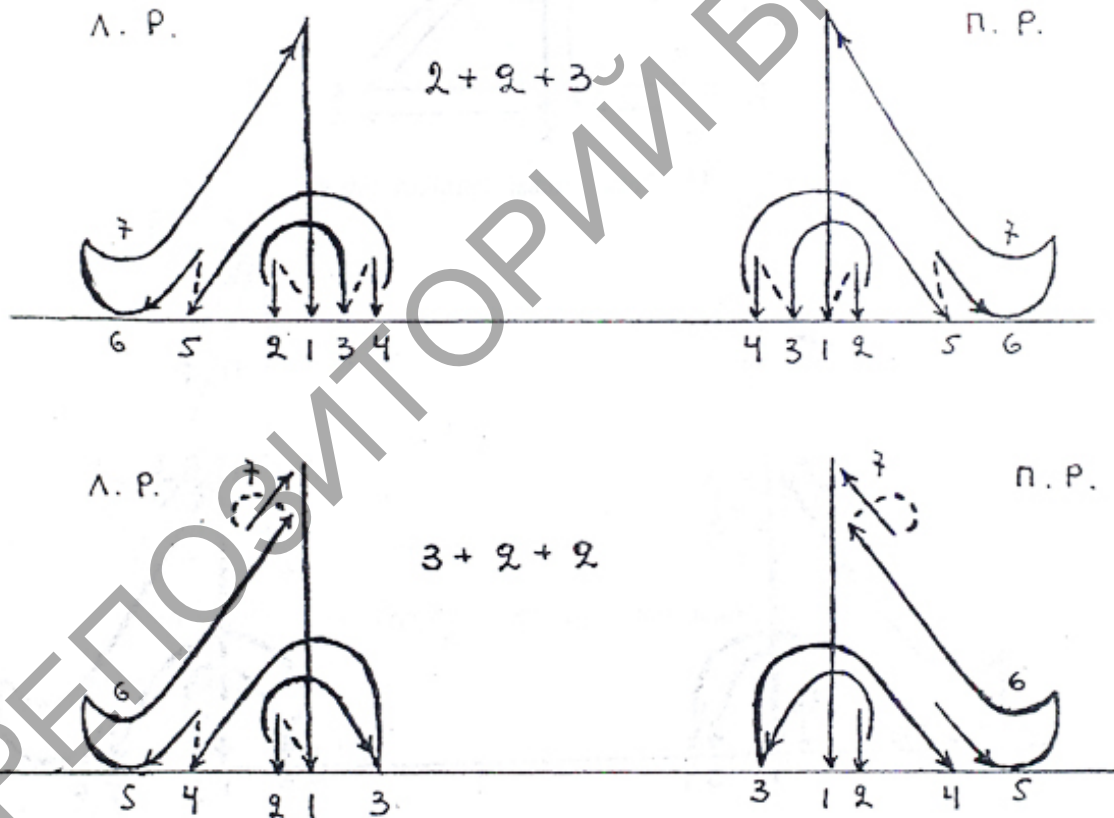
Мал.19. Схема сямідольнага памеру

$2+2+3$



Мал.20. Схема сямідольнага памеру

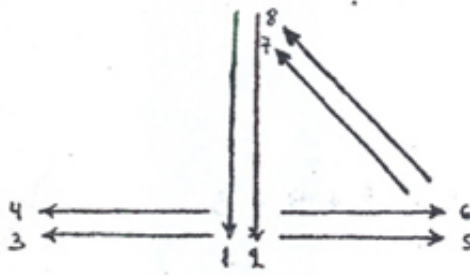
$3+2+2$



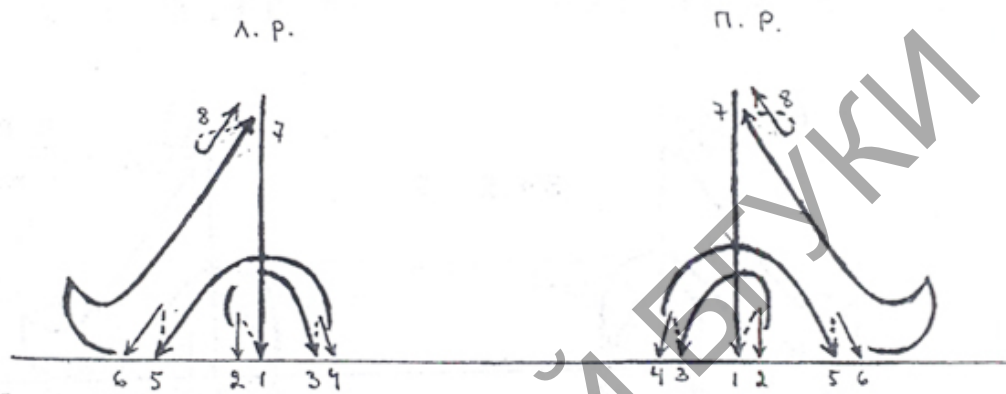
Мал.21. Рух дырыжорскага жэста пры тактаванні сямідольнай схемы

Тактаванне васьмідольнай схемы

Схема васьмідольнага памеру ўжываецца пры тактаванні памеру $8/4$ у запаволеным тэмпе з групаваннем $2+2+2+2$ (у некаторых выпадках могуць сустракацца групаванні $3+3+2$ і $3+2+3$).



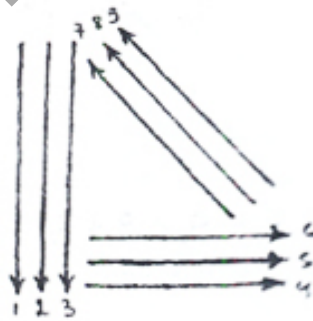
Мал.22. Схема васьмідольнага памеру



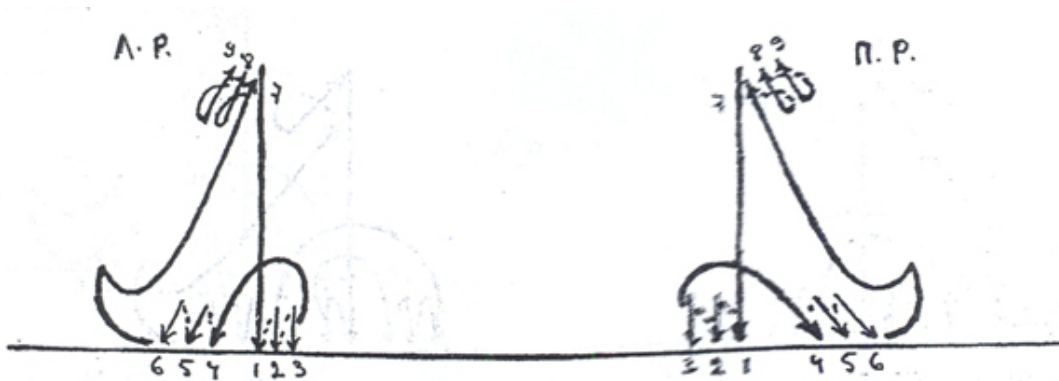
Мал.23. Рух дырыжорскага жэста пры тактаванні васьмідольнай схемы

Тактаванне дзевяцідольнай схемы

Схема дзевяцідольнага памеру ужываецца пры тактаванні памераў $9/8$, $9/4$ ва ўмераных і запаволеных тэмпах, дзе ў аснову тактавання пакладзена трохдольная схема з патраеннем кожнай долі такта.



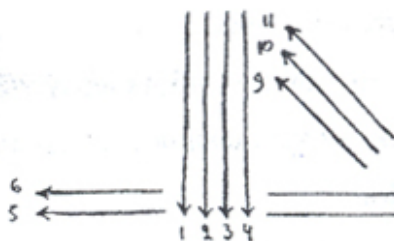
Мал. 24. Схема дзевяцідольнага памеру



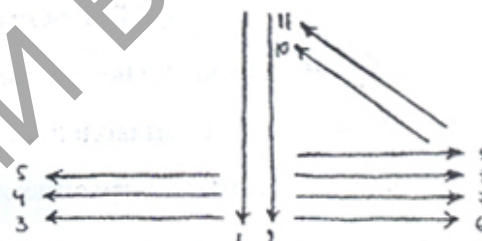
Мал. 47. Рух дырыжорскага жэста пры тактаванні дзевяцідольнай схемы

Тактаванне адзінаццацідольнай схемы

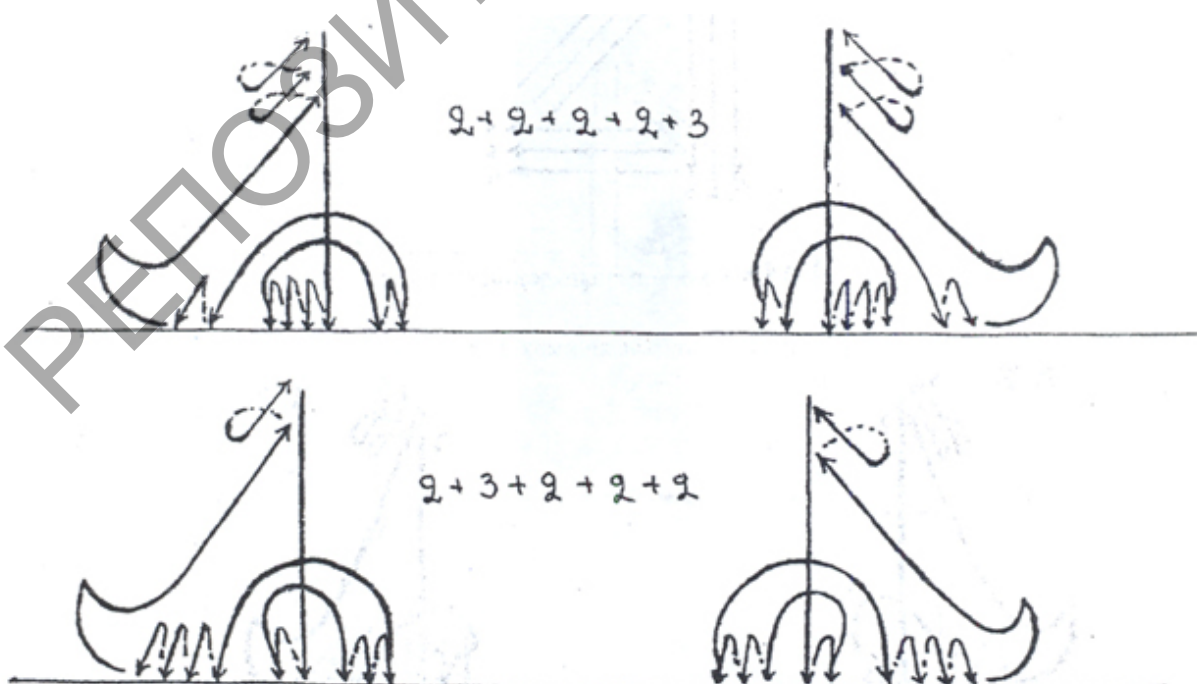
Схема адзінаццацідольнага памеру ўжываецца пры тактаванні памеру 11/4, дзе ў аснову тактавання пакладзена пяцідольная схема.



Мал. 26. Схема адзінаццацідольнага памеру
2 + 2 + 2 + 2 + 3



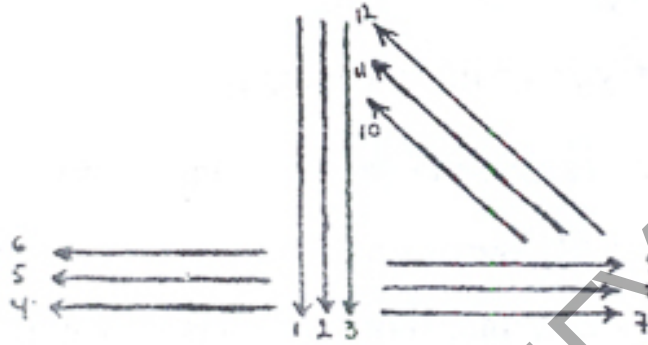
Мал. 27. Схема адзінаццацідольнага памеру
2 + 3 + 2 + 2 + 2



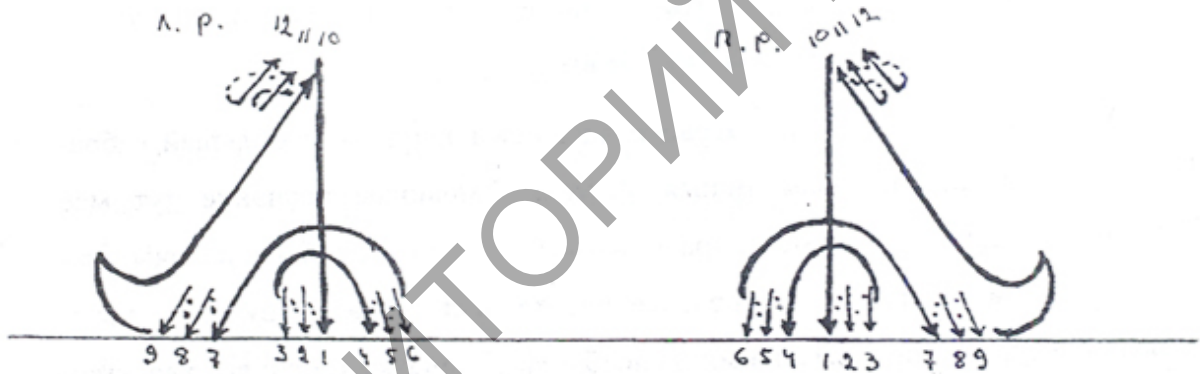
Мал. 28. Рух дырыжорскага жэста пры тактаванні адзінаццацідольнай схемы

Тактаванне дванаццацідольнай схемы

У аснову тактавання дванаццацідольнага памеру пакладзена чатырох-
дольная схема з патраеннем кожнай долі, у выніку чаго атрымліваецца ў так-
це дванаццаць дырыжорскіх узмахаў. Па дванаццацідольнай схеме тактуюць
ца памеры $12/8$, $12/4$ у павольным тэмпе.



Мал.29. Схема дванаццацідольнага памеру



Мал. 30. Рух дырыжорскага жэста пры тактаванні дванаццацідольнай схемы

ТЭМА 7. ДРАБЛЕННЕ АСНОЎНАЙ МЕТРЫЧНАЙ ДОЛІ Ў ПРОСТЫХ І ЗМЕШАНЫХ ПАМЕРАХ У ІХ МЕТРЫЧНАЙ РАЗНАСТАЙНАСЦІ

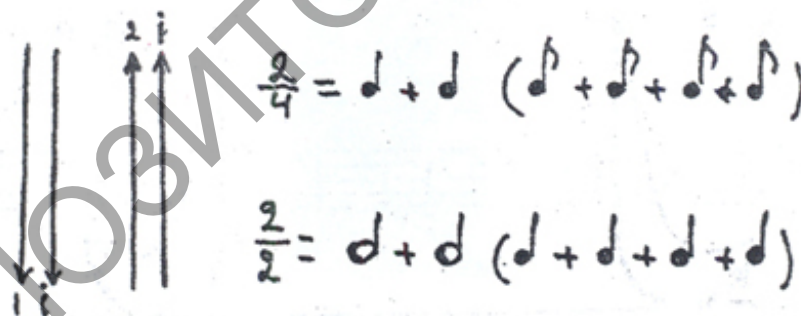
Драблёныя схемы

Драблёныя схемы ўтвараюцца ў тых выпадках, калі двух-, трох- і чатырохдольныя схемы пры наяўнасці ў музыцы дробных працягласцей павольнага тэмпу і складаных рытмічных групаванняў і паказе кожнай лікавай адзінкі долі патрабуюць драблення ўзмаху на часткі, часцей усяго на два ці тры дырыжорскія ўзмахі. У драблёнай двухдольнай схеме чатыры ўзмахі: два ўзмахі – уніз, два ўзмахі – уверх. У драблёнай трохдольнай схеме шэсць дырыжорскіх узмахаў: два ўзмахі – уніз, два ўзмахі – убок і два ўзмахі – уверх.

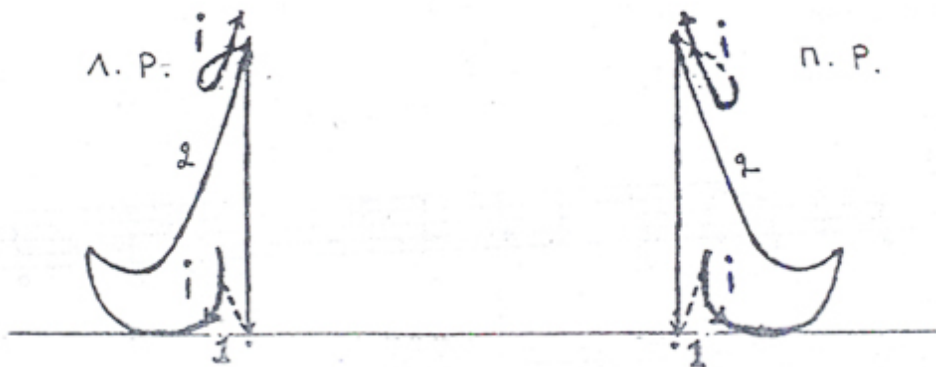
Адпаведна ў чатырохдольнай драблёнай схеме восем дырыжорскіх узмахаў: на кожную долю па два ўзмахі. Прыкладам з’яўляюцца беларускія народныя песні «Яшчэ куры не спалі», «У варот сасна калыхалася» і «Як свой бацька наб’е».

Тактаванне драблёнай двухдольнай схемы

Драблёная двухдольная схема 2/4, 2/2 у павольным тэмпе мае чатыры ўзмахі: два ўзмахі – уніз, два ўзмахі – уверх, а двудольная схема 2/4, 2/2 мае два ўзмахі: адзін узмах - уніз, другі ўзмах - уверх.



Мал.31. Драблёная двухдольная схема

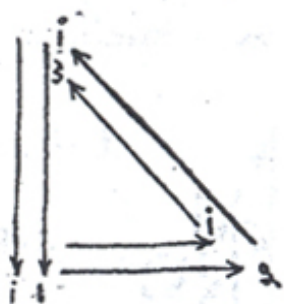


Мал. 32. Рух дырыжорскага жэста пры тактаванні драблёнай двудольнай схемы

Тактаванне драблёнай трохдольнай схемы

Драблёная трохдольная схема $3/2$, $3/4$ у павольным тэмпе мае шэсць узмахаў (тры- групы па два ўзмахі): два ўзмахі - уніз, два ўзмахі - убок і два ўзмахі - уверх.

Трохдольная схема мае тры дырыжорскія ўзмахі.



$$\frac{3}{4} = d + d + d (d + d + d + d + d + d)$$

$$\frac{3}{2} = d + d + d (d + d + d + d + d + d)$$

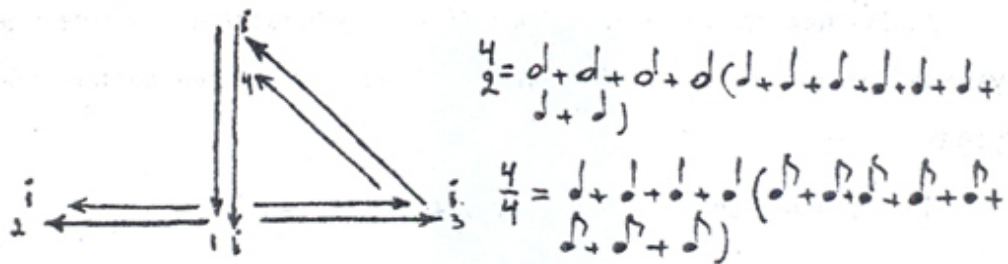
Мал. 33. Драблёная трохдольная схема



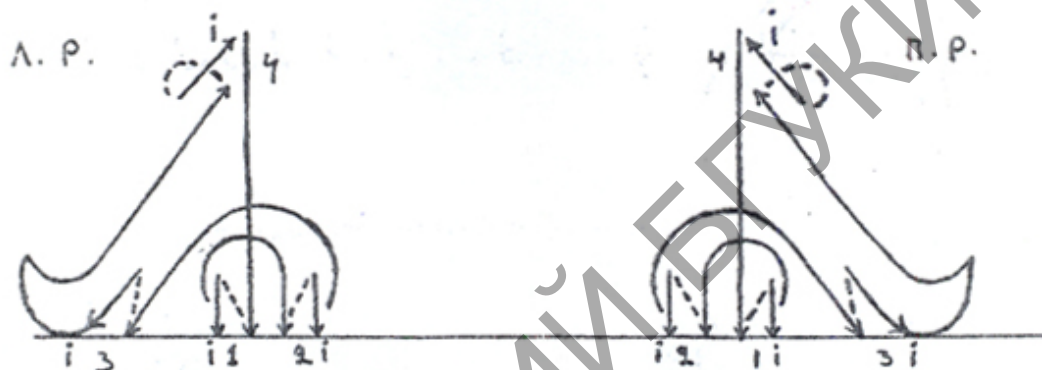
Мал. 34. Рух дырыжорскага жэста пры тактаванні драблёнай трохдольнай схемы

Тактаванне драблёнай чатырохдольнай схемы

Драблёная чатырохдольная схема $4/2$, $4/4$ у павольным тэмпе мае восем узмахаў. На кожную долю чатырохдольнай схемы выпадае па два ўзмахі.



Мал.35. Драблёная чатырохдольная схема



Мал. 36. Рух дырыжорскага жэста пры тактаванні чатырохдольнай драблёнай схемы

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ТЭМА 8. ДЫРЫЖЫРАВАННЕ ТВОРАЎ З ДЫНАМІЧНЫМІ І АГАГІЧНЫМІ АДХІЛЕННЯМІ

Звесткі аб рытме

Рытм музыкі — гэта суадносіны працягласці гукаў у іх паслядоўнасці. Пачуццё музычнага рытму — здольнасць, без якой немагчыма прафесійная музычная адукацыя. Здольнасці павінны быць выяўлены на прыёмных экзаменах па спецыяльнасці. Пры паступленні абітурыент звычайна паказвае наяўнасць музычнага слыху, рытму, пачуцця устойлівасці тэмпу. Выпадзенне адной з гэтых якасцей ставіць пад сумненне яго прафесійную прыгоднасць. Маладым людзям, якія не выявілі здольнасці да ўспрымання і праяўлення музычнага рытму, не варта прысвячаць сябе прафесійнай музычнай дзейнасці, тым больш дырыжорскай. Пры развіцці ў навучэнца пачуцця рытму неабходна перш за ўсё зыходзіць з музычнага рытму, які з'яўляецца па словах А. А. Сярова, «душой музыкі». З дапамогай рытму выяўляюцца глыбіня і характар кожнага музычнага твора. Пачынаючы дырыжор перш за ўсё павінен, пераадолеўшы тэхнічныя цяжкасці, дасягнуць дакладнага рытмічнага выканання твора. З гэтай мэтай неабходна з самага пачатку навучання выходзіць у сабе пачуццё ўнутранай рытмічнай пульсацыі, гэта значыць адчуванне дробнай працягласці, з якой складаецца тая ці іншая рытмічная пабудова. Такое драбленне садзейнічае дакладнаму вытрымліванню працягласці. Адсутнасць унутранай «пульсацыі» дробнай працягласці нярэдка прыводзіць да паспешлівасці, нерытмічнасці выканання, недатрымання працягласці нот, паўз і інш.

Пульсацыя асабліва неабходна пры дырыжыраванні ва ўмераным і хуткім тэмпях такіх памераў, як 6/8 «на два», 9/8 «на тры», 12/8 «на чатыры», паколькі ў дадзеным выпадку ёсць небяспека недатрымання дробнай працягласці, а таксама ў павольным і ўмераным тэмпях пры дырыжыраванні так званага пункцірнага рытму, дзе адбываецца чаргаванне доўгай (моцнай) і больш кароткай (слабай) долей. У нотным запісе моцная доля выяўляецца звычайна нотай з кропкай ці дзвюма кропкамі. Пункцірны рытм прымяняецца ў танцавальнай музыцы, музыцы гераічнага характару і інш. Вельмі складана пры дырыжыраванні пункцірнага рытму пры дапамозе аднаго дырыжорскага жэста паказаць ноту з кропкай і наступную за ёй дробную працягласць. Вялікую дапамогу ў гэтым можа аказаць унутраная «пульсацыя» дробных працягласцей, сума якіх складае тую ці іншую рытмічную пабудову.

Практыкаванні на адпрацоўку «пульсацыі»

Практыкаванні выконвайце адстукваннем па сталё кісцямі абедзвюх рук адначасова, а калі яны будуць засвоены, памяняйце гэтыя пабудовы паміж правай і левай рукамі.

Першапачаткова практыкаванні выконвайце вельмі павольна, магчыма нават асобна кожнай рукой, а потым, па ступені адпрацоўкі, паскарайце тэмп.

Дынаміка і нюансіроўка

Дынаміка (гр. *dynamikos* — сілавы) абазначае паняцце сілы гучання, нюансіроўка (фр. *nuance*) — адценні выканання. Абодва тэрміны звязаны паміж сабой і дапаўняюць адзін аднаго.

Часта пры ацэнцы выканання твора кажуць, што ўсё было б добра, каб выразней была прадстаўлена дынаміка. Выразнасць карыстання дынамікай і нюансамі ў выканальніцкім працэсе залежыць ад шэрага прычын. Асноўныя дынамічныя абазначэнні, якія выстаўляюцца кампазітарамі ў партытурах, з'яўляюцца тым кантрольным матэрыялам, на аснове якога дырыжор будзе дынамічную структуру выканання. Умелае размеркаванне дынамічных адценняў і выразнасці ў працэсе выканання з'яўляецца адной з асаблівасцей дырыжыравання, якая сведчыць аб належнасці ў дырыжора выканаўчай культуры і артыстычнага даравання.

У аснове дынамічных абазначэнняў знаходзяцца два галоўныя тэрміны: *piano* — ціха і *forte* — моцна. Іх вар'іраванне патрабуе вялікай разнастайнасці нюансаў як у *piano*, так і ў *forte*. Гамы выразнасці нюансаў распаўсюджваюцца ад мяжы *pianissimo* да мяжы *fortissimo*. На аснове гэтых двух паняццяў узнікаюць разнавіднасці, якія вызначаюць тую ці іншую адносную моцнасць гучання:

piano(p) — ціха;

pianissimo(pp) — вельмі ціха;

pianopianissimo (ppp) — як мага цішэй;

mezzaforte (mf) — не вельмі моцна;

forte (f) — моцна;

fortissimo (ff) — вельмі моцна;

forte fortissimo (fff) — надзвычай моцна.

Удасягненні самага ціхага ці, наадварот, надзвычай моцнага гучання часта ставяцца абазначэнні з чатырох і нават пяці літар.

Для абазначэння паступовага ўзмацнення або змянення сілы гучання існуюць два асноўныя тэрміны: *crescendo*(крэшчэнда), скарачана *cresc.* — узмацняць гучнасці *diminuendo*(дзімінуэнда), скарачана *dim.* — змяншаць гучнасць. Да гэтых асноўных тэрмінаў часта прыбаўляюцца другія словы-паняцці, якія ўказваюць на ступень працягласці ўзмацнення гучнасці. Напрыклад:

poco a poco crescendo— паступова ўзмацняючы;

poco a poco diminuendo— паступова змяншаючы;

senza crescendo — без узмацнення гучнасці, роўна;

sempre piano — увесь час ціха;

sempre forte— увесь час моцна;

subito forte (sub. f) — раптоўна моцнае гучанне;

subito piano (sub. p) — раптоўна ціхае гучанне;

simile piano si forte— з той жа моцнасцю гучання;

moreno piano si forte — паступова аслабляючы гучанне.

Для больш кароткіх адрэзкаў музыкі, асобных фраз, тактаў існуюць графічныя абазначэнні ўзмацнення або змяншэння гучнасці – гэта «вілкі», якія расшыраюцца ці звужаюцца.

Напрыклад: >, V, <; часта ў пачатку або ў канцы такіх абазначэнняў прастаўляюцца літарныя знакі моцнасці гучання — sf;fp; sub.p; sub. F і інш.

Нават пры захоўванні тэмпаў і дынамічных адценняў, якія вызначыў аўтар у партытуры, у жывым выкананні могуць узнікнуць частковыя адхіленні і змяненні. Такія адхіленні, галоўным чынам тэмпавыя, якія з'яўляюцца ў працэсе выканання музыкі, носяць назву агагічных адценняў. Слова агогіка (гр. agoge) у музыцы абазначае некаторае змяненне ў той ці іншай фразе, перыядзе, у частцы ўстаноўленага ці ўзятага для гэтага твора музычнага адрэзка тэмпу ў бок паскарэння або, наадварот, у бок запаволення, узмацнення ці аслаблення гучнасці. Да ліку асноўных агагічных абазначэнняў адносяцца паняцці-тэрміны (пералічаныя вышэй), якія сустракаюцца ў харавых партытурах. Але ў працэсе творчага выканання ў хормайстра, які ва ўсіх выканаўцаў, могуць узнікнуць жаданне і неабходнасць «увяду» асобнай фразы, перыяду ці адрэзкамузыкадагульнага, указанага аўтарам тэмпу.

Зразумела, такія змяненні «парушэнні» тэмпа ў дынамікі павінны абапірацца на ўсе асаблівасці партытуры — мелодыю, гармонію, поліфанію, умовы пабудовы фактуры, літаратурнага тэксту і інш.

У харавым творы вельмі важным з'яўляецца сэнсавая і тэхнічная асаблівасць вымаўлення тэксту.

**ТЭМА 9. ДЫРЫЖЫРАВАННЕ ТВОРАЎ, НАПІСАННЫХ
У СКЛАДАНЫХ ПАМЕРАХ З РОЗНЫМІ МЕТРЫЧНЫМІ
СТРУКТУРАМІ ТАКТАЎІ З УНУТРЫДОЛЕВАЙ
РАЗНАСТАЙНАСЦЮ РЫТМІКІ**

Складаныя памеры

Розныя спалучэнні двух- ці трохдольных памераў утвараюць складаныя памеры на $6/8$, $8/8$, $9/8$ і $12/8$, чацвартных, палавінных і іншых лікавых адзінак такта. У аснову тактавання складаных памераў пакладзена чатырохдольная схема, акрамя дзевяцідольнага памеру, які тактуецца па трохдольнай схеме ў павольным тэмпе з утраеннем кожнай долі. У шпаркім тэмпе, дзе кожная доля (узмах рукі) уключае тры восьмых, дзевяцідольны памер дырыжыруецца «на тры».

Шасцідольны памер. У аснову шасцідольнага памеру пакладзена чатырохдольная схема з падваеннем першай і трэцяй долей пры тактаванні памераў $6/4$, $6/8$ ва ўмераным і павольным тэмпах (беларускія народныя песні «У полі бяроза» і «Сонца нізенька»). У шпаркім тэмпе шасцідольны памер тактуецца «на два».

Васьмідольны памер. Асновай тактавання васьмідольнага памеру з'яўляецца чатырохдольная схема з падваеннем кожнай долі асобым дырыжорскім узмахам у асноўным у павольным тэмпе. У шпаркім тэмпе васьмідольны памер тактуецца «на чатыры» з групуваннем $2+2+2+2$. Але сустракаюцца выпадкі, калі лагічны націск тэксту не супадае з метрычным, тады васьмідольны памер тактуецца па трохдольнай схеме з групуваннем $3+3+2$ ці $3+2+3$. Прыкладам васьмідольнага памеру з'яўляюцца беларускія народныя песні «Ой, калі ж той вечар» (з падваеннем кожнай долі) і «А ў полі жыто» (з групуваннем $2+2+2+2$).

Дзевяцідольны памер. У аснову дзевяцідольнага памеру пакладзена трохдольная схема з патраеннем кожнай долі. Часцей за ўсё гэта бывае ў павольным тэмпе. У гэтым, выпадку на такт прыходзіцца па дзевяць дырыжорскіх узмахаў, як, напрыклад, у беларускіх народных песнях «Баравое ты, сонейка» і «Цераз Дунай шырокая». У шпаркім тэмпе гэты памер тактуецца «натры».

Дванаццацідольны памер. У аснову тактавання дванаццацідольнага памеру пакладзена чатырохдольная схема з патраеннем кожнай долі ($3+3+3+3$) у павольным тэмпе. У выніку гэтага кожны такт мае дванаццаць дырыжорскіх узмахаў (беларуская народная песня «Ой ты, лозанька-палозанька»).

Нагадваем, што ў шпаркім тэмпе дванаццацідольны памер тактуецца «на чатыры».

ТЭМА 10. ДЫРЫЖЫРАВАННЕ ТВОРАЎ З РОЗНЫМІ ТЭМПАВЫМІ АДХІЛЕННЯМІ ПРАЗ ІХ УНУТРЫТАКТАВАЕ ДРАБЛЕННЕ ЦІ АБ'ЯДНАННЕ Ў ПРОСТЫХ І СКЛАДАНЫХ ПАМЕРАХ

Памеры $2/2$ і $3/2$ у розных тэмпавых паказчыках.

Пры дырыжыраванні памеру $2/2$ за аснову бярэцца прынцып двухдольнай схемы. У залежнасці ад тэмпа, характару твора, паказчыку метранома памер $2/2$ можа дырыжыравацца з драбленнем ці без яго. Калі паказчык метранома выражаны праз 0, то на кожную схематычную адзінку будзе прыходзіцца палавінная нота; у схеме толькі два рухі рукі (уніз і уверх). Пры паказчыку метранома 00 памер $2/2$ дырыжыруецца з драбленнем кожнай схематычнай долі па чацвёртых нотах.

Памер $3/2$. Творы ў гэтым памеры дырыжыруюцца па трохдольнай схеме, аналагічна памеру $2/2$. Творы, напісаныя ў трохдолевых памерах $3/4$; $3/8$ і якія выконваюцца ў хуткіх тэмпах, дырыжыруюцца на “раз”. Каб зрабіць дырыжыраванне на “раз” больш выразным звычайна групіруюць такты ў пэўную схему, абумоўленую будовай музычнай фразы (двухдолеваю або трохдолеваю). Доля роўная такту павінна быць падоўжанай ().

У павольных і вельмі павольных тэмпах для захавання яснасці рытмічнай пульсацыі выкарыстоўваюцца драбленыя схемы дырыжыравання. Драбленне праводзіцца па лініі асноўных доляў для захавання малюнкаў той ці іншай схемы. Асноўныя долі паказваюцца жэстам большым па сваёй значнасці і амплітудзе, чым дапаможныя (“кісцявымі”). Драбленне сустракаецца звычайна ў момантах запавольвання, кульмінацыях, перад ферматамі, у фразях, патрабуючых падкрэслівання ўсіх складоў (“Кондар” В. Каліннікава).

У харавой музыцы, асабліва з апрацоўках народных песен, сустракаецца шмат твораў, напісаных з чаргаваннем розных памераў (простых і складаных).

Пры дырыжыраванні такіх твораў неабходна добра адчуваць, ясна і дакладна выконваць моцную долю, а пры змене схемы асабліваю увагу надаваць паказу той долі, якой не было ў папярэднім такце.

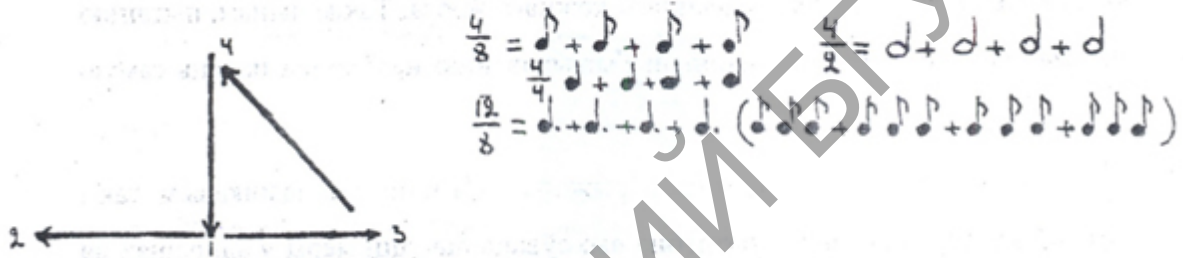
Да простага памеру варта аднесці таксама асобныя выпадкі памеру $4/4$, абазначаныя літарай С, перакрэсленай вертыкальнай рыскай або тэрмінам *allabreve*. Гэты памер указвае на тое, што ў кожным такце будзе дзве, а не чатыры лікавыя адзінкі, і дырыжыруецца па двухдольнай схеме (напрыклад, беларуская народная песня «А ў бары сосна»), а таксама калі адзінкай адлікубудзе палавінная нота () пры хуткім тэмпе. Пры павольным тэмпе памер *allabreve* часта дырыжыруецца па двухдолевой схеме з драбленнем кожнай палавінна долі на “два”, напрыклад хор В. Моцарта “*Aveverum*”.

Чатырохдольны памер

Схема чатырохдольнага памеру ўжываецца:
пры тактаванні памераў 4/8, 4/4, 4/2;
пры тактаванні памераў 12/8, 12/4 ва ўмераным і шпаркім тэмпах з
групаваннем 3+3+3+3, (напрыклад, у беларускіх народных песнях
«Пры Дунаечку»; «Ой, у зялёненькім садочку»; кантаце «Беларусь»,
муз. А.Багатырова).

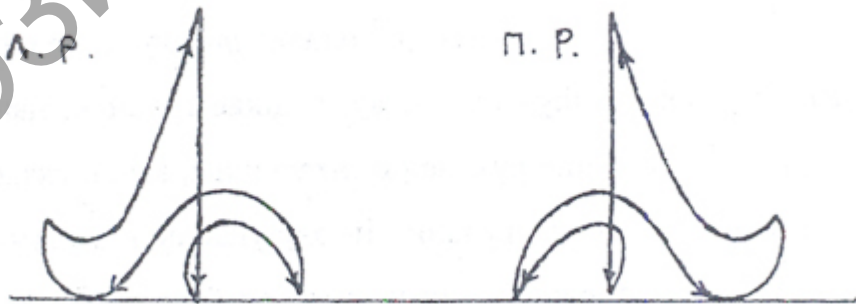
Тактаванне чатырохдольнай схемы

Схема чатырохдольнага памеру ўжываецца ў тактаванні памераў 4/8,
4/4, 4/2 (12/8 ва ўмераным ці шпаркім тэмпах, з групаваннем чатыры па тры).

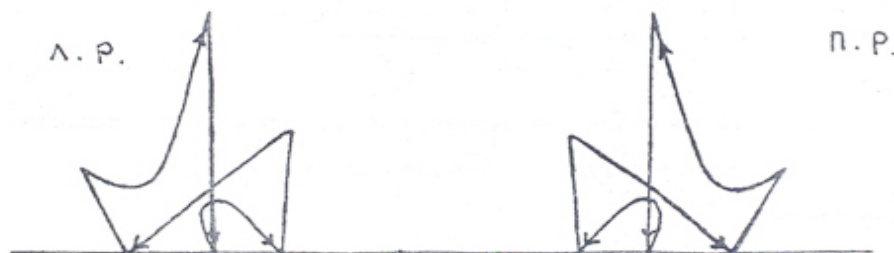


Мал.37. Схема чатырохдольнага памеру

Пачынаць навучанне тактаванню трэба, як раіць А.П. Кагадзееў, з чатырохдольнай схемы. Нягледзячы на тое, што яна адносіцца да складаных схем, а трохдольная і двухдольная — да простых, у чатырохдольнай схеме у нейкай ступені знаходзяцца элементы двух- і трохдольнай схем. Таму, авалодаўшы ёю, можна легка авалодаць і астатнімі схемамі.



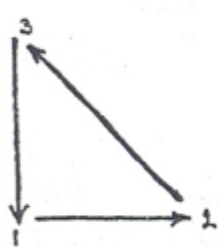
Мал.38. Рух дырыжорскага жэста пры тактаванні чатырохдольнай схемы ў запаволеным тэмпе і характары гукавядзення «легата», «нон легата»



Мал.39. Рухдырыжорскага жэста пры тактаванні чатырохдольнай схемы ў шпаркім тэмпе і характары гукавядзення «марката», «стаката»

Тактаванне трохдольнай схемы

Схема трохдольнага памеру ўжываецца пры тактаванні памераў $3/2, 3/4, 3/8$ ($9/4, 9/8, 9/16$ з групаваннем тры па тры).



$\frac{3}{2} = d + d + d$; $\frac{3}{4} = d + d + d$; $\frac{3}{8} = d + d + d$
 $\frac{9}{4} = d + d + d$ ($d + d + d + d + d + d + d + d + d$)
 $\frac{9}{8} = d + d + d$ ($d + d + d + d + d + d + d + d + d$)
 $\frac{9}{16} = d + d + d$ ($d + d + d + d + d + d + d + d + d$)

Мал.40.Схема трохдольнага памеру



Мал.41. Рух дырыжорскага жэста пры тактаванні трохдольнай схемы ў запаволеным тэмпе і характары гукавядзення «легата», «нон легата»



Мал.42. Рух дырыжорскага жэста пры тактаванні трохдольнай схемы ў шпаркім тэмпе, характары гукавыдзення «марката», «стаката»

Тактаванне двухдольнай схемы

Схема двухдольнага памеру ўжываецца пры тактаванні памераў 4/4 (altebreve), 2/4, 2/8, 2/16 (6/8, 6/4 ва ўмераным ці шпаркім тэмпе з групаваннем два па тры).



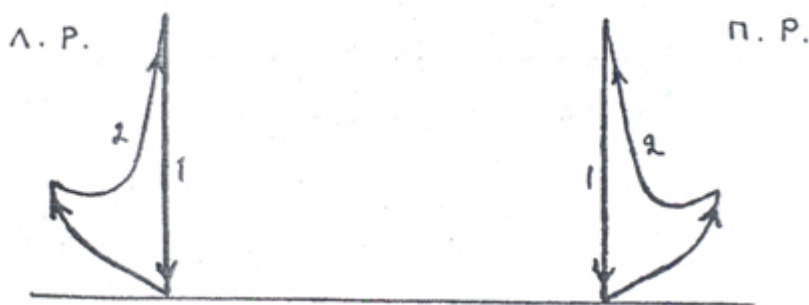
$$\frac{6}{4} = d. + d. \quad (\text{♩} \text{♩} \text{♩} + \text{♩} \text{♩} \text{♩})$$

$$\frac{6}{8} = d. + d. \quad (\text{♩} \text{♩} \text{♩} + \text{♩} \text{♩} \text{♩})$$

Мал.43. Схема двухдольнага памеру



Мал.44. Рух дырыжорскага жэста пры тактаванні двухдольнай схемы ў запаволеным тэмпе, характары гукавыдзення “легата” і “нон легата”



Мал.45. Рух дырыжорскага жэста пры тактаванні двухдольнай схемы ў шпаркім тэмпе, характары гукавыдзення «марката», «стаката»

ТЭМА 11. ДЫРЫЖЫРАВАННЕ ТВОРАЎ ПОЛІФАНІЧНАГА СКЛАДУ

Асаблівасцю поліфанічных твораў з'яўляецца тое, што кожны з галасоў (партый) вядзе самастойную мелодычную лінію. Гэта ансамбль самастойных мелодый дзе адна мелодыя адцяняе другую, яны ўзаемна дапаўняюць і ўзбагачаюць адна адну; іх узаемасувязь адначасовым гучанні напаўняе музыку значнай унутранай разнастайнасцю і рухам.

Поліфанія мае тры асноўныя віды:

- 1) падгалосачная поліфанія;
- 2) рознатэмная (кантрастная);
- 3) імітацыйная.

Найбольш багатыя на прыёмы поліфанічнага развіцця буйныя вакальна-сімфанічныя творы (кантаты, араторыі, месы), харавая оперная літаратура, сімфанічныя хоры.

Школай для дырыжывання поліфанічнымі творамі з'яўляецца выкананне мес і араторый І.Баха, Г.-Ф.Генделя, В.Моцарта, хораў С.Танеева, М.Глінкі, М.Мусаргскага, А.Багатырова, а таксама іншых сучасных айчынных і замежных кампазітараў.

Задача студэнта-дырыжора пад кіраўніцтвам педагога вызначыць і паказаць у дырыжыванні кантраст тэм, вобразаў, характараў, разнастайную форму і змест поліфанічнага твора.

Так, у хоры С. Танеева «Посмотри какая мгла», пабудаванага на скразной імітацыі, якая прыменена кампазітарам каб паказаць зыбку і пераменную з'яву прыроды на зыходзе дня, ад дырыжора патрабуецца вызначыць і правесці адзіную мелодычную лінію, падкрэсліваючы пры гэтым лагічныя сэнсавыя акцэнтны тэкста.

А ў хоры «Зайшло сонца за ваконца» (апрацоўка народнай песні А.Багатырова), які пабудаваны на падгалосачнай поліфаніі, дырыжору пры паўторы заключнага радка («вымывалася») падкрэсліць падгалоскі ў сапрадна і тэнара.

ТЭМА 12. ДЫРЫЖЫРАВАННЕ ТВОРАЎ ВАКАЛЬНА-СІМФАНІЧНАЙ МУЗЫКІ

Дырыжыраванне буйнымі вакальна-сімфанічнымі формамі неабходная ўмова ўдасканалення і развіцця дырыжорскай тэхнікі на старшых курсах навучальных устаноў. Да буйных вакальна-сімфанічных формаў адносяцца кантаты, араторыі (або часткі з іх), сімфанічныя хоры, оперныя сцэны. Патрэбе авалодання такімі формамі ў метадычнай літаратуры па дырыжыраванню надаецца пэўная ўвага.

Так, сярод галоўнага, прапануемага аўтарамі, можна выдзяліць ігру на інструменце аркестровай і харавой фактуры (Л. Андрэева), веданне ўсёй партытуры (К. Альхоў), прымяненне дырыжорскай палачкі і вывучэнне прадмета інструментазнаўства (Ф. Калеса), авалоданне навыкамі аркестровага дырыжыравання (В. Васільеў). А вядомы педагог-дырыжор І. Мусін у сваёй працы «Тэхніка дырыжыравання» акрамя іншага, выдзяляе два раздзелы, якія непасрэдна звязаны з дадзенай праблемай, гэта «Дырыжыраванне харавога і опернага рэчытатыва (гл. VIII) і «Аб левай руцэ» (гл. X). У іх сцвярджаецца пра яснасць жэста і дакладнасць тактавага малюнка, дырыжыраванне рэчытатыва з паказам пауз ы на фоне вытрыманых гукаў. Ё сувязі з гэтым асвятляюцца і функцыі левай рукі, падкрэсліваецца роля спецыяльнай дырыжорскай мануальнай тэхнікі пры акампанеменце ў вакальна-сімфанічнай музыцы, выдзелена г.зв. «тэхніка апярэджвання» праз змяненне і разнастайнасць складу выканаўцаў (сола, дуэты, ансамблі, аднародныя і няпоўныя склады хору, супрацьстаўленне харавога і аркестровага *tutti*; разнастайныя трактоўкі хору і харавых сцэн. У харавой сцэне з оперы М.І. Глінкі «Іван Сусанін» паказана трактоўка метра з пастаянным тэмпам і рытмам, аднак пры змяненні суадносін моцных і слабых доляў: дзе

- 1) групіроўка тактаў адбываецца па музычнай фразе;
- 2) назіраецца ўнутрытактавая асіметрыя (працяг на пашырэнне фразы) – з'яўленне 4-х долевай папеўкі пры 3-х долевым такце, ці наадварот, сцісканне 3-х дольнасці да 2,5 доляў (10 замест 12);
- 3) пашырэнне метра за лік аб'яднання двух тактаў у адзін («рытмічны прад'ём»), ці ў выпадку з'яўлення паузы замест моцнай долі («паузы дынамічнага парадку»);
- 4) дзяленне 5-ці долевага такта на 1 + 4 («ломка акцэнтаў»);
- 5) чаргаванне метрычных рознародных схемаў пры ўстойлівай адзінцы часу (=120).

Хор з оперы «Садко» М.Д. Корсакава «Будет красен день»у памеры 11/4, пры тэмпе *Allegro nonTropo* (=104) дырыжыруецца па пяцідолевай схеме з группоўкай 2 + 3, памер 3/2 па трохдолевай схеме. (/).

У другім яго хоры з оперы «Сказание о граде Китеже»сустракаецца памер 9/8, які дырыжыруецца адпаведна з указаннямі метрычнай пульсацыі на «4», з падаўжэннем другой і чацвертай долі ().

Хор народа з оперы-кантаты «Сказание о великом граде Китеже...» музыка С.Васіленка. Дырыжорская складанасць заключаецца ў перадачы ўсхваляванага стану народа праз паступовае нарастанне тэмпу ад *Allegro piu mosso*(на «раз») і *molto accelerando*. Такты на «раз» аб'ядноўваюцца ў 2-х долеваю схему, якая плаўна пераходзіць у 2-х долевы памер у тэмпе *Andante*(). Эпізод ў тактах 110–113; 118–121 для большай рытмічнай выразнасці дырыжыруецца на «тры».

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

ТЭМА 13. ПЛАН АНАЛІЗА ХАРАВОЙ ПАРТЫТУРЫ

Агульныя звесткі аб аўтарах музыкі і тэкста

Агульныя звесткі аб аўтарах. Яго дакладная і падрабязная назва. Год стварэння. Аўтары музыкі і тэкста. Від харавой творчасці (хор а cappella, ці з суправаджэннем). Харавы жанр (мініяцюра, хор крупнай формы, апрацоўка, пераклад, частка араторыі, кантаты, сюіты, сцэна з оперы і інш.). Калі аналізуемы твор з'яўляецца часткай больш крупнага сачынення, тады патрэбна каротка ахарактарызаваць і астатнія яго часткі, каб было агульнае прадстаўленне аб усім цыкле (склад выканаўцаў, колькасць і назва частак, роля хора і інш.).

Звесткі аб кампазітарам. Гады жыцця. Агульная характарыстыка творчасці. Асноўныя творы. Больш падрабязная характарыстыка харавой творчасці.

Кароткія звесткі аб аўтарах літаратурнага тэкста. Гады жыцця. Агульная характарыстыка творчасці.

Літаратурны тэкст

Змест літаратурнага тэкста, яго тэма, памер (колькасць строф, куплетаў і інш.).

Параўнанне тэкста, выкарыстаннага пры стварэнні харавога твора з літаратурным арыгіналам; узнікшыя змяненні і іх падстава. Калі выкарыстаны кампазітарам тэкст з'яўляецца адрыўкам (фрагментам) літаратурнага твора (паэмы, сцішка і др.), неабходна даць агульную характарыстыку ўсяго твора.

Выклад літаратурнага тэкста (выпісаць увесь тэкст, выкарыстаны ў творы).

Узаемасувязь літаратурнага тэкста і музыкі. Ступень адпаведнасці зместу літаратурнага тэксту зместу музыкі.

Увасабленне сродкамі музыкі паэтычных тэм і вобразаў. Узаемасувязь пабудовы літаратурнага тэксту і формы харавога твора.

Музычна-выразныя сродкі

Вызначэнне формы: адначасная (перыяд), двухчасная, трохчасная (простая і складаная), куплетная (колькасць куплетаў), куплетна-варыяцыйная і інш. Асаблівасці выкарыстання кампазітарам традыцыйнай музычнай формы пры рэалізацыі сваёй задумкі ў даным творы (памер і суадносіны частак, памер і колькасць музычных сказаў і інш.).

Разбор музычна-тэматычнага матэрыялу. Характарыстыка мелодыі - тэмы. Характар інтанацыі, метра-рытмічныя і ладавыя асаблівасці. Тэмп. Размеркаванне музычна-тэматычнага матэрыялу паміж харавымі партыямі (а таксама саліруючымі галасамі і інструментальным суправаджэннем).

Лада-танальныя асаблівасці твора. Вызначэнне асноўнай танальнасці. Характарыстыка танальнага плану (адхіленні, мадуляцыі). Ладавыя асаблівасці (выкарыстанне кампазітарам народных дыятанічных ладоў ці характэрных ладавых абаротаў).

Гарманічны аналіз: падрабязны аналіз гармоніі (акордыка) загульнапрынятым абазначэннем функцыі і назвы кожнага акорда, на падставе чаго даецца характарыстыка гарманічнаймовы твора, яго асаблівасцей і складанасці.

Характарыстыка фактуры: гарманічная (акордава-гарманічная, гамафонна-гарманічная), поліфанічная (кантрастная, імітацыйная, змешаная). Узаемасувязь фактуры са зместам твора, яго выразнымі сродкамі, музычнай стылістыкай.

Харавая фактура

Склад хору (аднагалосны, змешаны, колькасць галасоў-партый). Дыяпазон харавых партый і ўсяго хору. Тэсітурныя ўмовы. Ступень вакальнай загружанасці хору і асобных партый.

Тэсітурныя і дынамічныя адносіны паміж партыямі (харавы ансамбль). Роля розных партый у творы (выкананне аднаго меладычнага матэрыялу, падгалоскаў, акампанемента і інш.). Выкарыстанне спецыфічных тэмбравых выразных якасцяў хора і яго партый.

Асаблівасці інтанавання (харавы строй). Вылучэнне на аснове лада-гарманічнаскага аналізу найбольш складаных у інтанацыйных адносінах момантаў з улікам заканамернасцяў меладычнага (гарызантальнага і гарманічнага вертыкальнага) строя. Спосабы пераадолення інтанацыйных цяжкасцяў.

Дыкцыя. Выканальнасць літаратурнага тэкста і асаблівасці яго вымаўлення (арфаэпія). Асаблівасці падтэкстоўкі.

Прыёмы харавога выкладання, выкарыстанне няпоўнага склада харавых груп, “чыстых тэмбраў”, сапастаўленне, абасабленне, паступовае ўключэнне дубліравання харавых груп ці партый, каларыстычныя прыёмы.

Устанаўленне другіх характэрных вакальна-харавых асаблівацей твора. Спецыфіка пеўчага дыхання (па фразам, цапное); характар тука (“светлы”, “цёмны” і інш.); характарыстыка прыёмаў гукавядзення (марката, легата, стаката і інш.).

Вызначэнне колькаснага складу хору (вялікі, малы, сярэдні) і яго характарыстыка (прафесійны, вучэбны, дарослы, дзіцячы, аматарскі, пачынаючы і інш.). Від і склад хора (змешаны, аднародны, мужчынскі, жаночы, 4-х, 3-х, 2-х г.д.).

Выканаўчы план

Распрацоўка выканаўчага плана на падставе раскрыцця зместу твора і літаратурнага, музычнага і харавога аналізу.

Агульны характар твора і яго частак. Тэмпавы план (дакладны пераклад і тлумачэнне ўсіх тэмпавых абазначэнняў). Метранамічныя ўказанні.

Агогіка. Дынаміка. Артыкуляцыя.

Выяўленне спецыфічных выканаўчых складанасцяў у сувязі з асаблівасцямі жанра і формы твора (харавая мініяцюра, крупная вакальна-інструментальная форма, куплетнасць, рэпрызнасць і інш.). Вызначэнне характара (для данага твора) асноўнага выканаўчага прынцыпа (цэласнасць, непараўнанасць, развіццё, эпізадычнасць і інш.). Фразіроўка.

Сувязь паміж музычнай і літаратурнымі фразамі. Вызначэнне агульнай і ўнутрычастковай дынамічных і сэнсавых кульмінацый. Прыёмы дырыжыравання. Тэмпа-метра-рытмічныя асаблівасці. Дырыжорскія схемы. Паказы ўступаў, дыхання, зняццяў. Наяўнасть фермат, дробных доляў і інш. Характар дырыжорскага жэста.

Выяўленне асабістай выканаўчай задумы (інтэрпрытацыя твора) і яго канкрэтная дэталізацыя шляхам адбора і выдзялення найболей характэрных для гэтага твора музычна-выразных, вакальна-хараваых і дырыжорска-выканаўчых сродкаў.

Вызначэнне ў творы найболей значных момантаў, якія патрабуюць асобай увагі ў час рэпетыцый: метады эфектыўнай работы над імі (сальфеджыраванне, спяванне на пэўны склад, транспаніраванне і інш.).

Заклучэнне

Выяўленне некаторых стылевых асаблівасцяў кампазітара ў даным творы (пры параўнанні з другімі яго творами). Належнасць розных рэдакцый партытуры, падстава іх з'яўлення і параўнальны аналіз.

Выказванне сваіх адносін да вывучаемага твора.

Уражанне ад “жывога” праслухоўвання яго (у канцэрце, відэа ці гуказапісе). Параўнанне розных выканаўчых інтэрпрэтацый.

У канцы работы рэкамендуецца даць спіс літаратуры, выкарыстанай пры аналізе твора (бібліяграфія).

ТЭМА 14. САМАСТОЙНАЯ РАБОТА СТУДЭНТАЎ

Аб'ём дырыжорскіх жэстаў

На пачатковых этапах навучання дырыжыраванню, а таксама пры неабходнасці выпраўлення прывычкі моцна размахваць рукамі сферу дзейнасці рук дырыжора варта абмежаваць у думках або рэальна квадратам ці кубам, калі студэнт пры дырыжыраванні без неабходнасці блізка трымае рукі ля тулава або надта далёка выстаўляе іх наперад, а таксама робіць надта вялікія ці вельмі малыя жэсты. Для выпраўлення вялікіх або вельмі малых жэстаў пры дырыжыраванні, а таксама ў пачатковай стадыі навучання дырыжыраванню сферу рук трэба ў думках абмежаваць квадратам, стораны якога павінны размяшчацца наступным чынам. Ніжняя гарызантальная старана — на ўзроўні пояса, верхняя — на ўзроўні падбародка, левая і правая вертыкальныя стораны павінны знаходзіцца на адлегласці 10—12 см ад аднаго і другога пляча (мал.2)

Калі студэнт не ў стане ў думках арганізаваць работу рук у працэсе дырыжыравання ў рэкамендаваных межах, тады трэба ўзяць неабходных памераў ліст паперы або газету, выверыць адлегласць ад пояса да падбародка і вызначыць ніжнюю і верхнюю гарызантальныя стораны квадрата, потым яго вертыкальныя стораны (як указана на мал.2), адступаючы ў бакі ад пляча на 10—12 см. Затым прымацуйце ліст паперы на сцяну або другі вертыкальна размешчаны прадмет на ўзроўні ліній падбародка і пояса. Атрыманых памераў квадрат і будзе прасторавай сферай для руху рук пры дырыжыраванні. У пачатковай стадыі работы ў прапанаваным квадраце неабходна старацца захоўваць яго межы.

Практыкаванні па адпрацоўцы дырыжорскага жэста

Пачынаючы канкрэтныя практыкаванні, трэба памятаць, што яны са-дзейнічаюць арганізацыі дырыжорскіх жэстаў, дасягненню выразнасці рук, раскаванасці дырыжорскага апарату, выпраўленню дырыжорскіх недахопаў і звычак, якія перашкаджаюць дырыжыраванню. Ад працаздольнасці, стараннасці, якасці выканання практыкаванняў будзе залежыць ступень дасягненняў у развіцці тэхнікі рук. Трэба быць максімальна сабранымі, уважлівымі, упартымі ў рабоце, і вынік не прымусіць сябе чакаць.

Рабочая пазіцыя пры выкананні практыкаванняў — стоячы, рукі ў зыходнай пазіцыі (гл. «Пастаноўка рук»). Аб змяненні пазіцыі корпуса і рук будзе ўказана асобна. Практыкаванні выконваюцца без музычнага суправаджэння.

Расслабление мышцаў рук

1. Станьце роўна. Рукі апусціце ўздоўж тулава. Не напружвайцеся. Павольна падыміце да ўзроўню вачэй выцягнутыя абедзве рукі. Затрымайце іх у такім становішчы на 10—15 секунд і рэзка апусціце ўніз. Рукі павінны па-

дацьза кошт свайго цяжару. Практыкаванне можна зрабіць па чарзе левай і правай рукой. Правая рука падае, левая — падымаецца і наадварот.

2. Рука ўзнята амаль што вертыкальна над галавой і знаходзіцца ў такой пазіцыі 4—6 секунд. Потым па чарзе расслабляецца і падае кісьць, заёй — прадплечча, плячо некаторы час займае гарызантальную пазіцыю, затым апускаецца і рука, выпрамяляючыся, безжыццёва падае ўніз. Практыкаванне трэба паўтарыць некалькі разоў, яккожнай рукой паасобку, так і дзвюма разам. Сачыце, каб мышцы рук былі расслабленыя.

3. Паволі падыміце плячамі ўбакі ўверх як мага вышэй расслабленыя і давіслыя на локцях прадплечча і кісці рук. Потым імгненна апусціце (кіньце) іх уніз уздоўж тулава.

4. Станьце роўна. Рукі свабодна апушчаныя. У такой пазіцыі расслабце мышцы рук і прарабіце імі, легка трасучы, рухі на працягу прыкладна 20—30 секунд.

5. Паволі падыміце свабодныя, прамыя рукі ў бакі ўверх на ўзровень плеч (кісьць, прадплечча і плячо павінны складаць прамую лінію) — удых. Паступова нахіляючы крыху тулава наперад, па чарзе расслабце і апусціце ўніз кісьць, прадплечча і плячо — выдых. Кожная частка рукі пры гэтым па чарзе прымае «вісячуго» пазіцыю.

6. Станьце роўна. Рукі расслабленыя і апушчаныя ўніз. Тулава нахіліцекрыху наперад. Прамыя рукі падыміце ў бакі і ўгару — удых і расслабленыя кінюць уніз, даючы ім магчымасць па інерцыі гушкацца ў супрацьлеглыя бакі да поўнага спынення — выдых. Вельмі карысна патрэсці расслабленыя кісці рук, нібы страсяючы з іх кроплі вады (5-е і 6-е практыкаванні паводле А. П. Кагадзева).

Практыкаванні на расслабление мышцаў рук — аснова не толькі наступных практыкаванняў, але і ўсёй дырыжорскай дзейнасці. Яны павінны абавязкова паўтарацца як у прамежках паміж іншымі практыкаваннямі, так і ў выпадках, калі адчуецца залішняе напружанне ў руках ці скаванасць незалежна ад таго, у пачатковай вы стадыі засваення дырыжорскай тэхнікі ці «спелы» майстра.

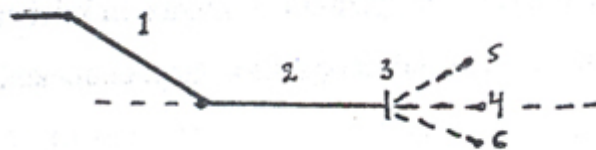
1. Паволі, плаўна, без напружання сціскайце і расціскайце да зыходнай пазіцыі вялікі і ўказальны пальцы, утвараючы імі кальцо. Прарабіце аналагічнае практыкаванне, па чарзе злучаючы вялікі палец з астатнімі. Таксама плаўна, без напружання сціскайце кісці ў кулак і расціскайце іх, сочачы за свабодай руху.

2. Сядзьце за стол і пакладзіце на яго рукі:

а) злучыце вялікі і ўказальны пальцы ў форме кальца, пакідаючы астатнія ў напаясагнутым стане і, не падымаючы ад паверхні стала прадплечча, пругкімі адрывістымі рухамі стукайце па ёй. спачатку фіксуючы пункт удару і пункт пад'ёму, потым без перапынку з інтэрваламі прыкладна ў адну секунду, далей 2—3 удары ў секунду;

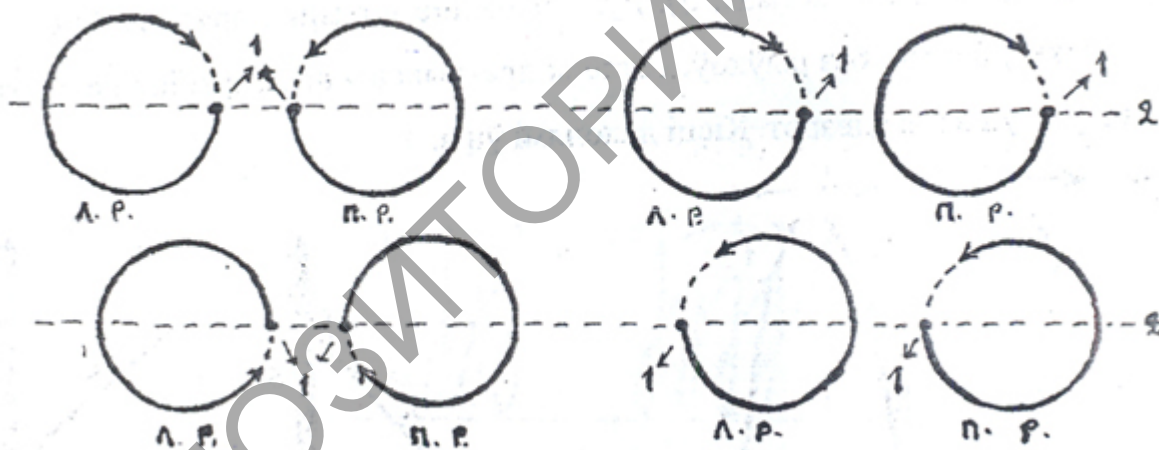
б) не спыняючы ўдараў і не змяняючы пазіцыі рук, прыўзняміцеся і працягвайце практыкаванні стоячы; сачыце за тым, каб у момант удараў па

ўяўляемай паверхні прадплечча знаходзілася ў гарызантальнай пазіцыі, а кісьць на ўзроўні пляча (мал.3).



Мал. 46. Палажэнне кісці ў працэсе дырыжыравання (кісці далонямі ўніз): 1 – плячо; 2 – прадплечча; 3 – кісьць; 4,5,6 – пазіцыі кісці ў момант ўдару (4 – правільна, 5,6 – няправільна)

Не злоўжывайце гэтым відам практыкаванняў. Залішня стараннасць можа прывесці да скаванасці мышцаў кіцей. Станьце роўна, апусціце рукі ўніз далонямі назад. Пастарайцеся расслабіць мышцы рук і адчуць цяжар у кісях, пульсацыю крыві, што прыліла да іх; а) легка, без напружання зрабіце кругавыя рухі кісямі ў сярэдзіну і ў бакі як раскрытымі, так і сціснутымі ў кулак (мал. 47).



Мал. 47. Практикаванні на расслабленне кіцей рук рухамі па крузе: 1 – зыходная пазіцыя; 2 – лінія, якая вызначае цэнтр акружнасці (л.р. – левая рука, п.р. – правая рука)

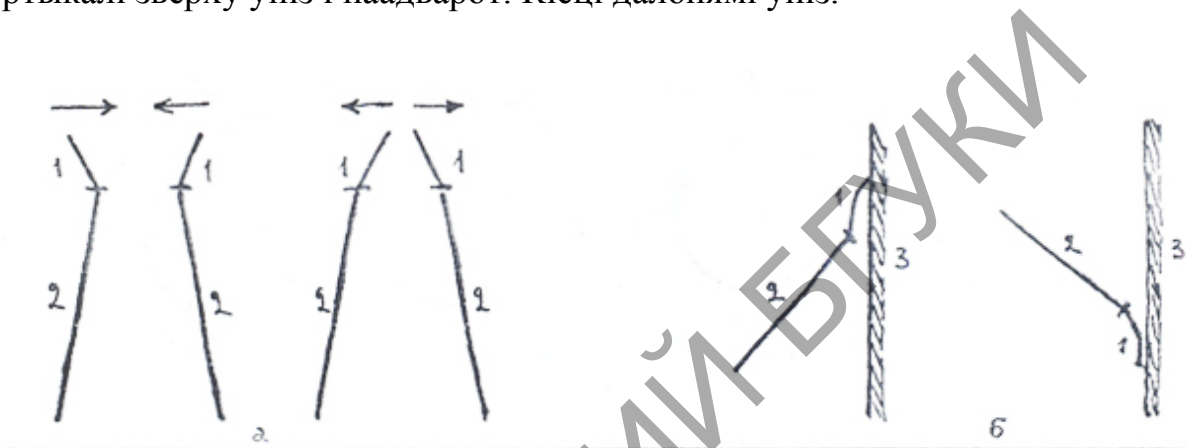
б) не спыняючы руху, паволі прыўзніміце крыву сагнутымі ў локцях рукі на ўзровень грудзей і працягвайце выконваць кругавыя рухі кісямі ў тым жа парадку.

У сувязі з тым, што кісці рук хутка стамляюцца, гэтым практыкаваннем старайцеся не злоўжываць.

4. Рукі ў зыходнай пазіцыі (як і пры дырыжыраванні). Вазьміце ў рукі алоўкі, прытрымліваючы іх вялікімі ўказальнымі пальцамі, зрабіце рухі кісямі зверху ўніз і наадварот, а таксама ў бакі і па крузе. Пастарайцеся дабіцца дакладных рухаў канцамі алоўкаў. Запомніце адчуванне сціскання

прадмета пальцамі і потым, без алоўкаў паспрабуйце прарабіць гэтыя рухі з захаваннем ранейшых адчуванняў сціскання. Прарабіце прарабіце практыкаванні прыкладна на працягу 1—2 мінут па чарзе як з прадметам, так і без яго. Сачыце за напружаннем мышцаў і своечасова пазбаўляйцеся яго.

5. Пазіцыя рук ранейшая. Кісці далонямі ўніз, уверх, «рабром». Па гарызантальнай прамой вядзіце рукі ў сярэдзіну насустрач адна другой і ў бакі. Кісці ў гэты час нібы пераадольваюць супраціўленне, запазняяюцца ў руху і адстаюць ад прадплечча (мал. 5). Рух прарабіце ў адзін і другі бакі 10—12 разоў мякка, паволі, без рыўкоў. Гэтае ж практыкаванне прарабіце па вертыкалі зверху ўніз і наадварот. Кісці далонямі ўніз.



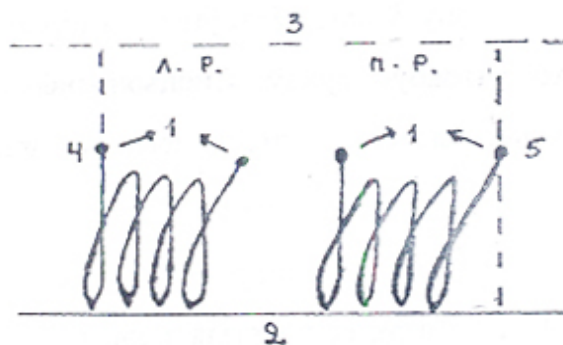
Мал.48. Практикаванні на расслабление кісцей рухамі:
а) па гарызанталі (далоні ўніз, уверх, «рабром»), б) па вертыкалі (далоні ўніз); 1 — кісьць, 2 — прадплечча, 3 — сцяна.

Развіццё рухаў прадплечча

1. Сядзьце за стол і пастаўце локці на яго паверхню. Практикаванне пачніце з мяккіх удараў кісці па сталае з паступовым павелічэннем амплітуды і ўключэннем ў рух прадплечча. Пастарайцеся не адрываць локаць ад стала, не фарсіраваць і не паскараць падзенне рукі, яно павінна быць натуральным. Для ўдару дастаткова вагі самога прадплечча. Не забывайце, што ўдар, як і ў пачатку практыкавання, адбываецца толькі кісцю, хаця амплітуда яе некалькі і памяншаецца.

2. Пасля таго як адчуецца ўпэўненасць і свабоду рухаў, не спыняючы заняткаў, устаньце і, не мяняючы пазіцыі локцяў, прарабіце практыкаванне «2» з рознымі амплітудамі рухаў. Сачыце за ўстойлівасцю локця. Агульная працягласць заняткаў 2—3 мінуты. Калі рукі будуць вялымі, несабранымі, пастарайцеся ў момант удару затармазіць іх. Гэта дапаможа вам адчуць цвёрдасць удару, але сачыце, каб кісьць не падала пры ўдары ніжэй узроўню прадплечча.

3. Прарабіце практыкаванні 1 і 2 з рухам у сярэдзіну і ў бакі па схеме (мал. 6) з лікам «раз-і», «два-і», «тры-і», «чатыры-і», строга захоўваючы сферы дзеяння рук, гэта значыць межы квадрата.



Мал.49. Практыкаванне на адпрацоўку пластычнасці рухаў рук у прапанаваным квадраце:

1 — зыходная пазіцыя кіцей; 2 — ніжняя гарызантальная лінія квадрата; 3 — верхняя гарызантальная лінія квадрата; 4, 5 — бакавыя вертыкальныя лініі квадрата

Развіццё рухаў пляча

1. Станьце роўна, пазбаўцеся напружання. Зыходная пазіцыя рук (гл. «Пастаноўка рук»). Кісьць правай рукі пачынае лёгкія ўдары з паслядоўным падключэннем прадплечча і пляча. Амплітуда жэста адпаведна ўзрастае, кісьць захоўвае пругкасць. Практыкаванне выконвайце як асобна кожнай рукой, так і абедзвюма разам. Працягласць 2—3 мінуцы. Тэмп, сілу і амплітуду ўдару вар'іруйце па сваім уласным жаданні. Сачыце, каб пры любой пазіцыі рукі кісьць, прадплечча і плячо знаходзіліся на адной лініі ў адносінах да ўдару, гэта значыць каб кісьць не апускалася ніжэй лініі прадплечча, прадплечча не рабіла кругавых рухаў, плячо не прыціскалася да корпуса, не было адтапыраным, а заўсёды ішло за прадплеччам.

2. Прарабіце практыкаванне 3 па схеме (мал.) з падключэннем пляча 8—10 разоў, сачыце за свабодай і лёгкасцю рухаў.

3. Павольныя рухі ўсёй рукі (кругавыя, хвалепадобныя і іншыя) пачынае і заканчвае плячо і, нібы ідучы ўвесь час наперадзе прадплечча і кісці, цягне іх за сабой.

Адпрацоўка пластычнасці і каардынацыі руху рук

Многія дырыжоры надавалі спецыяльным практыкаванням для рук важнае значэнне. Так, рускі дырыжор М. А. Малько адзначаў у сувязі з гэтым наступнае: «...вось што застаецца для мяне аксіёмай: фізічны момант дзейнасці дырыжора мае патрэбу ў падрыхтоўцы і адпрацоўцы таксама, як і іншая дзейнасць, што патрабуе рухаў. Спецыяльная гімнастыка можа і павінна ў гэтых адносінах аказаць істотную карысць дырыжору і як вучэбны прадмет, і як сродак для падтрымання рэжыму».

Два цікавыя практыкаванні раіць народны артыст Рэспублікі Беларусь, хормайстар, педагог А. П. Кагадзеў. Гэтыя практыкаванні садзейнічаюць далейшаму ўдасканаленню пластыкі дырыжорскага жэста і развіццю незалежнасці руху абедзвюх рук у розных кірунках.

Для ўсіх прапанаваных практыкаванняў зыходная пазіцыя рук, як пры дырыжыраванні.

1. Павольна і плаўна падымайце перад сабой прамую правую руку ўверх (кісць крыху апушчана), потым, апускаючы правую руку ўніз (кісць запазняецца), адначасова таксама паволі і плаўна падымайце левую руку ўверх. Трэба прарабіць практыкаванне некалькі разоў без рыўкоў.

2. Левую руку падніміце ўверх перад сабою на ўзровень грудзі, правая апушчана ўніз. Паволі, падымаючы правую руку ўверх, адначасова левую адстаўляйце ў бок (налева), потым прарабіце руху адваротным парадку (гэта значыць правая — уверх, уніз; левая — налева, направа).

Усе рухі рук павінны быць адвольнымі. Пазіцыя кісці рукі ў гэтым практыкаванні прапануецца ў трох варыянтах: далонню ўніз, далонню «рабром», далонню ўверх.

Пасля выканання гэтага практыкавання неабходна памяняць пазіцыю рук: правую падняць на ўзровень локця ўверх, левую апусціць. Потым левая рука робіць рухуверх, уніз, а правая — направа, налева. Пазіцыя кісці правай рукі таксама прапануецца ў трох варыянтах (кісць далонню ўніз, далонню «рабром» і далонню ўверх).

Для каардынацыі рухаў рук, а таксама адпрацоўкі амплітуды і дынамікі жэста прапануюцца наступныя практыкаванні.

3. Правая рука робіць вертыкальныя рухі з рознай хуткасцю, амплітудай і дынамікай, а левая ў той жа час робіць гарызантальныя рухі ў адным тэмпе. Потым функцыі рук мяняюцца.

4. Правая рука акрэслівае квадрат або ідзе па лініі лічбы восем, левая ў той жа час ідзе па лініі круга з рознымі амплітудай і хуткасцю. І, наадварот, левая акрэслівае квадрат (або васьмёрку), а правая — круг са зменай амплітуды і хуткасці.

Усе прыведзеныя практыкаванні будуць карыснымі толькі ў тым выпадку, калі выконваюцца з жаданнем, настойліvasцю і сістэматычна.

Практыкаванні на адпрацоўку элементаў аўфтакта

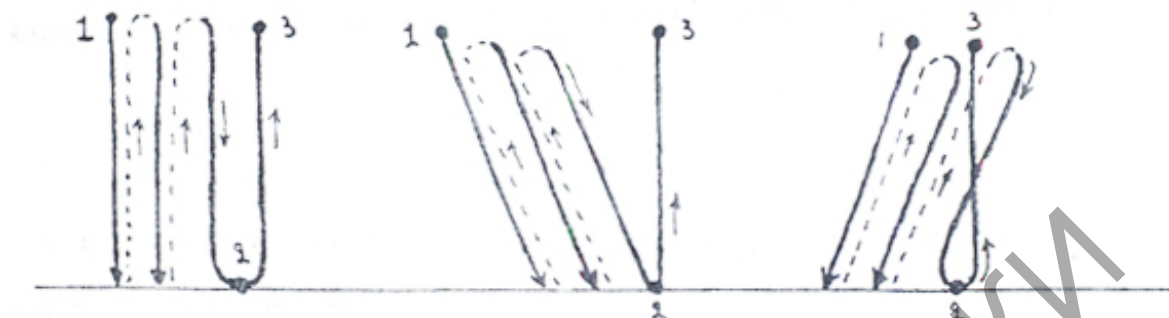
Намі прапануюцца практыкаванні на адпрацоўку трох відаў дырыжорскага жэста: «адрыў», «аддача», «стоп». З самага пачатку работы над практыкаваннямі неабходна прывучаць сябе да папярэдняга візуальнага бачання задач будучага жэста, гэта значыць яго мадэлі. Усе практыкаванні на элементы жэста павінны быць рытмічна арганізаваны, зарыентаваны ў тую ці іншую ўнутрыдалёвую пульсацыю, якая рэальна гучыць або якую вы ўяўляеце. Лічым, што на дадзеным этапе навучання будуць карыснымі наступныя практыкаванні на адпрацоўку дырыжорскіх жэстаў.

Практыкаванні на «аддачу»

1. Дырыжор ставіць рукі на зыходную пазіцыю на ўзроўні грудзей, як пры дырыжыраванні. Пасля невялікай паўзы спакойна, нібы раскачваючыся, ён робіць два рухі перпендыкулярна зверху ўніз і наадварот або ў бакі на ўяўляемую плоскасць, размешчаную прыкладна на ўзроўні пояса. З лікам «раз-і», «два-і» без перапынку ў верхняй кропцы жэста «стоп» на лік «тры-і»

хутка і рэзка рукі б'юць ва ўяўляемую плоскасць і, робячы дугу, адскокваюць у першапачатковую пазіцыю і спыняюцца.

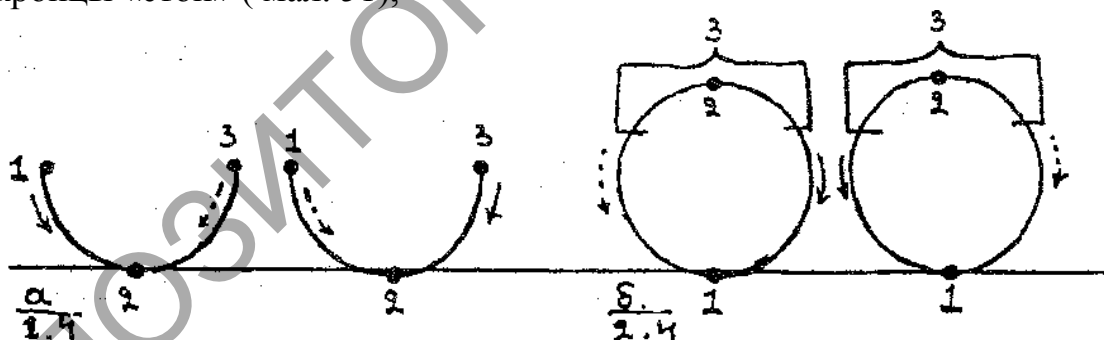
Практыкаванне паўтараецца з рознай хуткасцю, амплітудай жэста і дынамікай, а таксама кірункамі руху і колькасцю жэстаў (мал. 50).



Мал. 50. Адпрацоўка элементаў дырыжорскага жэста:
1 – пачатак руху; 2 – «аддача»; 3 – стоп

2. Рукі з зыходнай пазіцыі на ўзроўні падбародка размашыста з дынамічнай нагрузкай рухаюцца па лініі паўкруга, як маятнік, туды і назад. І кожны раз робяць рэзкія ўдары ў кропку «аддача» лад гучнае вымаўленне складу «пам...» у момант удару.

3. Тое ж практыкаванне прарабіце рухамі па крузе ў адным і другім кірунках як з заповоленнем руху ў верхняй частцы круга, так і з прыпынкамі жэста ў кропцы «стоп» (мал. 51).



Мал. 51. Адпрацоўка пачатковых, канчатковых кропак жэста, элементаў «аддача», «стоп» і мяжы заповоленага руху:

а) 1, 3 — пачатковая і канчатковая кропкі руху, 2 — кропка «аддача»; б) 1 — кропка «аддача», 2 — кропка «стоп», 3 — мяжа заповоленага руху

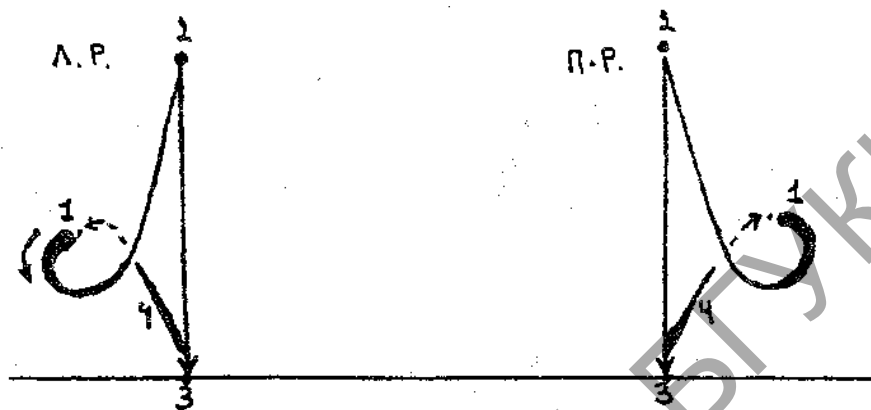
4. Тыя ж рухі прарабіце адной рукой: левая знаходзіцца ў кропцы «стоп», правая рухаецца па паўкрузе, крузе і наадварот — правая знаходзіцца ў кропцы «стоп», а левая рухаецца ў тых жа кірунках.

Практыкаванні можна вар'іраваць па асабістым жаданні.

5. Падніміце і выцягніце наперад рукі на ўзроўні вачэй і пасля невялікай паўзы кінце іх ўніз на ўяўляемую плоскасць на ўзроўні пояса. Рукі павінны натуральна адскочыць уверх ад кропкі дакранання з плоскасцю. Прарабіце практыкаванні дзвюма і адной рукой з паўзамі і без паўз пад лік

«раз-і», «два-і» і г. д. «Раз» - падзенне рукі ўніз, «і» - аддача і вяртанне на зыходную пазіцыю. Пастаянна мяняйце хуткасць падзення і сілу ўдару.

6. Зыходная пазіцыя, як пры дырыжыраванні. Рукі вышэй пояса і трошкі шырэй плеч. Імгненна з «адрыву» ўскідваюцца ўверх і рэзка з паскарэннем падаюць уніз. У пункце дакранання з уяўнай плоскасцю адбываецца «аддача». Чым мацнейшы ўдар, тым мацнейшая «аддача», і наадварот. У верхнім пункце першай фазы спыненне жэста можа вар'іравацца (мал. 13).



Мал.52. Адпрацоўка элементаў дырыжорскага жэста па двухдольнай схеме са змяненнем хуткасці рухаў рукі і сілы ўдараў:
1 - «адрыў»; 2 - кропка «стоп»; 3 - кропка дакранання да плоскасці;
4 - «аддача» жэста

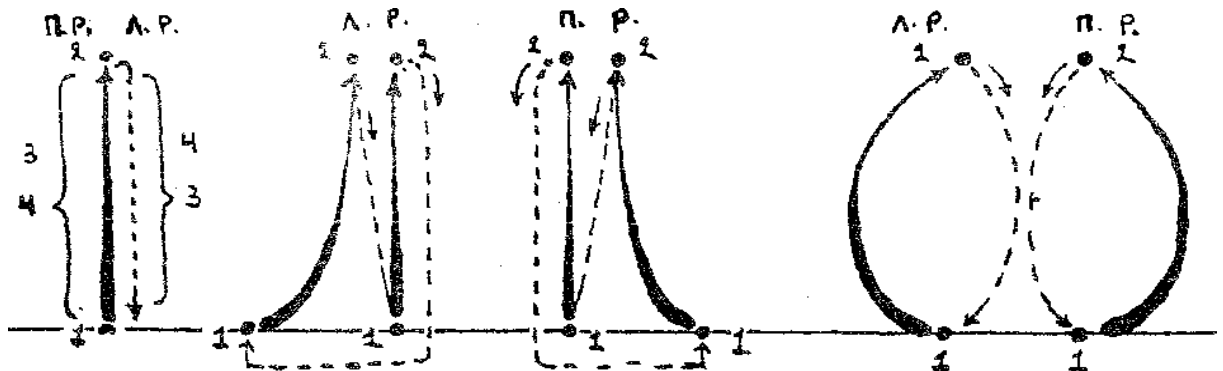
7. Сядзьце за стол, пастаўце локці на яго паверхню так, каб кісці знаходзіліся на ўзроўні падбародка, і з намаганнем ударце кісцямі аб паверхню стала. У кропцы дакранання пальцаў з паверхнасцю адбудзецца «аддача» жэста. Прабачце практыкаванне, кісцывымі рукамі.

Практыкаванні на «адрыў»

Чатырохдолевая схема

1. Рукі ў пазіцыі, як пры дырыжыраванні, на ўзроўні пояса. Пры ліку «раз» імгненна паднімаюцца са становішча спакою ўверх да кропкі «стоп» і спыняюцца, потым на лік «і» адускаюцца ў зыходны пункт; і так некалькі разоў запар з рознымі хуткасцю, дынамікай і амплітудай.

2. Не спыняючы папярэдняга практыкавання, змясціце пункт «адрыў», гэта значыць на лік «раз» зрабіце паузу, а на лік «і» прарабіце «адрыў» жэста ўверх, а ў далейшым на лік «раз» замест паўзы рукі спакойна апускайце на зыходную пазіцыю. Пажаданы самастойныя варыянты з паўзамі на любы лік і ў розных кірунках. Напрыклад, прыліку «раз-і», «два-і» рукі застаюцца нерухомымі, а на лік «тры-і» з «адрываюцца» імкнуцца ўверх і з прыпынкам або без яго ў кропцы «стоп» робяць спакойны рух уніз і займаюць зыходную пазіцыю (мал. 14).



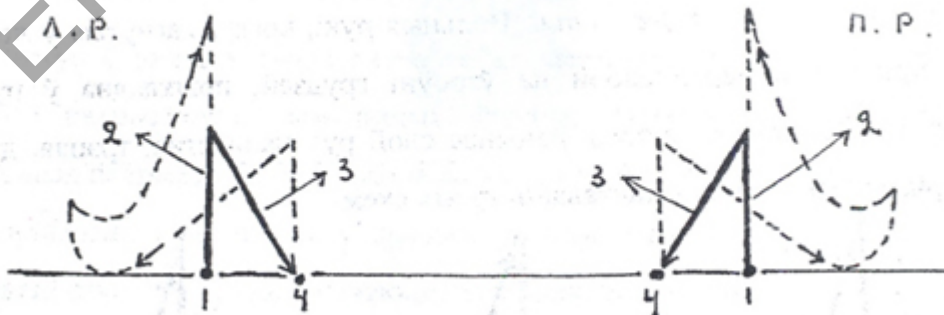
Мал. 53. Практыкаванне на адпрацоўку элемента дырыжорскага жэста «адрыў»:
1-кропка«адрыў»;2-кропка«стоп»абонаступовыпераход; 3- налік«раз»;
4 - на лік «і»

Жэст «стоп» сустракаўся ў папярэдніх практыкаваннях, ён вельмі прасты ў выкананні і таму асобна разглядацца не будзе.

Практыкаванне. Уступ на першую долю такта



Паказ уступу на другую долю чатырохдольнай схемы. Рукі прыўзняць перад сабою прыкладна ў кропцы пачатку гучання першай долі. Гэтая кропка знаходзіцца на ўзроўні пояса або вышэй — усё залежыць ад характару твора, які выконваецца, яго дынамікі.

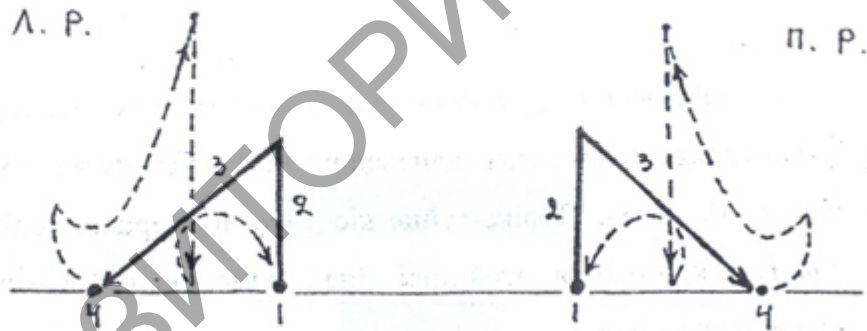


Мал.54. Рух рук пры паказе ўступаў на другую долю:
1 - кропка «ўвага» («адрыў»);2 - жэст «удых» (першая фаза аўфтакта);
3 - жэст «уступ», выдых (другая фаза аўфтакта); 4 - пачатак гучання
другой долі

Практыкаванне. Уступ на другую долю такта



Паказ уступу на трэцюю долю чатырохдольнай схемы. Кісці рук павінны быць прыкладна ў кропцы пачатку гучання другой долі, якая і стане пачатковым пунктам для руху жэста пры падачы уступу на трэцюю долю.



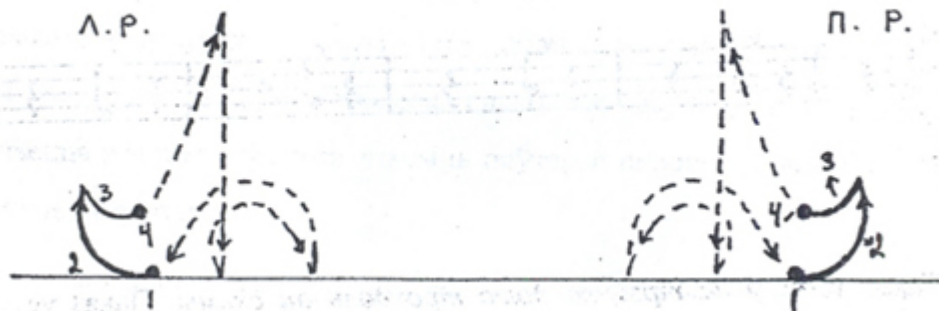
Мал.55. Рух рук пры паказе ўступу на трэцюю долю:

- 1 - кропка «ўвага» («адрыў»);
- 2 - жэст «удых» (першая фаза аўфтакта);
- 3 - жэст «уступ», выдых (другая фаза аўфтакта);
- 4 - пачатак гучання трэцяй долі

Практыкаванне. Уступ на трэцюю долю такта

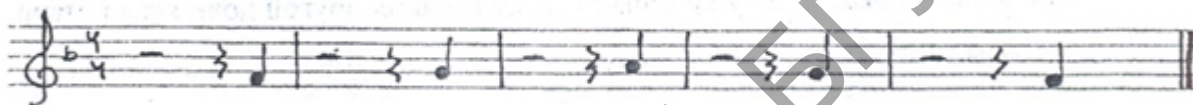


Показ уступу на чацвёртую долю чатырохдольнай схемы. Зафіксіруйце кісці рук у кропцы пачатку гучання трэцяй долі - гэтай будзе жэст «увага» («адрыў») для падачы ўступу на чацвёртую долю.



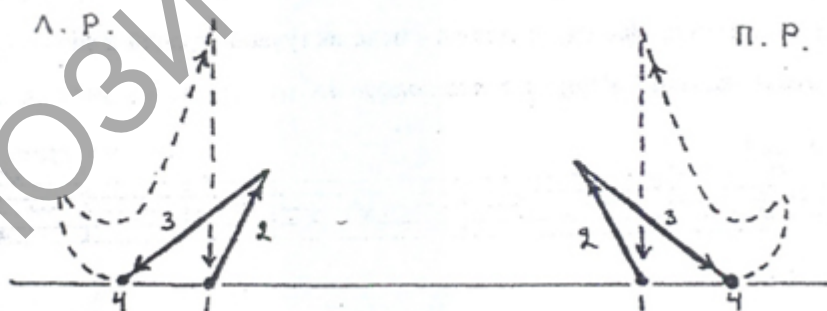
Мал.56. Рух рук пры паказе ўступу на чацвёртую долю:
 1 - кропка «ўвага» («адрыў»); 2 - жэст «удых» (першая фаза аўфтакта); 3 - жэст «уступ», выдых (другая фаза аўфтакта); 4 - пачатак гучання чацвёртай долі

Практыкаванне. Уступ на чацвёртую долю такта



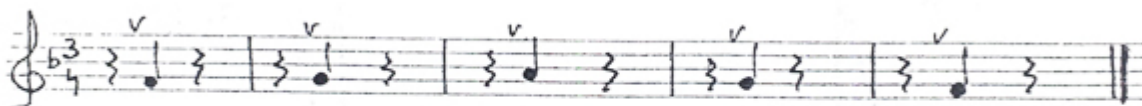
Паказ уступу на другую долю трохдольнай схемы. Паказ уступу на другую долю трохдольнай схемы адпаведны паказу уступу на трэцюю долю чатырхдольнай схемы. Зафіксуйце кісці рук на першай долі, прыкладна ў кропцы пачатку гучання гэтай долі. Яна і будзе кропкай «ўвага» для падачы уступу на другую долю.

Трохдольная схема

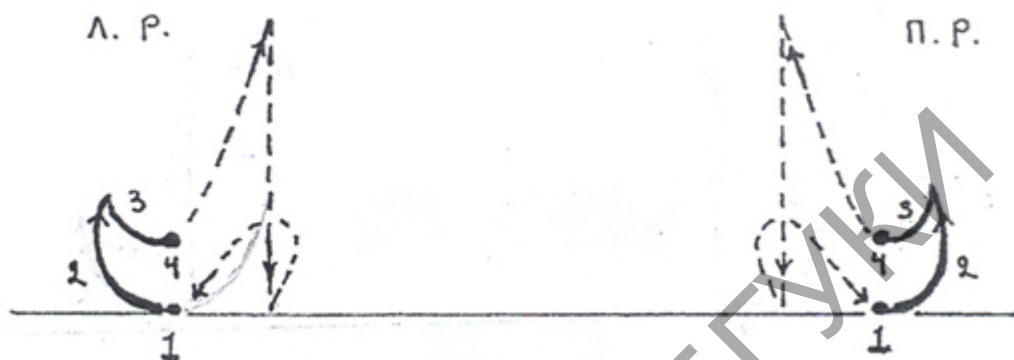


Мал.57. Рух рук пры наказе ўступу на другую долю:
 1 - кропка «ўвага» («адрыў»); 2 - жэст «удых» (першая фаза аўфтакта); 3 — жэст «уступ», выдых (другая фаза аўфтакта)

Практыкаванне. Уступ на другую долю



Паказ уступу на трэцюю долю трохдольнай схемы. Паказ уступу на трэцюю долю адпаведны паказу ўступу на чацвёртую долю ў чатырохдольнай схеме. Зафіксуйце кісці рук прыкладна ў кропцы пачатку гучання другой долі трохдольнай схемы. Гэта і будзе жэст «увага» («адрыў») для падачы уступу на трэцюю долю.



Мал. 58. Рух рук пры паказе ўступу на трэцюю долю:
1 – кропка «увага» («адрыў»); 2 – жэст «удых» (першая фаза аўфтакта); 3 – жэст «уступ», выдых (другая фаза аўфтакта); 4 – пачатак гучання трэцяй долі

Практыкаванне. Уступ на трэцюю долю



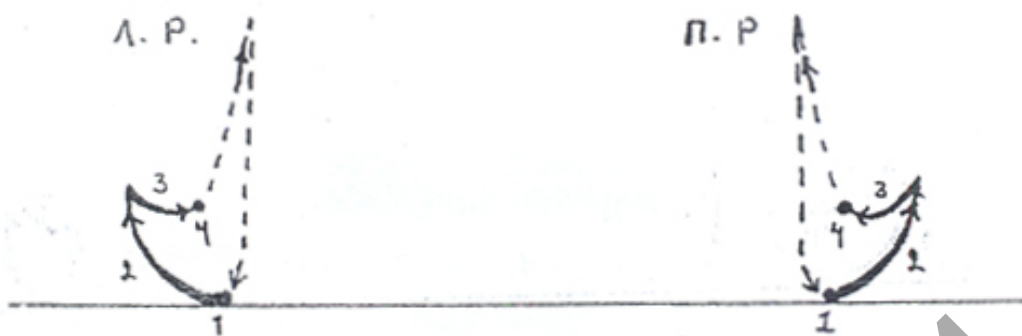
Паказ уступу на другую долю двухдольнай схемы. У параўнанні з разгледжанымі схемам! двухдольная схема больш складаная, таму што ў ёй няма гарызантальных ліній, як у чатырох- і трохдольнай схемах. Адразу пасля першай долі жэст ідзе ўверх на другую долю і ў сувязі з гэтым у пачатковым перыядзе навучання студэнты часта робяць наступную памылку: пасля першай долі рука на «аддачы» высока адскоквае ўверх, ад чаго другая доля пачынаецца жэстам уніз, гэта значыць паўтарае першую долю. Каб гэтага пазбегнуць, неабходна:

- а) «адскок» пасля першай долі рабіць як мага менш рухам уверх, а больш злёгка ўбок ад першай долі;
- б) другую долю пачынаць там, дзе закончылася «аддача» ад першай долі, жэстам знізу паўдугой у сярэдзіну і ўверх.

Прынцып паказу уступу на другую долю такі ж, як і ў чатырохдольнай схеме - на чацвёртую, а ў трохдольнай - на трэцюю долю.

Зафіксуйце кісці рук у кропцы пачатку гучання першай долі і зрабіце рух рукамі ўверх па малюнку прапанаванай схемы.

Двухдолевая схема

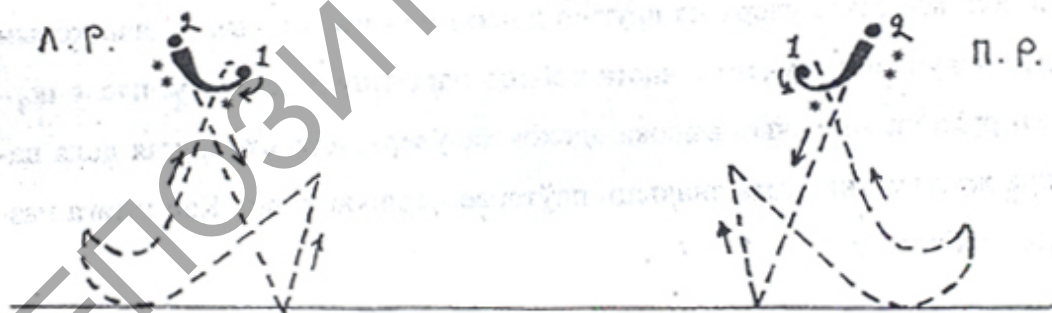


Мал. 59. Показ уступа на другую долю:
1 – кропка “увага” (“адрыў”); 2 – жэст “удых” (першая фаза аўфтакта); 3 – жэст “уступ”, выдых (другая фаза аўфтакта); 4 – пачатак гучання другой долі

Практыкаванне. Уступ на другую долю

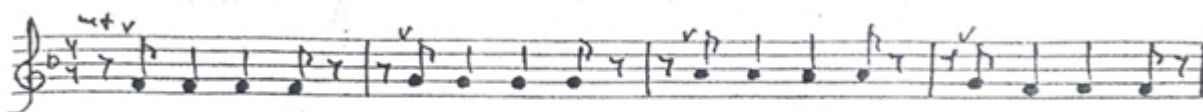
Уступы на частку долі такта

Чатырхдолевая схема



Мал.60. Рух рук пры паказе ўступу на другую палову першай долі:
1 – кропка “увага” (“адрыў”); 2 – спыненне жэста, гучанне другой восьмай першай долі

Практыкаванне. Уступ на першую драблёную долю.





Мал.61. Рух рук пры паказе ўступу на другую палову другой долі:
 1 — кропка «ўвага» («адрыў»), пачатак імпульсу ; 2 — спыненне жэста, гучанне другой восьмай долі

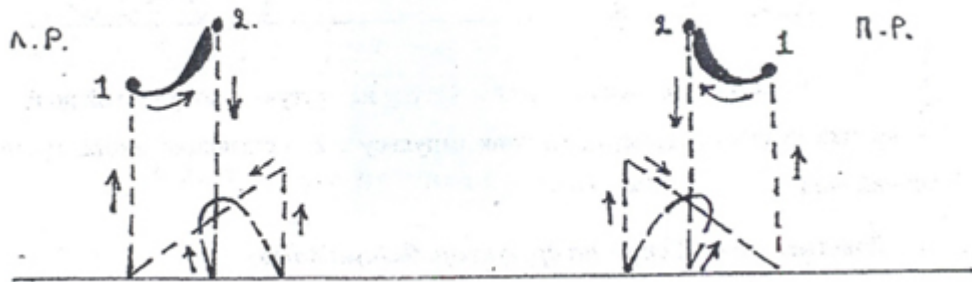
Практыкаванне. Уступ на другую драблёную долю



Мал. 62. Рух рук пры паказе ўступу на другую палову трэцяй долі:
 1 — кропка «ўвага» («адрыў»), пачатак імпульсу ; 2 — спыненне жэста, гучанне другой восьмай долі

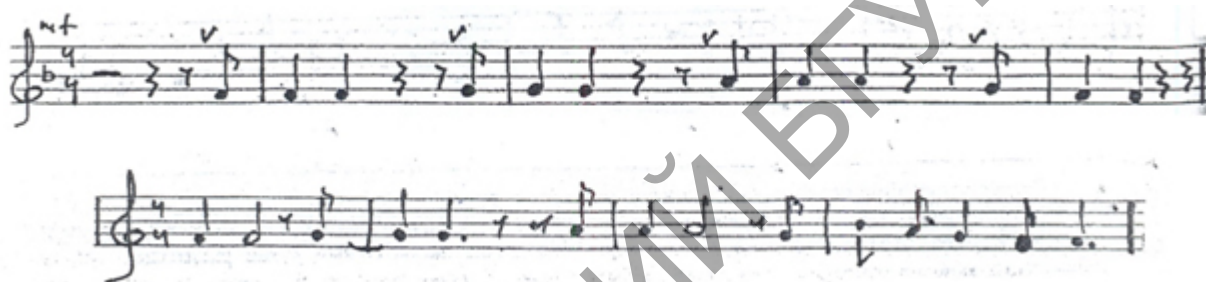
Практыкаванне. Уступ на трэцюю драблёную долю





Мал.63. Рух рук пры паказе ўступу на другую палову чацвёртай долі:
 1 — кропка «ўвага» («адрыў»), пачатак імпульсу ; 2 — спыненне жэста, гучанне другой восьмай долі

Практыкаванне. Уступ на чацвёртую драблёную долю

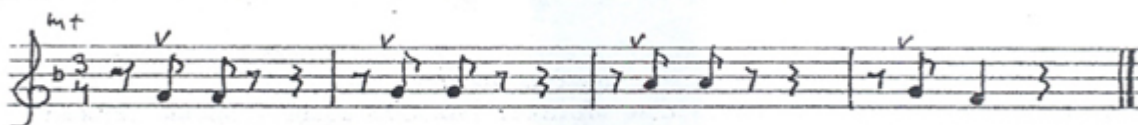


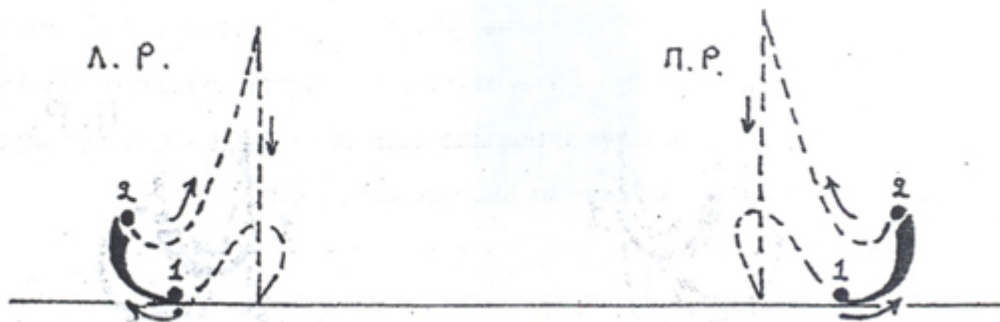
Трохдолевая схема



Мал. 64. Рух рук пры паказе ўступу на другую палову першай долі:
 1 — кропка «ўвага» («адрыў»), пачатак імпульсу ; 2 — спыненне жэста, гучанне другой восьмай долі

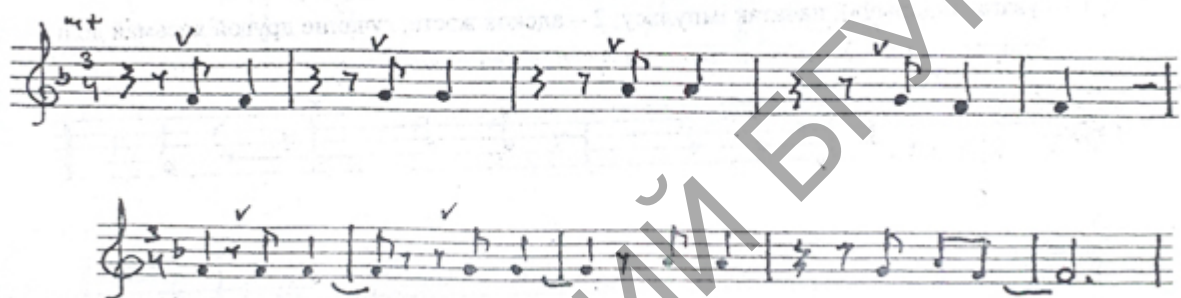
Практыкаванне. Уступ на першую драблёную долю



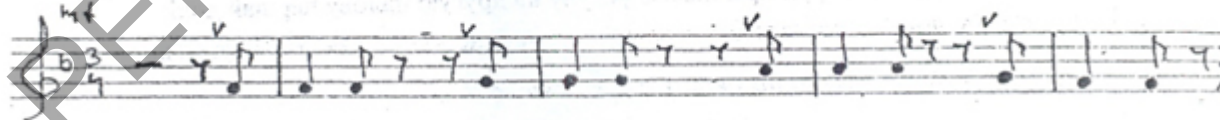


Мал. 65. Рух рук пры паказе ўступу на другую палову другой долі:
 1 — кропка «ўвага» («адрыў»), пачатак імпульсу ; 2 — спыненне жэста, гучанне
 другой восьмай долі

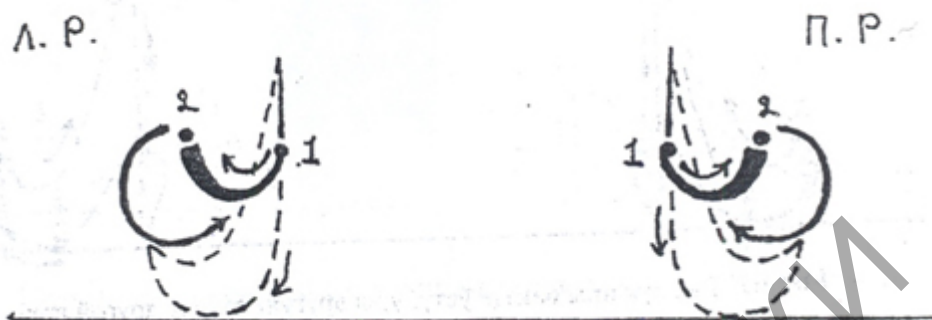
Практыкаванне. Уступ на другую драблёную долю



Практыкаванне. Уступ на трэцюю драблёную долю



Двухдолевая схема



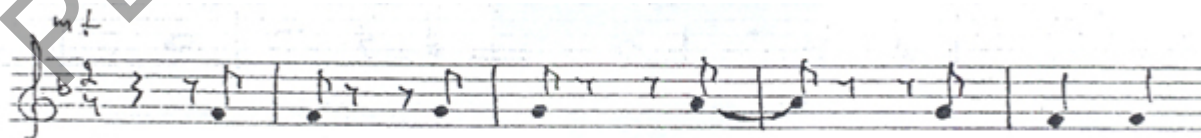
Мал. 67. Рух рук пры паказе ўступу на другую палову першай долі:
1 — кропка «ўвага» («адрыў»), пачатак імпульсу; 2 — адскок жэста, гучанне другой восьмай долі

Практыкаванне. Уступ на першую драблёную долю



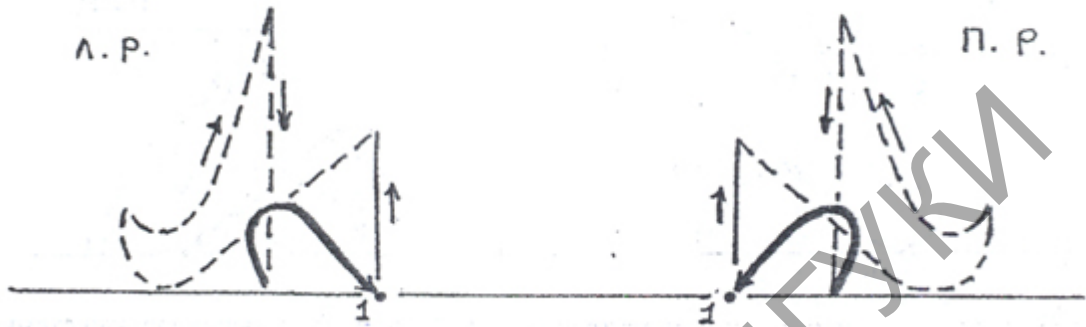
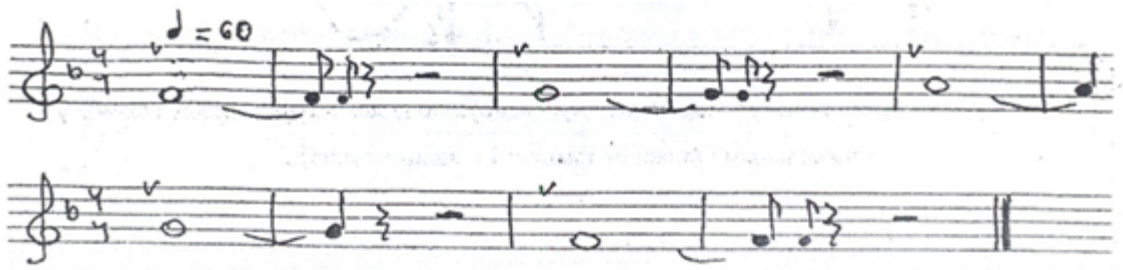
Мал. 68. Рух рук пры паказе ўступу на другую палову другой долі:
1 — кропка «ўвага» («адрыў»), пачатак імпульсу; 2 — прыпынак жэста, гучанне другой восьмай долі

Практыкаванне. Уступ на другую драблёную долю



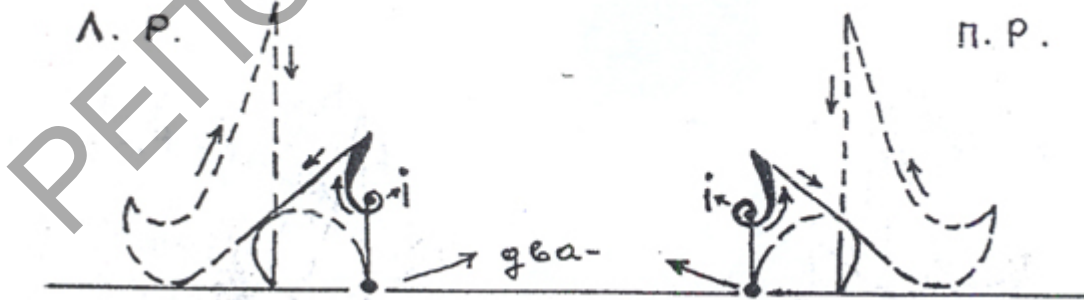
Мал. 69. Рух рук пры зняці гучнасці на другую палову першай долі чатырохдольнай схемы ў запаволеных тэмпях з лікам «раз-і»

Практыкаванне. Зняцце гучнасці на першую драблёную долю такта



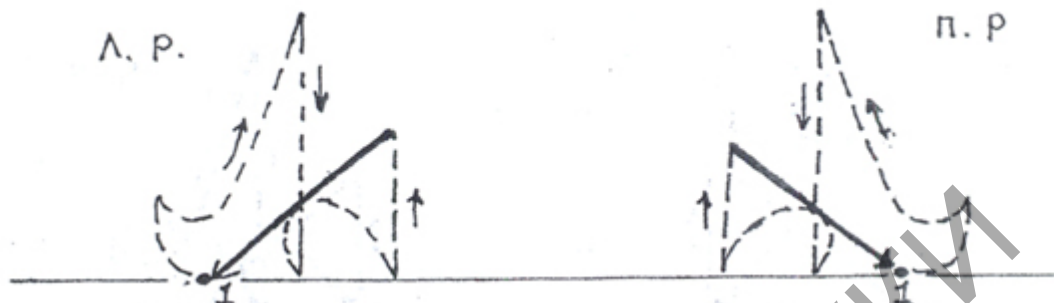
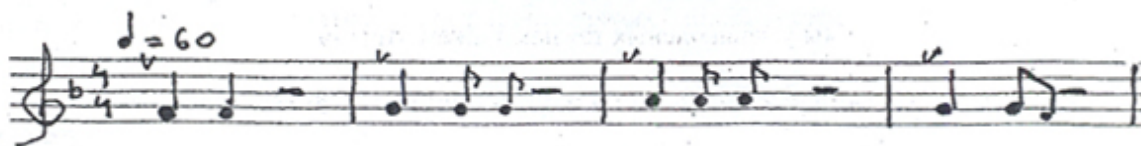
Мал.70. Рух рук пры зняцці гучнасці на другую асноўную долю чатырохдольнай схемы ў заповоленым і шпаркім тэмпях: 1 – зняцце гучнасці

Практыкаванне. Зняцце гучнасці на другую долю такта



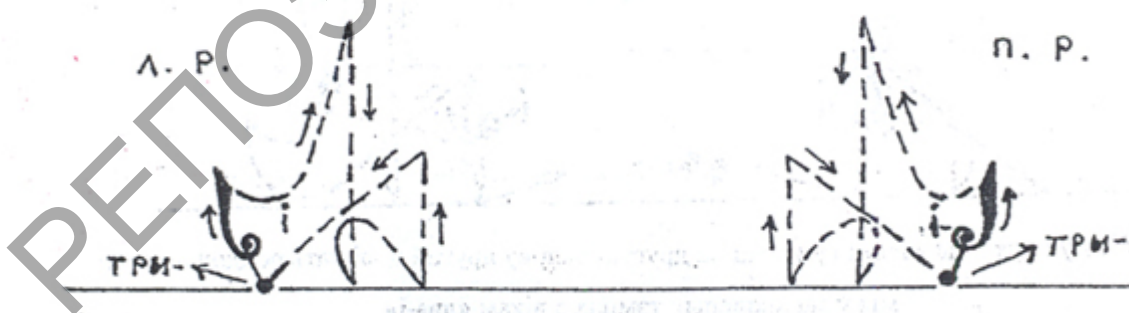
Мал. 71. Рух рук пры зняцці гучнасці на другую палову другой долі чатырохдольнай схемы ў заповоленых тэмпях з лікам “два-і”

Практыкаванне. Зняцце гучнасці на другую драблёную долю такта



Мал. 72. Рух рук пры зняцці гучнасці на трэцюю асноўную долю чатырохдольнай схемы ў заповоленым і шпаркім тэмпах: 1-зняцце гучнасці

Практыкаванне. Зняцце гучнасці на трэцюю долю такта



Мал. 73. Рух рук пры зняцці гучнасці на другую палову трэцяй долі чатырохдольнай схемы ў заповоленых тэмпах з лікам “тры-і”

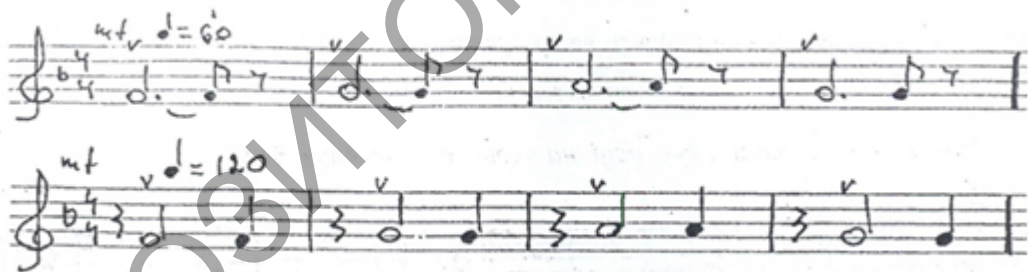
Практыкаванне. Зняцце гучнасці на трэцюю дроблёную долю





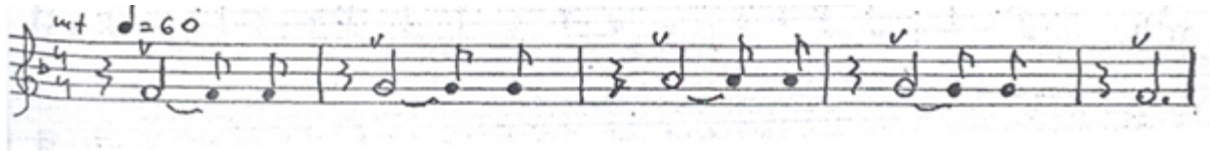
Мал. 74. Рух рук пры зняцці гучнасці на чацвёртую асноўную долю чатырохдольнай схемы ў заповоленым і шпаркім тэмпах: 1 — зняцце гучнасці

Практыкаванне. Зняцце гучнасці на чацвёртую долю такта.



Мал. 75. Рух рук пры зняцці гучнасці на другую палову чацвёртай долі чатырохдольнай схемы ў заповоленых тэмпах з лікам «чатыры-і»

Практыкаванне. Зняцце гучнасці на чацвёртую драблёную долю

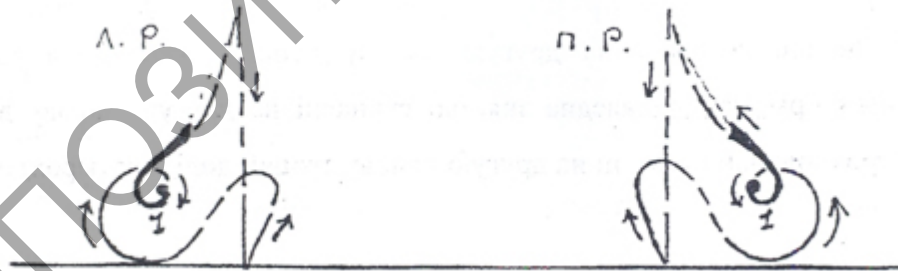


Трохдолевая схема



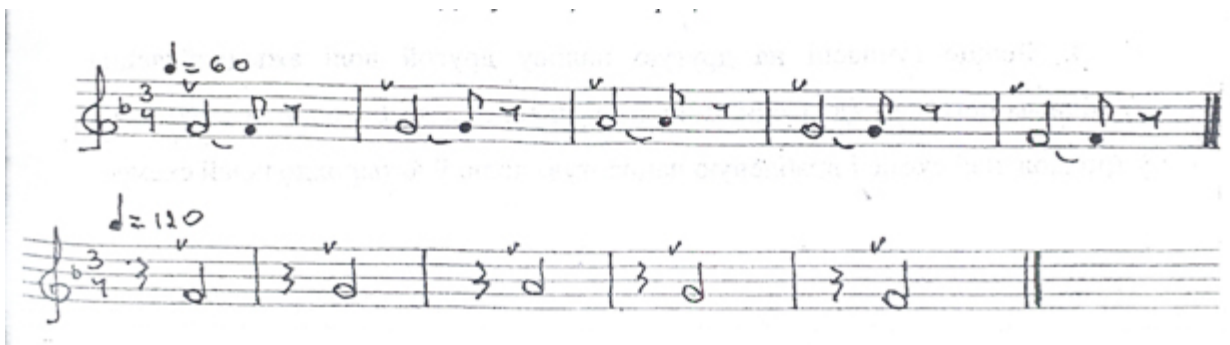
Мал. 76. Рух рук пры зняцці гучнасці на другую палову трохдольнай схемы ў заповоленых тэмпах з лікам “два-і”

Практыкаванне. Зняцце гучнасці надругую дроблёную долю



Мал. 77. Рух рук пры зняцці гучнасці на трэцюю асноўную долю трохдольнай схемы ў заповоленым і шпаркім тэмпах: 1 — зняцце гучнасці

Практыкаванне. Зняцце гучнасці на трэцюю долю



Мал. 78. Рух рук пры зняці гучнасці на другую палову трэцяй долі трохдольнай схемы ў запаволеных тэмпах з лікам “тры-і”

Практыкаванне. Зняцце гучнасці на трэцюю дроблёную долю



3. ПРАКТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ

3.1 Пытанні да самастойнага вывучэння харавой партытуры, ці іншага вакальна-інструментальнага твора

1. Ідэйна-мастацкі змест твора, звесткі пра аўтараў твора, час стварэння, адлюстраваная ў ім эпоха.
2. Форма твора, яго стылістычныя асаблівасці, характарыстыка музычных тэм, ладатанальны план. Гармонія, значэнне акампанементу ў творах з суправаджэннем, асаблівасці шматгалосся, тэмп, агогіка, дынаміка.
3. Склад хора, фактура харавога выкладання, дыяпазон харавых партый, тэсітура, характар гукаўтварэння, асаблівасці дыкцыі, пытанні ансамбля, інтанацыйныя, вакальныя і іншыя цяжкасці.
4. Выяўленне мастацкіх вобразаў твора і сродкаў іх ажыццяўлення, выяўленне кульмінацый, фразіроўкі, нюансіроўкі і вакальна-тэмбравых фарбаў.

3.2 Практичныя заданні да экзамена

1. Вывучэнне на памяць харавой партытуры і асабных харавых партый.
2. Вывучэнне паэтычнага тэкста.
3. Заданне на інтаніраванне акордаў (па гарызанталі і вертыкалі).
4. Заданне на развіццё ўнутранага слыху.
5. Заданне на темпа-рытмічнае выхаванне.
6. Заданне на развіццё музычнай памяці.
7. Заданне на адначасовае дырыжыраванне і ігру галасоў (харавых партый).
8. Вусны і пісьмовы аналіз вывучаемых твораў.
9. Дырыжыраванне твораў.

4. РАЗДЗЕЛ КАНТРОЛЮ ВЕДАЎ

4.1 Асноўныя сродкі дыягностыкі

1. Дамашнія заданні па вывучэнні харавых партытур.
2. Кантрольныя урокі.
3. Залікі і экзамены.
4. Удзел у харавых канцэртах.
5. Дзяржаўны экзамен.

4.2 Прыкладны пералік тэарэтычных пытанняў да заліка (экзамена)

1. Віды дырыжорскіх штрыхоў.
2. Ферматы, іх значэнне і прыёмы выканання.
3. Тэмпавыя абазначэнні.
4. Характэрныя вызначэнні.
5. Характарыстыка і віды простых памераў.
6. Характарыстыка і віды складаных памераў.
7. Паняцце ауфтакта.
8. Віды ауфтактаў.
9. Павольныя тэмпы.
10. Сярэднія тэмпы.
11. Хуткія тэмпы.
12. Функцыі правай і левай рукі.
13. Роля суправаджэння.
14. Віды рухомай і нерухомай дынамікі.
15. Асаблівасці дырыжорскай схемы.
16. Агагічныя адхіленні.
17. Ідэйна-мастацкі сэнс твора.

4.3. Крытэрыі адзнакі вынікаў вучэбнай дзейнасці студэнтаў

10 – балаў – выдатнае валоданне дырыжорскай тэхнікай, яркая музычная адаронасць, бездакорнае выкананне харавой партытуры, спяванне галасоў і гарманічнай вертыкалі; выдатнае напісанне анатацыі.

9 – балаў – выдатнае валоданне дырыжорскай тэхнікай, яркае музычнае правядзенне харавой партытуры, яе выкананне на інструменце, спяванне галасоў і гарманічнай вертыкалі; выдатнае напісанне анатацыі.

8 – балаў – добрае валоданне дырыжорскай тэхнікай, музычнае правядзенне харавой партытуры і яе выкананне на інструменце, спяванне галасоў і гарманічнай вертыкалі; грунтоўнае напісанне анатацыі.

7 – балаў – добрае валоданне дырыжорскай тэхнікай, музычнае правядзенне харавой партытуры, яе выкананне на інструменце, спяванне галасоў і гарманічнай вертыкалі; напісанне харавых анатацый.

6 – балаў – здавальняючае валоданне дырыжорскай тэхнікай, музычнае правядзенне харавой партытуры, яе выкананне на інструменце, здавальняючае спяванне харавых партый і гарманічнай вертыкалі; напісаныя харавыя анатацыі.

5 – балаў – здавальняючае выкананне дырыжорскай праграмы ў семестры, здавальняючае тэхніка дырыжыравання, ігра партытуры і спяванне галасоў; здавальняюча напісанныя харавыя анатацыі.

4 – балы – недастатковая дырыжорская тэхніка, здавальняючыя вынікі на ігры партытуры і спяванні галасоў, вертыкалі; фармальна напісаныя харавыя анатацыі.

3 – балы – дрэнная дырыжорская тэхніка, недавальняючая ігра харавой партытуры, спяванне галасоў і вертыкалі, ненапісаныя харавыя анатацыі.

2 – балы – дрэнная дырыжорская тэхніка, недавальняючая ігра харавой партытуры, спеваў харавых галасоў і гарманічнай вертыкалі, ненапісаныя харавыя анатацыі.

5. ДАПАМОЖНЫ РАЗДЗЕЛ

5.1 Вучэбна-метадычная карта

Раздзелы і тэмы	Колькасць аўд. (інд.) гадзін
Раздзел I. Авалодванне дырыжорскімі схемамі простых і змешаных памераў	
<i>Тэма 1.</i> Уводзіны	2
<i>Тэма 2.</i> Разнастайнасць дырыжорскіх паказаў у простых і змешаных памерах	20
<i>Тэма 3.</i> Дырыжыраванне творамі з дынамічнымі і агагічнымі адхіленнямі пры змяненнях тэмпу	20
<i>Тэма 4.</i> Авалодванне прыёмамі <i>крэшчэнда</i> , <i>дымінуэнда</i>	14
<i>Тэма 5.</i> Драбленне асноўнай метрычнай долі ў простых і змешаных памерах ў іх рытмічнай разнастайнасці	16
Раздзел II. Полірытмія і поліметрыя ў дырыжыраванні. Дырыжыраванне акампанентам. Самастойная работа дырыжора	
<i>Тэма 1.</i> Дырыжыраванне творамі, напісанымі ў складаных памерах	26
<i>Тэма 2.</i> Дырыжыраванне творамі ў памерах <i>Alla breve</i> , творамі, пабудаванымі на дынамічных кантрастах, тэмпавых змяненнях	12
<i>Тэма 3.</i> Дырыжыраванне акампанентам	16
<i>Тэма 4.</i> Авалодванне прыёмамі выканання здымаемай і нездымаемай ферматы, навыкамі карыстання камертонам ад гуку <i>ля</i> , удасканалванне мануальнай тэхнікі дырыжыравання	16
Раздзел III. Дырыжорска-выканальніцкі аналіз. Дырыжорская інтэрпрэтацыя. Дырыжорска-выканальніцкі стыль	
<i>Тэма 1.</i> Дырыжыраванне творамі ў памерах 9/8, 9/4	18
<i>Тэма 2.</i> Дырыжыраванне творамі ў памерах 12/4, 12/8	18
<i>Тэма 3.</i> Авалоданне новымі прыёмамі дырыжыравання харавых твораў у сямідольных памерах з рознымі метрычнымі структурамі тактаў	18

<i>Тэма 4. Дырыжыраванне творамі паліфінічнага складу</i>	16
Раздзел IV. Валоданне больш складанай тэхналогіяй успрымання нотнага тэксту праз яго музычную і эстэтычную інтэрпрэтацыю ў дырыжыраванні. Удасканаленне дырыжорскіх навыкаў кіравання хорам і аркестрам	
<i>Тэма 1. Дырыжыраванне творамі з метрам 10/8 , 11/4, 11/8</i>	12
<i>Тэма 2. Дырыжыраванне творамі буйной формы, значных па аб'ёме і складаных па змесце, з рознымі прыёмамі выкладу</i>	12
<i>Тэма 3. Напісанне музычна-тэарэтычнага, вакальна-харавога і выканальніцкага аналізу на харавыя творы</i>	12
<i>Тэма 4. Праца над творамі, уключанымі ў праграму дзяржаўнага экзамену</i>	10
<i>Тэма 5. Напісанне анатацый на творы, уключаныя ў праграму дзяржаўнага экзамену</i>	6
Усяго...	264

5.2 Вучэбная праграма

Тлумачальная запіска

Тыпавая вучэбная праграма па вучэбнай дысцыпліне “Дырыжыраванне” з’яўляецца вядучым, прафілюючым у сістэме дысцыплін дырыжорска-харавой спецыялізацыі.

Вучэбная дысцыпліна “Дырыжыраванне” ў працэсе навучання мае непасрэдную сувязь з такімі дысцыплінамі кафедры, як “Харавы клас”, “Пастаноўка голасу”, “Фартэпіяна”, “Чытанне і аналіз харавых партытур”, “Тэорыя музыкі”.

У працы над харавымі творамі, рознымі па сваіх музычна-стылістычных асаблівасцях, студэнты павінны навучыцца выконваць на фартэпіяна харавыя партытуры, харавыя партыі як індывідуальна, так і ў групах (жаночыя і мужчынскія), дакладна і выразна спяваць харавыя партыі з тактаваннем і без яго, спяваць гарманічную вертыкаль усёй харавой партытуры, карыстацца сродкамі мастацка-выразнага выканання (тэмпамі, нюансамі, фразіроўкай, характарам гукавядзення і інш.), і ў выніку ўвасабляць усё гэта ў дырыжорскім жэсце.

Мэта вучэбнай дысцыпліны – раскрыццё сутнасці і набыццё тэарэтычных і практычных асноў і навыкаў дырыжорскага майстэрства.

Задачы вучэбнай дысцыпліны:

- фарміраванне ў студэнтаў мадэлі харавога гучання партытур розных эпох, жанраў і стыляў;
- азнаямленне з рознымі выканаўчымі інтэрпрэтацыямі на лепшых абразцах харавой класікі, духоўных творах, класічнай і сучаснай харавой музыкі як а cappella, так і з суправаджэннем;
- валоданне рознымі метадыкамі і прыёмамі тэхнікі дырыжыравання;
- развіццё слухавых навыкаў пры рабоце з харавой партытурай праз ігру, спяванне галасоў і гарманічнай вертыкалі;
- выхаванне і развіццё ў студэнтаў высокага мастацкага густу, музычнай культуры;
- падрыхтоўка іх да самастойнай дзейнасці з харавымі калектывамі і вакальнымі ансамблямі.

У выніку вывучэння вучэбнай дысцыпліны “Дырыжыраванне” студэнт павінен *ведаць*:

- сутнасць і тэарэтычныя асновы дырыжорскага выканаўства;
- мастацка-творчыя, арганізацыйна-метадычныя асаблівасці асноўных этапаў вывучэння клавіраў ці партытур музычных твораў;
- асаблівасці дырыжорскай тэхнікі, абумоўленай складам хору;
- вобразна-эмацыянальны змест і драматургію твора;

- асноўныя кампаненты дырыжорскай сеткі;
- прыёмы рэпетыцыйнага дырыжывання.

умець:

- дырыжываць творамі розных жанраў, стыляў па клавірах ці партытурах;
- аналізаваць нотны тэкст з пункту гледжання музычна-тэатэрычных, мастацка-выканальніцкіх асаблівасцей;
- склаці план паэтапнай работы над творамі;
- свабодна карыстацца ведамі па гісторыі і тэорыі музыкі пры распрацоўцы выканальніцкага плана;
- арганізаваць самастойныя заняткі па ўдасканаленні тэхнікі дырыжывання і вызначыць іх змест, мэту і задачы;
- выканаць музычны твор на фартэпіяна, спець галасы і акорды.

валодаць:

- разнастайнымі прыёмамі харавога дырыжывання;
- навыкамі розных харавых партытур як а cappella, так і з суправаджэннем;
- навыкамі выканання разнастайных форм і жанраў харавой музыкі;
- музычнай і харавой тэрміналогіяй;
- навыкамі мастацка-выканаўчага аналіза харавых твораў.

Патрабаванні да акадэмічных кампетэнцый спецыяліста

Спецыяліст павінен:

- АК-1. Умець выкарыстоўваць базавыя навукова-тэарэтычныя веды для вырашэння тэарэтычных і творчых задач.
- АК-2. Валодаць сістэмным і параўнальным аналізам.
- АК-3. Валодаць даследчымі навыкамі.
- АК-4. Умець працаваць самастойна.
- АК-5. Быць здольным параждаць новыя ідэі (валодаць крэатыўнасцю).
- АК-6. Валодаць міждысцыплінарным падыходам пры вырашэнні праблем.
- АК-7. Мець навыкі, звязаныя з выкарыстаннем тэхнічных устройстваў, кіраваннем інфармацыяй і работай з камп'ютарам.
- АК-8. Валодаць навыкамі вуснай і пісьмовай камунікацыі.
- АК-9. Умець вучыцца, павышаць сваю кваліфікацыю на працягу ўсяго жыцця.
- АК-10. Валодаць метадамі і сродкамі пазнання, навучання, самакантролю для інтэлектуальнага развіцця, павышэння культурнага ўзроўню, прафесійнай кампетэнцыі.

- АК-11. Валодаць здольнасцю прадстаўляць сучасную карціну свету на аснове цэласнай сістэмы гуманітарных ведаў, арыентавацца ў каштоўнасцях быцця, жыцці, культуры.

Патрабаванні да прафесійных кампетэнцый спецыяліста

Спецыяліст павінен быць здольным:

Арганізацыйна-кіраўніцкая дзейнасць

ПК-1. Ствараць творчыя калектывы.

ПК-2. Ажыццяўляць неабходныя маркетынжавыя дзеянні для складання прагнозу эфектыўнасці калектыву, знаходзіць неабходныя фінансавыя сродкі для яго рэалізацыі.

ПК-3. Забяспечваць шматбаковыя сувязі з грамадскаю ў працэсе работы, удзельнічаць у распрацоўцы рэкламнай і друкаванай прадукцыі.

ПК-4. Рыхтаваць даклады і ўдзельнічаць у іх рэпрэзентацыі.

ПК-5. Карыстацца інфармацыйнымі рэсурсамі для шматбаковага забеспячэння арганізацыйна-кіраўніцкай дзейнасці ў галіне народнай творчасці.

ПК-6. Выкарыстоўваць нарматыўна-прававую базу галіны культуры.

Выканальніцкая дзейнасць

ПК-23. Планаваць рэпертуар уласных мастацкіх (музычных) твораў.

ПК-24. Працаваць з крыніцамі рэпертуару, літаратурнай па народнай творчасці.

ПК-25. Арганізоўваць этапы працэсу выканання мастацкіх (музычных) твораў для эстэтычнага выхавання і фарміравання высокамастацкіх густаў насельніцтва.

ПК-26. Выступаць у якасці акцёра-выканаўцы ў прафесійных і аматарскіх музычных калектывах, драматычных тэатрах, музычных тэатрах-студыях, на радыё, тэлебачанні, у канцэртных установах.

Творчая дзейнасць

ПК-27. Рабіць уласныя аранжыроўкі, інструментароўкі, апрацоўкі і пераклады для харавых калектываў, аркестраў, ансамблей.

ПК-28. Самастойна падбіраць рэпертуар, фарміраваць канцэртную праграму.

ПК-29. Рыхтаваць творчыя выступленні харавых калектываў і весці канцэртную работу ў рэгіёне і па-за яго межамі.

У адпаведнасці з тыповым вучэбным планам вывучэнне вучэбнай дысцыпліны “Дырыжыраванне” разлічана ўсяго на 432 гадзіны, з якіх 264 гадзін – аўдыторныя заняткі (індывідуальныя). Рэкамендавальная форма кантролю ведаў студэнтаў – залікі і экзамены.

ПРЫКЛАДНЫ ТЭМАТЫЧНЫ ПЛАН

Раздзелы і тэмы	Колькасць аўд. (інд.) гадзін
Раздзел I. Авалодванне дырыжорскімі схемамі простых і змешаных памераў	
<i>Тэма 1.</i> Уводзіны	2
<i>Тэма 2.</i> Разнастайнасць дырыжорскіх паказаў у простых і змешаных памерах	20
<i>Тэма 3.</i> Дырыжыраванне творамі з дынамічнымі і агагічнымі адхіленнямі пры змяненнях тэмпу	20
<i>Тэма 4.</i> Авалодванне прыёмамі крэшчэнда, дымінуэнда	14
<i>Тэма 5.</i> Драбленне асноўнай метрычнай долі ў простых і змешаных памерах ў іх рытмічнай разнастайнасці	16
Раздзел II. Полірытмія і поліметрыя ў дырыжыраванні. Дырыжыраванне акампанентам. Самастойная работа дырыжора	
<i>Тэма 1.</i> Дырыжыраванне творамі, напісанымі ў складаных памерах	26
<i>Тэма 2.</i> Дырыжыраванне творамі ў памерах Alla breve, творамі, пабудаванымі на дынамічных кантрастах, тэмпавых змяненнях	12
<i>Тэма 3.</i> Дырыжыраванне акампанентам	16
<i>Тэма 4.</i> Авалодванне прыёмамі выканання здымаемай і нездымаемай ферматы, навыкамі карыстання камертонам ад гуку ля, удасканалванне мануальнай тэхнікі дырыжыравання	16
Раздзел III. Дырыжорска-выканальніцкі аналіз. Дырыжорская інтэрпрэтацыя. Дырыжорска-выканальніцкі стыль	
<i>Тэма 1.</i> Дырыжыраванне творамі ў памерах 9/8, 9/4	18
<i>Тэма 2.</i> Дырыжыраванне творамі ў памерах 12/4, 12/8	18
<i>Тэма 3.</i> Авалоданне новымі прыёмамі дырыжыравання харавых твораў у сямідольных памерах з рознымі метрычнымі структурамі тактаў	18

<i>Тэма 4. Дырыжыраванне творамі паліфінічнага складу</i>	16
Раздзел IV. Валоданне больш складанай тэхналогіяй успрымання нотнага тэксту праз яго музычную і эстэтычную інтэрпрэтацыю ў дырыжыраванні. Удасканаленне дырыжорскіх навыкаў кіравання хорам і аркестрам	
<i>Тэма 1. Дырыжыраванне творамі з метрам 10/8 , 11/4, 11/8</i>	12
<i>Тэма 2. Дырыжыраванне творамі буйной формы, значных па аб'ёме і складаных па змесце, з рознымі прыёмамі выкладу</i>	12
<i>Тэма 3. Напісанне музычна-тэарэтычнага, вакальна-харавага і выканальніцкага аналізу на харавыя творы</i>	12
<i>Тэма 4. Праца над творамі, уключанымі ў праграму дзяржаўнага экзамену</i>	10
<i>Тэма 5. Напісанне анатацый на творы, уключаныя ў праграму дзяржаўнага экзамену</i>	6
Усяго...	264

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ЗМЕСТ ВУЧЭБНАГА МАТЭРЫЯЛУ

Раздзел I. Авалодванне дырыжорскімі схемамі простых і змешаных памераў

Тэма 1. Уводзіны

Фарміраванне мадэлі кіраўніка харавога калектыву праз сучаснае пераасэнсаванне музыкі розных стыляў і эпох, імкненне дасканалага валодання навыкамі і прыёмамі як харавогагучання, так і дырыжорскай тэхнікі. Засваенне лепшых традыцый нацыянальнай і замежнай і замежных школ у галіне творчай і музычна-педагагічнай дзейнасці.

Тэма 2. Разнастайнасць дырыжорскіх паказаў у простых і змешаных памерах

Паказванне ўступаў для хору ці харавых партый як з поўнай, так і з розных няпоўных долей такта (“драблёны” ўступ) у розных памерах (двухдольны, трохдольны, чатырохдольны).

Дырыжыраванне творамі ў памерах 4/4, 4/8, 4/2 па чатырохдольнай схеме; 3/4, 3/2, 3/8 па трохдольнай схеме; 2/4, 2/8, 2/2 па двухдольнай схеме пра іх графічнай дакладнасці і яснасці.

Тэма 3. Дырыжыраванне творамі з дынамічнымі і агагічнымі адхіленнямі пры змяненнях тэмпу

Узаемасувязь паміж тэмпам і амплітудай дырыжорскага жэста. Навыкі карыстання метраномам. Тэмпавыя паняцці агогікі і асаблівасці яе дырыжорскага ўвасаблення.

Творы з дынамічнымі і агагічнымі адхіленнямі пры пастаянным тэмпе (*crescendo, diminuendo*); раптоўным змяненні тэмпа ці паступовым: паскараючы (*accelerando, strindendo*), запавольваючы (*ritenuto, ritardando*), затрымліваючы (*rallentando*), пашыраючы (*allargando*), *piu mosso, meno mosso, non troppo*.

Тэма 4. Авалодванне прыёмамі крэшчэнда, дымінуэнда

Ужыванне дынамічных адценняў у залежнасці ад рознай ступені сілы і напружанасці гучання, ад іх паступовай ці раптоўнай змене ў падкрэсліванні асобных гукаў, акордаў, фраз і г.д.

Галоўны прынцып – раўнамернасць у пераходах ад меншай сілы гучання да большай і наадварот (нязменны тэмп).

Засваенне дырыжорскай тэхнікі асобнага паказа левай і правай рукі пры *crescendo* і *diminuedo*. Змяненне дынамічнай амплітуды абедвух рук, рознаскіраванасці іх дзеянняў у такце ці музычнай фразе.

Тэма 5. Драбленне асноўнай метрычнай долі

ў простых і змешаных памерах ў іх рытмічнай разнастайнасці

Дырыжыраванне творамі з драбленнем асноўнай метрычнай долі ў памерах $3/2$, $4/4$, $4/2$, $2/2$, а таксама ў іх рытмічнай разнастайнасці (сінкопы, дуолі, трыёлі, вострапункцірныя рытмы). У творах з пераменным простым метрам і ў памерах $2/2$, $3/2$, $4/2$ драбленне метрычнай долі адбываецца ў павольных тэмпах, ці запавольванні руху і часта залежаць ад указання метранома.

Раздзел II. Полірытмія і поліметрыя ў дырыжыраванні.

Самастойная работа дырыжора

Тэма 1. Дырыжыраванне творамі, напісанымі ў складаных памерах

Дырыжыраванне творамі, напісанымі ў памерах $6/8$, $6/4$ па шасцідольнай і двухдольнай схемах; у памерах $5/4$, $5/8$ у павольным ці ўмераным тэмпе па чатырохдольнай схеме з групойкай $2+3$, $3+2$ (пры групойцы $2+3$ падвойваецца трэцяя доля, пры групойцы $3+2$ – першая доля чатырохдольнай схемы); у памерах $5/4$, $5/8$ у хуткім тэмпе па двухдольнай схеме з групойкай $2+3$, $3+2$ (пры групойцы $2+3$ падаўжаецца другая доля, пры групойцы $3+2$ – першая доля двухдольнай схемы).

Тэма 2. Дырыжыраванне творамі ў памерах *Alla breve*, творамі, пабудаванымі на дынамічных кантрастах, тэмпавых змяненнях

Дырыжыраванне творамі з больш складанай фактурай выкладу, элементамі поліфаніі (імітацыя, канон), зменаў танальнага плана, метра, тэмпаў, дынамікі, пабудаваных на дынамічных і тэмпавых кантрастах (субіта *p*, субіта *f*, крэшчэнда, дымінуэнда, рытэнута). Засваенне ўменняў паказваць жэстам крайнія ступені дынамікі (вельмі ціха *pp*, вельмі моцна *ff*); уступы і зняцці з розных няпоўных долей такта. У творах з пяцідольным памерам, якія дырыжыруюцца *на два*, абавязкова падкрэсліваецца, вылучаецца доўгая доля схемы. У творах з суправаджэннем выдзяляюцца рытмічныя асаблівасці акампанементу.

У творах з памерам *Alla breve* (C) такціраванне залежыць ад тэмпу выканання твора: павольныя – з драбленнем мітрычнай долі і ў хуткіх – на “2”.

Тэма 3. Дырыжыраванне акампанентам.

Залежыць ад тыпу і віду акампанента (фартэпіяна, аркестр, інш.), яго ролі ў суправаджэнні харавога твора. Адпаведная ўвага надаецца функцыям правай рукі ці абодзвух рук, канцэнтрацыі ўвагі на галоўным. Праз дырыжыраванне твораў з суправаджэннем студэнт знаёміцца з асаблівасцямі працы над гукам, рытмам, дынамікай, выканаўчымі штрыхамі ў партыі акампанента, сольных фрагментаў харавых твораў розных стыляў, жанраў і формаў.

Тэма 4. Авалодванне прыёмамі выканання здымаемай і нездымаемай ферматы, навыкамі карыстання камертонам ад гуку ля, удасканальванне мануальнай тэхнікі дырыжыравання

Засваенне дырыжорскіх навыкаў выканання здымаемых і нездымаемых фермат, музычна выразнае выкананне на фартэпіяна партытуры харавога твора (а капэла на памяць), без прымянення педалі; спяванне харавых партый з тэкстам ці сальфеджыю (а капэла – на памяць, з суправаджэннем – па нотах) з адначасовым тактаваннем адной рукой; спяванне гарманічнай вертыкалі харавой партытуры. Падрыхтоўка пісьмовых анатацый на чатыры дырыжыруемыя творы.

Раздзел III. Дырыжорска-выканальніцкі аналіз.

Дырыжорская інтэрпрэтацыя.

Дырыжорска-выканальніцкі стыль

Тэма 1. Дырыжыраванне творамі ў памерах 9/8, 9/4

Дырыжыраванне творамі ў памерах 9/4, 9/8 па трохдольнай схеме з драбленнем кожнай долі *на дзевяць*, адбываецца пераважна ў павольных тэмпах ці пры іх запавольваннях, з адпаведнымі ўказаннямі метранома і групоўкі даўжыняў нот.

Тэма 2. Дырыжыраванне творамі ў памерах 12/4, 12/8

Дырыжыраванне творамі, напісанымі ў памерах 12/4, 12/8, па чатырохдольнай схеме з драбленнем кожнай долі *на дванаццацідольнай схеме*,

адбываецца пераважна ў павольных тэмпях (*adagio*, *largo*), ці пры іх запавольваннях, з адпаведнымі ўказаннямі метранома і групойкі даўжыняў нот.

Тэма 3. Авалоданне новымі прыёмамі дырыжыравання харавых твораў у сямідольных памерах

з рознымі метрычнымі структурамі тактаў

Дырыжыраванне харавымі творамі ў сямідольных і васьмідольных памерах ($7/4$, $7/8$, $8/8$) з рознымі метрычнымі структурамі тактаў ($3+2+2$, $2+2+3$, $2+3+2$), ($3+3+2$, $2+2+2+2$) па чатырохдольнай і трохдольнай схемах; пры дырыжыраванні сямідольным памерам па чатырохдольнай схеме пры структуры такта ($3+2+2$) падвойваюцца ўсе долі, акрамя другой, пры структуры такта ($2+2+3$) падвойваецца кожная доля, акрамя чацвёртай ($2+1+2+2$, $2+2+2+1$).

Тэма 4. Дырыжыраванне творамі поліфанічнага складу

Авалодванне больш складанай тэхнікай дырыжыравання на прыкладах твораў харавой літаратуры, якія ўтрымліваюць розныя складаныя несіметрычныя схемы і памеры, што дазволіць паглыбіць веды і ўдасканаліць навыкі, атрыманыя ў папярэднія гады. Авалоданне навыкамі дырыжыравання твораў, якія ўтрымліваюць імітацыйныя ўступы галасоў, імітацыйную поліфанію, падгалосачную поліфанію, контрапункты, арганнае гучанне. Пры несупадзенні рытмічнага малюнка і літаратурнага тэкста ў асобных галасах дырыжор арыентуецца пры паказе на асноўную тэму, паказваючы ўступы ўсім харавым партыям.

Раздзел IV. Валоданне больш складанай тэхналогіяй успрымання нотнага тэксту праз яго музычную і эстэтычную інтэрпрэтацыю ў дырыжыраванні. Удасканаленне дырыжорскіх навыкаў кіравання хорам і аркестрам

Тэма 1. Дырыжыраванне творамі з метрам $10/8$, $11/4$, $11/8$

Творы з метрам $10/8$ дырыжыруюцца па чатырохдольнай схеме ($3+3+2+2$), $11/4$, $11/8$ – па пяцідольнай схеме, у якой усе долі роўныя палавінным, а адна – палавінная з кропкай (групойка ўказваецца кампазітарам). Паказ дырыжорскім жэстам крайніх ступеней дынамікі *pp*, *ppp*, *ff*, *fff*; паказ узаема-сувязі дырыжорскага жэста з унутрытактавым драбленнем пры павольным

тэмпе, адпаведным характары, унутрыдолевой разнастайнасцю рытмікі (дуолі, трыёлі), метрычнай свабодзе.

Тэма 2. Напісанне музычна-тэарэтычнага, вакальна-харавага і выканальніцкага аналізу на харавыя творы

Падрыхтоўка анатацый на кожны дырыжыруемы твор з абавязковым утрыманнем падрабязнага музычна-тэарэтычнага, вакальна-харавага аналізу і дырыжорска-выканальніцкага плана. Адказы на пытанні, якія тычацца харавой культуры Беларусі і замежжа.

Тэма 3. Дырыжыраванне творамі буйной формы, значных па аб'ёме і складаных па змесце, з рознымі прыёмамі выкладу

Практычнае засваенне раней вывучаных дырыжорскіх схем і памераў. Выкарыстанне наступных відаў работ: вывучэнне твораў буйной формы, значных па аб'ёме і складаных па змесце, з рознымі прыёмамі выкладу; вывучэнне твораў з розным чаргаваннем простых, складаных і складаназмешчаных памераў.

Тэма 4. Праца над творамі, уключанымі ў праграму дзяржаўнага экзамену

Дасканалае дырыжыраванне творамі, прызначанымі да дзяржаўнага экзамену. Ігра а капэльных твораў і твораў з суправаджэннем на памяць; спяванне ўсіх галасоў партытуры; спяванне гарманічнай вертыкалі, асобных акордаў дырыжыруемых харавых партытур. Адказы на ўсе пытанні, звязаныя з харавой аркестроўкай, пераканаўчы і лагічны доказ музычнай інтэрпрэтацыі дырыжыруемага твора.

Тэма 5. Напісанне анатацый на творы, уключаныя ў праграму дзяржаўнага экзамену

Падрыхтоўка выпускнікамі пісьмовых анатацый ці дыпломных работ на аснове твораў, уключаных у праграму дзяржаўнага экзамену. Абавязковае выкарыстанне аднаго твора а капэла, другога – з суправаджэннем.

ІНФАРМАЦЫЙНА-МЕТАДЫЧНАЯ ЧАСТКА

ЛІТАРАТУРА

Асноўная

1. *Живов, В.* Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика / В.Живов. – М.: Гум.изд.центр ВЛАДОС, 2003. – 202 с.
2. *Жураў, А.В.* Асновы тэхнікі харавога дырыжыравання: вучэб. дапам. / А.В.Жураў. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2003. – 148 с.
3. *Жураў, А.В.* Харавое дырыжыраванне: вучэб. дапам. / А.В.Жураў. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2007. – 166 с.
4. *Кан, Э.* Элементы дирижирования / Э.Кан. – Л.: Музыка, 1980. – 128 с.
5. *Мусин, И.А.* Техника дирижирования / И.А.Мусин. – Л.: Музыка, 1967. – 231 с.
6. *Мусин, И.А.* Язык дирижерского жеста / И.А.Мусин. – Л.: Музыка, 2007. – 232 с.

Дадатковая

1. *Андреева, Л.М.* Методика преподавания хорового дирижирования / Л.М.Андреева. – М.: Музыка, 1969. – 98 с.
2. *Анисимов, А.* Дирижер-хормейстер / А.Анисимов. – Л.: Музыка, 1978. – 132 с.
3. *Васильев, Н.* Очерки о дирижерско-хоровом образовании / Н.Васильев. – М.: Музыка, 1991. – 146 с. 16. *Журов, А.В.* Хрестоматия по хоровому дирижированию / А.В.Журов. – Мн.: Вышэйш. шк., 1987. – 186 с.
4. *Журов, А.В.* Хрестоматия по хоровому дирижированию / А.В.Журов. – Мн.: Вышэйш. шк., 1987. – 186 с.
5. *Иконникова, Л.Н.* Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л.Н.Иконникова. – Мн.: БГУ, 2005. – 142 с.
6. *Когодеев, А.П.* Техника хорового дирижирования / А.П.Когодеев. – Мн.: Вышэйш. шк., 1968. – 206 с.
7. *Кондрашин, К.И.* Мир дирижера / К.И.Кондрашин. – Л.: Музыка, 1976. – 124 с.
8. *Малько, Н.А.* Основы техники дирижирования / Н.А.Малько. – М.: Музыка, 1965. – 198 с.
9. *Ольхов, К.* Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров / К.Ольхов. – М.; Л.: Музыка, 1979. – 174 с.
10. *Ольхов, К.* Теоретические основы дирижерской техники / К.Ольхов. – Л.: Музыка, 1990. – 160 с.

11. Роўда, В.У. Хрэстаматыя па чытанні харавых партытур / В.У.Роўда. – Мн.: Беларусь, 1971. – 192 с.

12. Ровдо, В.В. Хоровая полифония / В.В.Ровдо, Р.Н.Аладова, Р.И.Сергиенко. – Мн.: Беларусь, 1981. – 188 с.

13. Шырма, Р.Р. Беларускія народныя песні: у 2 т. / Р.Р.Шырма. – Мн.: Вышэйш. шк., 1971. – Т.1. – 328 с.; Мн.: Вышэйш. шк., 1973. – Т.2. – 330 с.

Прыкладны рэпертуар

1 курс

Творы а капэла

1. Зайшло сонца за ваконца. Беларуская народная песня ў апрацоўцы А.Багатырова.
2. Перапёлка. Беларуская народная песня ў апрацоўцы.
3. Нявестанька. Беларуская народная песня ў апрацоўцы М.Гайваронскага.
4. Салавейка. Музыка А.Мдзівані.
5. Лес. Музыка М.Літвіна.
6. Осень. Музыка Т.Сидоренко-Малюковой.
7. Серенада. Музыка С.Танеева.
8. На севере диком. Музыка А.Даргомыжского.
9. Зима. Музыка В.Калинникова.
10. По небу крадется луна. Музыка Б.Лятошинского.
11. Утес. Музыка В.Шебалина.
12. Щедрик. Дударик. Обработка М.Леонтовича.
13. Праздник хора. Музыка Х.Глюка.
14. Заход сонца. Музыка Э.Грига.
15. Лес. Музыка Ф.Мендельсона.
16. Летний вечер. Музыка В.А.Моцарта.
17. Вечерняя звезда. Музыка Р.Шумана.
18. Праляцелі вятры. Музыка А.Багатырова.
19. Дуб. Музыка Г.Вагнера.
20. Ой, гукнула сыраежка. Беларуская народная песня ў апрацоўцы М.Гайваронскага.
21. Песня. Музыка В.Салманова.
22. Скірпуся. Музыка Э.Тырманд.
23. Пры Дунаечку. Музыка А.Мдзівані.
24. Вечар. Музыка У.Карызны.
25. Лягушка и вол. Музыка А.Гречанинова.
26. В зареве огнистом. Музыка А.Гречанинова.

27. Кондар. Жаворонок. Музыка В.Калинникова.
28. Кто, волны, вас остановил? Музыка Б.Лятошинского.
29. Весна. Осень (из цикла “Времена года”). Музыка Б.Лятошинского.
30. Месть. Музыка А.Рубинштейна.
31. Море спит. Музыка Б.Снеткова.
32. Вечерняя песня. Музыка С.Танеева.
33. Берёзе. Зимняя дорога. Музыка В.Шебалина.
34. Соловушка. Ночевала тучка золотая. Музыка П.Чайковского.
35. Море спит. Музыка М.Порцхаладзе.
36. Пусть бури вой. Музыка Э.Дарзиня.
37. Веселый пир. Улетали птицы. Музыка А.Новикова.
38. Думы мои, думы. Украинская народная песня в обработке Е.Козака.
39. Туча. Музыка И.Мельникова.
40. Какая ночь. Музыка Ф.Шуберта.

Творы з суправаджэннем

1. Ты прыдзі, вясна жаданая. Хор з оперы “У пушчах Палесся” А.Багатырова.
2. Там, за садамі. Хор з оперы “Машэка” Р.Пукста.
3. Мароз-ваявода. Музыка МЧуркіна.
4. За ліхімі, за марозамі. Беларуская народная песня ў апрацоўцы Я.Цікоцкага.
5. Славім мы свой край любімы. Музыка Ю.Семянякі.
6. Хор русалок из оперы “Русалка” А.Даргомыжского.
7. Хор “Мужайся, княгиня” из оперы “Князь Игорь” А.Бородина.
8. Не ветер вее с высоты. Музыка Н.Римского-Корсакова.
9. Слава народу. Музыка С.Рахманинова.
10. Восхваление природы человеком. Музыка Л.Бетховена.
11. Хор “Кто там?” из оперы “Аида” Дж. Верди.
12. Хор придворных из оперы “Ромео и Джульетта” Ш.Гуно.
13. Откуда приятный и нежный тот звон. Хор из оперы “Волшебная флейта” В.А.Моцарта.
14. Поднялась из полуночи. Хор из оперы “Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии” Н.Римского-Корсакова.
15. Девы-красавицы. Хор из оперы “Евгений Онегин” П.Чайковского.
16. Хор № 19 из оратории “Времена года” И.Гайдна.
17. Хор евреев из оперы “Набукко” Дж. Верди.
18. Ноктюрн. Музыка А.Гречанинова.
19. Хор № 1 из “Стабат матер” Дж. Россини.

20. Гэй, у лесе, лесе шумным. Хор партизан з оперы “У пушчах Палесся” А.Багатырова.
21. Азёры дабрыні. Музыка Л.Захлеўнага.
22. Па гарохаўю, па ячынню. Хор з оперы “Міхась Падгорны” Я.Цікоцкага.
23. Свадебный хор из оперы “Иван Сусанин” М.Глинки.
24. Лель таинственный. Хор из оперы “Руслан и Людмила” М.Глинки.
25. С крепкий дуб тебе повырости. Хор из оперы “Сказка о царе Салтане” Н.Римского-Корсакова.
26. Хоровод и песня про бобра из оперы “Снегурочка” Н.Римского-Корсакова.
27. Финал из оперы “Волшебная флейта” В.А.Моцарта.
28. Ноченька. Хор из оперы “Демон” Н.Рубинштейна.
29. Зеленый шум. Музыка П.Чеснокова.
30. Хор певчих из оперы “Пиковая дама” П.Чайковского.
31. Хор крестьян из оратории “Времена года” И.Гайдна.
32. Сцена и хор бояр из оперы “Князь Игорь” А.Бородина.
33. Море. Музыка И.Дунаевского.
34. Несжатая полоса. Музыка П.Чеснокова.
35. Хор половецкого дозора из оперы “Князь Игорь” А.Бородина.
36. Хор узников из оперы “Фиделио” Л.Бетховена.
37. Хор “Победа” из оперы “Вольный стрелок” К.Вебера.
38. Не был ни разу поруган изменою. Хор из оперы “Снегурочка” Н.Римского-Корсакова.
39. Сосна. Музыка С.Рахманинова.
40. Крестьянская пирушка. Музыка П.Чеснокова.
41. Солнцу красному слава. Хор из оперы “Князь Игорь” А.Бородина.
42. Весенние воды. Музыка С.Рахманинова, переложение для хора А.Егорова.

2 курс

Творы а капэла

1. Хадзіў раёк. Апрацоўка Л.Захлеўнага.
2. Мой родны кут. Спадчына. Музыка І.Лучанка.
3. Ой, пара дамоў, пара. Музыка А.Мдзівані.
4. Гоман. Беларуская народная песня ў апрацоўцы М.Колесы.
5. Там на роллі, на раллі. Беларуская народная песня ў апрацоўцы Р.Пукста.
6. Крыніцы. Музыка Ю.Семянякі.

7. Падаюць сняжынкi. Музыка Э.Тырманд.
8. Вы чулі, як плачуць дрэвы. Музыка Ю.Семянякі.
9. Спакойна дрэмле Нарач. Музыка Ю.Семянякі.
10. Два полі. Музыка Э.Ханка.
11. Шумелі бярозы. Музыка Я.Цікоцкага.
12. Таемнасць цішыні. Музыка У.Карызны.
13. Бура. Музыка А.Літвіноўскага.
14. Лес. Музыка В.Калинникова.
15. Ночь. Музыка Ш.Гуно.
16. Любовь. Музыка А.Новикова.
17. Николетта. Музыка М.Равеля.
18. Наташа. Музыка Г.Свиридова.
19. Теплится зорька. Музыка П.Чеснокова.
20. Мать послала к сыну думы. Казак гнал коня. Музыка В.Шебалина.
21. К вам, павшие. Из цикла “4 хора на слова А.Твардовского” Р.Щедрина.
22. Осень. Музыка И.Шамо.
23. Казнённым (из цикла “10 хоровых поэм”). Музыка Д.Шостаковича.
24. Зимний вечер. Музыка В.Каминскиса.
25. Из-за гаю солнце сходить. Украинская народная песня в обработке Б.Лятошинского.
26. Партизанскія акопы. Музыка Р.Пукста.
27. Зімовы лес. Музыка Ю.Семянякі.
28. Лес. Музыка М.Людига.
29. Грусть. Музыка Ф.Пуленка.
30. Повстречался сын с отцом. Музыка Г.Свиридова.
32. Осень. Думы мои, думы. Музыка А.Ушкарева.

Творы з суправаджэннем

1. Казка пра мядзвездзіху. Музыка А.Багатырова.
2. Расцвітай, Беларусь. Музыка Ю.Семянякі.
3. Ой, выходзіць цёмна хмара. 3 кантаты “Беларускія песні” А.Багатырова.
4. Мы выцерпелі многа (№ 7 з араторыі “Мая Радзіма”) Д.Смольскага.
5. Сцена Ярославны с девушками из оперы “Князь Игорь” А.Бородина.
6. Польский акт из оперы “Иван Сусанин” М.Глинки.
7. “Уж как по морю”. 5-я картина из оперы “Садко” Н.Римского-Корсакова.
8. Не сокол летит по поднебесью. Хор из 4-го действия “Борис Годунов” М.Мусоргского.
9. Гопак. Из оперы “Сорочинская ярмарка” М.Мусоргского.

10. На великий бой выходила Русь. Хор из кантаты “Александр Невский” С.Прокофьева.
11. Хор медиков из оперы “Любовь к трем апельсинам” (акт 1-й, картина 1-я) С.Прокофьева.
12. Поет зима. Из “Поэмы памяти Сергея Есенина” Г.Свиридова.
13. Хор народа из 3-го действия оперы “Опричник” П.Чайковского.
14. Хор работниц из 1-го действия оперы “Кармен” Ж.Бизе.
15. Stucifixus. Из Мессы си минор И.С.Баха.
16. Ты прекрасна, о родина наша. Хор из оперы “Навуходоносор” Дж.Верди.
17. “Бегите, спасайтесь”. Хор из оперы “Идоменей” В.А.Моцарта.
18. Хор № 9 из оратории “Рай и Пери” Р.Шумана.
19. Гимн победы. Заключительный хор из оперы “Макбет” Дж.Верди.
20. Глория. № 2 из “Pastoral Messe” А.Диабелли.
21. Sanctus. Benedictus. Из Реквиема В.А.Моцарта.
22. Хор № 1 из оратории “Иуда Маккавей” Г.Генделя.
23. Jubilate Deo. Музыка А.Свидера.
24. Хор № 1 из “Страсти по Матфею” И.С.Баха.
25. Ах ты, свет Людмила. Не проснется птичка утром. Хор из оперы “Руслан и Людмила” М. Глинки.
26. Приворотное зелье. Сцена 2-я из оперы “Царская невеста” Н.Римского-Корсакова.
27. Проводы Масленицы. Хор из музыки к драме А.Островского “Снегурочка” П.Чайковского.
28. Сцена Марии с девушками из оперы “Мазепа” П.Чайковского.
29. Цыгане. Музыка Р.Шумана.
30. Хор солдат и сцена из первого действия оперы “Кармен” Ж.Бизе.
31. Хор цыган из оперы “Трубадур” Дж. Верди.

3 курс

Творы а капэла

1. Партызанскія акопы. Музыка У.Алоўнікава.
2. На Палессі гоман. Музыка У.Алоўнікава.
3. Будзе навальніца. Музыка С.Картэса.
4. Ды мае ты, сонейка. Беларуская народная песня ў апрацоўцы А.Копасава.
5. Запалі, матка, свечку. З сюіты “Вясельныя песні”. Музыка А.Мдзівані.
6. Дубочак зялёненькі. Беларуская народная песня ў апрацоўцы К.Паплаўскага.

7. Шчабятуха. Музыка М.Аладава.
8. Гаварыла поле. Музыка Л.Захлеўнага.
9. Ну і вечар вясновы! Музыка Ю.Семянякі.
10. Сасна. Музыка Э.Тырманд.
11. Брацетка і сястрыца. Музыка А.Рашчынскага.
12. Ты взойди, солнце красное. Русская народная песня в обработке А.Володина.
13. Над неприступной крутизною. Музыка А.Гречанинова.
14. Libera me. Из Реквиема И.Стравинского.
15. Послание декабристам. Музыка В.Шебалина.
16. Дубинушка. Русская народная песня в обработке П.Чеснокова.
17. По дороге, по прямой. № 2 из хорового концерта “Родимый край” М.Ушкарева.
18. Маки Крцаниси. Февраль иль май. Музыка М.Парцхаладзе.
19. По деревне ехал царь с войны. Хор из оратории “Девушка и смерть” Г.Галынина.
20. Сцена и хор “Что гадать о свадьбе” из оперы “Иван Сусанин” М.Глинки.
21. Болят мои скоры ноженьки. Хор и пляска крестьян (№ 2) из оперы “Евгений Онегин” П.Чайковского.
22. “Три русские народные песни” для хора и симфонического оркестра С.Рахманинова.
23. Оратория – поэма “Двенадцать” (ч.2,) В.Салманова.

Творы з суправаджэннем

1. Зашумела сасонка. Хор з кантаты “Беларускія песні” А.Багатырова.
2. Хор “Сябры заповітныя” з оперы “Твая вясна” Я.Глебава.
3. Хор № 1 з араторыі “Бітва за Беларусь” А.Багатырова.
4. Хор народа з оперы “Сівая легенда” Д.Смольскага.
5. Фінал 2-го дзейства (№ 17) оперы “Иван Сусанин” М.Глинки.
6. Проводы Добрыни из оперы “Добрыня Никитич” А.Гречанинова.
7. “Молотьба” из “Поэмы памяти Сергея Есенина” Г.Свиридова.
8. Сцена “Вече” из оперы “Псковитянка” Н.Римского-Корсакова.
9. Заключительный хор из оперы “Снегурочка” Н.Римского-Корсакова.
10. Проводы Масленицы из оперы “Снегурочка” Н.Римского-Корсакова.
11. Серебряный дождь. Снеговые стяги. Музыка А.Хромушина.
12. Вальс из оперы “Евгений Онегин” П.Чайковского.
15. Хор “Погибнет, погибнет” из оперы “Руслан и Людмила” М.Глинки.
14. Реквием. Музыка В.Козловского.

15. Заключительный хор из “Страстей по Иоанну” И.С.Баха.
16. Немецкий реквием № 4 И.Брамса.
17. Морская тишь и счастливое плавание. Музыка Л.Бетховена.
18. Libera me. Из Реквиема Дж.Верди.
19. Туда, где светит звездный хор. Из оратории “Самсон” И.Генделя.
20. Osanna. Хор из Мессы Es – dur Ф.Шуберта.
21. Хор № 21 “Слава в вышних Богу...” из “Колядной оратории” И.С.Баха.
22. Хор “Победа” из оперы “Отелло” Дж.Верди.
23. Хор № 31 из оратории “Времена года” И.Гайдна.
24. Хор солдат из оперы “Фауст” Ш.Гуно.
25. На десятой версте от столицы. Музыка А.Давиденко.

4 курс

Творы а капэла

1. Цішыня. Музыка М.Аладава.
2. Шумелі бярозы. Музыка А.Багатырова.
3. Спіце ўсе тыя. Музыка А.Багатырова.
4. Гуселькі. Музыка А.Мдзівані.
5. Вязень. Музыка А.Туранкова.
6. Вакаліз. Музыка А.Мдзівані.
7. Рэчанька. Беларуская народная песня ў апрацоўцы К.Цесакова.
8. Із далекіх, із краёў. Беларуская народная песня ў апрацоўцы Я.Цікоцкага.
9. Духовный концерт № 32. Музыка Д.Бортнянского.
10. Вступление и fuga для хора без сопровождения. Музыка М.Глинки.
11. Ярмарка. Музыка Б.Кравченко.
12. Татарский полон. Музыка Н. Римского-Корсакова.
13. В молитвах неусыпающую. Хоровой концерт. Музыка С.Рахманинова.
14. Али-бей. Музыка Б.Сахновского.
15. Мороз и солнце. Из “Пушкинского венка”. Музыка Г.Свиридова.
16. Вечер. Музыка С.Танеева.
17. Блажен муж. Музыка П.Чеснокова.
18. Символ веры из “Литургии св. Иоанна Златоуста”. Музыка П.Чайковского.
19. Ковыль. Музыка Ю.Сахновского.
20. Посмотри, какая мгла. Музыка С.Танеева.

Творы з суправаджэннем

1. Хор № 14 из “Страсти по Матфею” И.С.Баха.
2. Пролог к опере “Князь Игорь”. Музыка А.Бородина.
3. Половецкие пляски с хором из оперы “Князь Игорь”. Музыка А.Бородина.
4. Немецкий реквием № 2. Музыка И.Брамса.
5. Credo из Мессы С – dur. Музыка Л.Бетховена.
6. Великий финал из оперы “Аида”. Музыка Дж.Верди.
7. Интродукция из оперы “Руслан и Людмила”. Музыка М.Глинки.
8. Финал 3-го действия оперы “Русалка”. Музыка А.Даргомыжского.
9. Финал 1-го действия оперы “Снегурочка”. Музыка Н.Римского-Корсакова.
10. 1-я картина 4-го действия из оперы “Борис Годунов”. Музыка М.Мусоргского.
11. Иисус Навин. Музыка М. Мусоргского.
12. Кантата “Весна”. Музыка С.Рахманинова.
13. Финал из оратории “Двенадцать”. Музыка В.Салманова.
14. Ночь под Ивана Купалу из “Поэмы памяти Сергея Есенина”. Музыка Г.Свиридова.
15. Казнь Степана Разина. Поэма. Музыка Д.Шостаковича.
16. Иду в неведомый путь. Из кантаты “Иоанн Дамаскин”. Музыка С.Танеева.
17. Хор народа из оперы “Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре” А.Василенко.
18. Казнь Пугачёва (№ 19) из оратории “Емельян Пугачёв” М.Коваля.
19. Хор станичников из оперы “Яков Шибалок” А.Ленского.

Метадычныя рэкамендацыі па арганізацыі і выкананні самастойнай работы студэнтаў

У працэсе самастойнай працы студэнт вывучаючы музычна-тэарэтычны матэрыял, засваіва розныя метады і прыёмы тэхнікі дырыжыравання, ігры харавых партытур на фартэпіяна, спявае харавыя галасы, як у гарызантальным (вакальным) плане, так і ў іх гарманічнай вертыкалі, аналізуе харавую партытуру.

У якасці эфектыўных педагагічных метадык і тэхналогій, якія садзейнічаюць кампетэнтнаму кіраванню ведамі, а таксама дапамогуць і арганізацыі самастойнай працы студэнтаў, неабходна адзначыць:

- праектныя тэхналогіі;
- метады абагульнення;
- метады параўнаўчага аналізу;
- метады эмацыянальнага ўздзеяння;
- ілюстрацыя музычных запісаў вывучаемых твораў.

5.3 Спіс асноўнай літаратуры

- Анисимов А. Дирижёр-хормейстер. Муз., Л., 1978
Диев К. Дирижёрская ритмика. М., 1968
Еремнаш О. Практические советы по дирижированию. Муз., М., 1969
Жураў А. Асновы тэхнікі харавога дырыжыравання. Мн., 2003
Иванов-Радкевич А. Пособие для начинающих дирижеров.
Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. Муз., М., 1967
Когадеев А. Техника хорового дирижирования. Выш.школа, Мн., 1968
Кан Э. Элементы дирижирования. Л., 1965
Конерштейн Вопросы дирижирования. М., 1979
Мусин И. О воспитании дирижёра. Л., 1987
Мусин И. Техника дирижирования. Л., 1967
Фейгин М. Индивидуальность ученика и мастерство педагога. М., 1968
Хайкин Б. Беседы о дирижёрском ремесле. М., СК, 1984

5.4 Спіс дадатковай літаратуры

- Багриновский М. Основы техники дирижирования хором. М., 1963
Когадеев А. В помощь дирижеру хора. Мн., 1968
Сивизьянов А. Проблемы мышечной свободы дирижёра хора. М., 1983
Ольхов В. Вопросы теории дирижёрской техники и обучения хоровых дирижёров. Л., 1979.
Асафьев В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971
Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., Музыка, 1979