

УПРАВЛІННЯ ОСВІТИ І НАУКИ  
ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ДЕРЖАВНОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ  
**КЗВО «ЛУЦЬКИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ КОЛЕДЖ» ВОР**

Кухарик Г.М.,  
Науменко М.О.

## **ВИРАЗНІСТЬ ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ**

**Методичні рекомендації**

Луцьк – 2020

**УДК 7.071.2:781.68**

**В 52**

Кухарик Г.М., Науменко М.О. Виразність диригентського жесту: методичні рекомендації для самостійної роботи студентів. Луцьк. 2020. 36 с.

**Рецензенти:**

**Ігнатова Л. П.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Волинського національного університету імені Лесі Українки

**Регуліч І.В.** – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри хорового диригування та постановки голосу КЗВО «Луцький педагогічний коледж» ВОР

У методичній рекомендації висвітлено виразні прийоми диригування: значення та роль в диригентській практиці. Також розглянуто фізіологічний апарат як вираження музично-виконавчого задуму і художньої волі. Проаналізовано диригентський жест та міміку як засіб передачі інформації. Методичні рекомендації призначені для викладачів та студентів вищих навчальних закладів.

*Розглянуто на засіданні кафедри хорового диригування та постановки голосу (протокол №5 від 14.12.2020 р.)*

*Рекомендовано до друку факультетом дошкільної освіти та музичного мистецтва КЗВО «Луцький педагогічний коледж» ВОР (протокол №3 від 23.12.2020 р.)*

© Кухарик Г.М., Науменко М.О., 2020

## Зміст

ВСТУП .....	4
<b>РОЗДІЛ I. ВИРАЗНІ ПРИЙОМИ ДИРИГУВАННЯ, ЇХ ЗНАЧЕННЯ .....</b>	<b>5</b>
1.1 Диригентський апарат .....	5
1.1.1 Руки як основна частина диригентського апарату....	5
1.1.2 Міміка та пантоміма .....	7
1.2 Види жестів .....	9
<b>РОЗДІЛ II. ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ МУЗИКИ В ДИРИГУВАННІ .....</b>	<b>14</b>
2.1 Динаміка .....	14
2.2 Темп .....	17
2.3 Штрихи .....	18
2.4 Акцент. Синкопа .....	20
2.5 Фермати. Паузи. Поліритмія. Поліметрія .....	21
<b>РОЗДІЛ III. РОЛЬ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ В ДИРИГУВАННІ .....</b>	<b>23</b>
3.1 Виразні можливості рук .....	23
3.2 Диригентський жест і міміка як засіб передачі інформації .....	25
3.3 Майстерність диригента .....	28
<b>ВИСНОВОК .....</b>	<b>30</b>
<b>СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ .....</b>	<b>32</b>

## Вступ

Музика живе тоді, коли її виконують і слухають. Але не існує музики як такої без виразного її виконання. Художня сторона музики зумовлена тим, що кожний найдрібніший нюанс дуже важливий, без якого не буде реального звучання музичного твору.

Все це стосується і диригування. Виразно диригувати – значить уміти передати художній образ і значення музики. Диригент виступає як інтерпретатор твору, що виконується, розкриває його зміст засобами мистецтва диригування, як еталон смаків масового слухача, як пропагандист усього високохудожнього в музичній культурі.

Справжній диригент виразністю своїх дій допомагає слухачу розуміти зміст твору, що виконується. Використовуючи виразні жести, міміку і пантоміму, він співпереживає разом з музикою, диригент передає виконавцям те, що хоче почути в творі. Всі ці моменти дуже важливі в процесі диригування. Диригент повинен передати виконавцям не те, що в нотах написано, а те, що він відчуває в музиці. У сучасному диригентському мистецтві розрізняють дві сторони: тактуючу, мається на увазі сукупність всіх технічних прийомів управління музичним колективом (позначення метра, темпу, динаміки, показ вступів і інші) і власне диригування, відносячи до нього все, що стосується диригентського впливу на виразну сторону.

Основна мета роботи – визначити міру значущості засобів виразності для роботи диригента. Вивчення різноманітних виразних можливостей в диригуванні, які розкривають перед диригентом можливість оволодіти досконалістю техніки диригування.

Для цього були поставлені певні задачі:

- 1) Аналіз різноманітних прийомів виразності;
- 2) Опис процесу формування виразних жестів;
- 3) Визначення зв'язку виразного жесту і образу;
- 4) Аналіз засобів виразності музики в диригуванні;
- 5) Розгляд значущості цих засобів.

## Розділ I. Виразні прийоми диригування, їх значення

### 1.1 Диригентський апарат

#### 1.1.1 Руки, як основна частина диригентського апарату

Фізіологічний апарат диригента виражає музично-виконавський задум і художню волю диригента, зрозуміло, зримим образом. Диригент встановлює і підтримує контакт з виконавцями; пластично втілює характер музики, її ідею і настрій, управляє звучністю і утворює форму твору.

Для здійснення цих цілей немає інших засобів, крім фізичного апарату, керованого думкою, волею, почуттям і слухом диригента.

Диригентський апарат це – руки, голова (обличчя, очі), корпус (груди, плечі), ноги. Головна частина диригентського апарату – руки, за допомогою яких диригент управляє хором. Жести повинні бути вільні, природні, в той же час економні і точні. Під час диригування рука диригента діє як злагоджений апарат, частини якого взаємодіють один з одним. Будь-який рух тієї або іншої частини руки не може здійснюватися без участі інших її частин. Кожна з частин руки має свої виразні особливості і виконує специфічні функції. Рука складається з кисті, передпліччя і плеча.

Найбільш жвава і гнучка частина руки – кисть, яка імітує різні види дотиків; вона може торкатися, гладити, натискати, знімати, рубати, ударяти, дряпати, спиратися і інші. Кисть складається з трьох частин: зап'ястя, долоні і пальців. Для вираження різноманітних деталей музики долоня диригента приймає різну форму, використовуючи особливості своєї будови. Кисть може бути круглою, плоскою, незграбною, зібраною в кулак, розкритої віялом і т. д. При цьому дотикові уявлення, асоціюючись зі звуковими, допомагають виразити різні темброві і штрихові особливості звучання: м'яко, твердо, широко, глибоко і т. д. При диригуванні долоня повинна

займати горизонтальне положення і бути направлено вниз, зміна положень кисті (ребром вниз, долонею вгору) можливі винятки як спеціально вибраний диригентський прийом.

Пальцями руки диригент отримує специфічне відчуття зіткнення зі звуком, від чого залежить диригентська точка. Пальці грають важливу роль у виразних рухах. Вони вказують, звертають увагу, відмірюють і розміряють, збирають, розсіюють, «випромінюють» звук і т. д.»; наслідують тим або інакшим ігровим і артикуляційним рухом. Пальці виконують свою функцію у взаємодії, являючи собою з точки зору К. Н. Гумнова, «як би один дружній колектив» [10].

При диригуванні пальці повинні залишатися відносно нерухомими, на відміну від долоні, вільної і жвавої в кистьовому суглобі, готової до будь-якого руху. Кисть – передавач всіляких імпульсів, тонких рухомих відчуттів, за допомогою яких і можлива трансформація музичних уявлень диригента у виразний жест.

Застосування самостійних рухів кисті диктується переважно не технічними, а музично-художніми задачами.

Кистьовими рухами природно скористатися, показуючи музику легкого, повітряного характеру і навпаки.

Велика роль кисті при диригуванні музикою дуже швидкого темпу. Що іноді здійснюється лише за допомогою зовсім незначної амплітуди жесту.

Диригуючи однією кистю, диригент надає виконавцю велику свободу музикування. Коли говоримо про самостійний рух кисті, то маємо на увазі під цим її ведуче значення у виразному жесті.

Дуже важлива, робоча частина руки – передпліччя. Воно володіє достатньою рухливістю жестів, головна роль передпліччя – тактуюча. Передпліччю притаманний об'ємний діапазон рухів, що дозволяють відображати динамічні, фразуєчі, штрихові і звукозображальні якості виконання. Виразні властивості руху передпліччя можливі лише в

поєднанні з рухами інших частин руки і головним чином кистевими.

Найменш жвава частина руки – плече. Його призначення – опора для рухів передпліччя. Плече відрізняється в своїх рухах широтою діапазону і масивністю, точністю і рухливістю, силою, спритністю і різноманітністю.

Виключно велике значення емоційно-виразних і колористичних рухів плеча. Як і інші частини руки, плече має і виразні функції. Плечем користуються для збільшення амплітуди жесту, а також показу насиченості звуку в кантілені, великої, сильної динаміки.

### 1.1.2 Міміка і пантоміма

Безумовними показниками емоційного відношення диригента до музичного твору служать його пантомімічні і особливо мімічні рухи. Мускулатура обличчя є довершеним апаратом, завдяки якому найменші зміни емоційного відношення диригента можуть бути негайно ж передані виконавцям. Вираз обличчя диригента є наслідком відчуттів, які впливають на поведінку виконавців, а отже і на реальне звучання.

К. Ольхов стверджує, що міміка передає необхідний емоційний стан. Вступ визначається не тільки відповідним мануальним рухом, але і об'єднуючим поглядом диригента. Увага виконавців, в більшій мірі, зосереджена на погляді диригента, чим на руці. Міміка є наслідком чіткості і яскравості образного мислення диригента. Вона – незмінний супутник виразного жесту. Міміка говорить про образно-емоційне значення музичної фрази, інтонації або слів. У окремих випадках міміка навіть виходить на перший план, оскільки навіть відточений та виразний жест може виявитися незрозумілим, якщо він не освітлений виразним поглядом. Функцією погляду є контакт – той людський контакт з виконавцями, без якого диригенту важко добитися

тонкого і глибокого розуміння своїх намірів з боку керованого ним колективу. Особливо важливий дружелюбний, підбадьорюючий або заспокійливий погляд диригента під час відпові дальних вступів [6].

Виразність погляду і міміки диригента сприяють вірному розумінню хористами диригентського жесту і музики, що виконується, зміцнює їх упевненість, допомагають запобігти і навіть іноді виправити помилки. Це – живий контакт між диригентом і виконавцями.

Особливістю ж пантомімічних комплексів, в порівнянні з мімічними, є їх значно менша динамічність, «...виразне значення корпусу укладається не стільки в його рухах, скільки в характерній позі». Пантомімічні рухи здійснюються корпусом (голова, торс, ноги). Рухи голови не тільки сприяють збільшенню діапазону зору (диригент повинен тримати в полі зору весь виконавський колектив, який часто розташований дуже широко і глибоко), але і посилюють пантомімічну виразність всього корпусу [5].

Рухи голови надзвичайно помітні і застосовуються диригентом економно. Легкий і швидкий або спокійний і плавний рух голови у бік вступаючої партії часто найкращий засіб забезпечити потрібний характер вступу.

Торс служить опорою для рук і голови. Для цієї мети торс повинен бути, передусім, стійкий і здійснювати необхідні і економні рухи. Основне положення диригентського торса аналогічно співочій поставі (він прямий і природний, плечовий пояс спокійно розвернутий, грудна клітка у вільному високому положенні).

Опорою для усього диригентського апарату служать ноги. Ноги повинні забезпечувати корпусу тверду і стійку позицію. Потрібно стояти злегка розставивши ступні. Одну ногу трохи висунути уперед, що додає належну опору всьому тілу. Важливо постійно зберігати пружність в ногах, не згинати їх в колінних суглобах і не відстукувати такт.



Різне положення ніг впливає на виразність корпусу і додає вигляду диригента відповідний характер. Однак часті зміни в положенні ніг створюють нестійкість корпусу, роблять диригентський вигляд метушливим. Ось чому ці зміни повинні бути лаконічні і доцільні. Можна відмітити, що при виконанні спокійної, споглядальної, зосередженої музики, потребуючої помірних рухів, для диригента частіше характерна зближена постановка ніг. Експресивні ж форми вираження, для яких потрібно більш розкуті та сильні рухи, пов'язані з більш ширшим розташуванням ніг.

Одна з найвиразніших властивостей корпусу – його скульптурність. У скульптурно-рельєфному вигляді диригента втілюється характер музичного образу, його художня ідея, стилістичні і жанрові особливості. Рухи диригентського корпусу надзвичайно помітні. Будучи виключно «гострим», сильнодіючим виразним засобом, вони повинні використовуватися особливо економно.

Отже, диригент за допомогою мануальної техніки диригування намагається розкрити зміст твору, емоції та творчий задум.

## 1.2 Види жестів

Диригент користується великою кількістю жестів, прототипом яких є рухи, доповнюючі ситуативну мову і запозичені з життєвої практики. Так, наприклад, жестом ми часто пояснюємо те, що недостатньо повно висловлено, показуємо форму або величину якого-небудь предмета, вказуємо напрям, пояснюємо зміст dokonаної дії і т. д. Кількість подібних засобів виразності безмежна. І. А. Мусін в своїй роботі «Техніка диригування» пропонує до розгляду наступні види жестів. Широко відомий «запрошуючий», «пропонуєчий» (термінологія жестів намічена умовно). Виконується звичайно таким рухом руки злегка в сторону від себе, з одночасним розкриттям і поверненням вгору долоні,

жестом пропонуємо кому-небудь сісти або взяти що-небудь. Жест цей має велике застосування у фразуванні, як засіб показу мелодичної вершини.

«Закликаючий» жест найбільш поширений в життєвій практиці. Він виконується всією рукою або тільки кистю і пальцями, із зверненою вгору долонею. У диригуванні ним користуються звичайно, коли треба виділити якийсь окремий голос з інших і обертають його безпосередньо до даного виконавця. Проводиться він лівою рукою.

«Вказівний» жест. Перед тим як показати правою рукою особливо важливий відтінок або вступ, диригент за секунду може вказівним жестом лівої руки, направленим у бік якогонебудь виконавця, дати зрозуміти, що особливий відтінок повинен бути виконаний саме ним.

«Відсторонюючий» жест, що є антитезою «що закликає». Підведена кисть з розкритою долонею проводить усуваючий жест від себе. Долоня повернена у бік виконавців. Застосовується для пониження динаміки, виведення на другий план якої-небудь групи виконавців. Виконується лівою рукою.

Аналогічне значення має «заперечний» жест. Він як би повторює рух голови, який застосовуємо, заперечуючи щонебудь. Розкрита і звернена до виконавця долоня лівої руки робить декілька коливальних рухів. Цей жест, як і попередній, служить засобом зменшення звучності, відводячи групи голосів на другий план.

Жест «Увага!», коли диригент підіймає ліву руку з вказівним пальцем, зверненим вгору.

Жест «прохання» схожий на жест «запрошення». Тут також кисть повинна бути розкрита і звернена долонею вгору, але в порівнянні з жестом «запрошення» трохи більш опущена. Жест «запрошення» звичайно буває короткий. Жест «прохання» може продовжуватися більш тривалий час, поки не досягне цілі. Частіше за все ним користуються для

посилення виразності звуку, динаміки виконання, збільшення експресії. Цей жест підкреслює дію правої руки.

Жест «напруженості», «чіпкості». У ньому пальці зібрані в долоні і трохи напруженіші. Застосовуються для вираження великої концентрації звуку, посилює дію правої руки. Застосовується він, якщо треба поступово посилити звучання: ліва рука з кистю, поверненою долонею вгору поступово підіймається вгору.

Ці асоціації мають безпосереднє відношення і до диригування. Використання різних площин, велика або менша амплітуда (скажімо, використовуючи всю руку або тільки кисть), допомагає диригенту передавати наміри в фразуванні, додати різний характер, тобто передати виконавцям своє розуміння музики.

Диригентський жест – явище складне. Практично елементи, що становлять його, не можуть бути відділені один від одного. Теоретично такий аналіз корисний і можливий.

Основні елементи диригентської мови жестів – виразний, зображальний і умовний. Жести і пантоміма, мають певний темпо-ритм, агогіку, динаміку, характер дихання і звуковедення (плавний або гострий в різних градаціях). Тому вони здатні конкретно виражати музику, її настрій, характер, емоційні насиченість, життєвий пульс, драматургію образів, ідейно-художню спрямованість.

Виразний елемент диригентської мови жестів черпається в самій музиці, але разом з тим пов'язаний із загальнолюдською мовою жестів і збагачується ним.

Зображальний елемент підлеглий виразному, пронизаний і забарвлений ним. Диригентський жест зображає ігрові рухи, способи звукоутворення (атака звуку та штрихи), артикуляційні, темброві, образно-жанрові особливості твору, що виконується.

Роль зображального елемента в диригуванні – значна. Він матеріалізує звучність пластично і тим самим не тільки

допомагає кращому розумінню диригентського задуму виконавцям, але і полегшує процес втілення, оскільки ігровими рухами диригент конкретно підказує задум. Однак зловживання зображальним елементом руйнує органічність музики, додає диригентській манері химерність і претензійність.

О. І. Поляков поділяє зображальний елемент на два види: статистичні зображення і динамічні зображення.

Статистичні зображення.

Зафіксовані положення артикуляційного апарату, рук або корпусу диригента, своєрідні стоп-кадри, що зображають необхідні положення виконавців, в певній мірі допомагають управлінню реальним звучанням, тобто є знаками диригування. Якщо диригент має правильне уявлення про те, яка позиція потрібна для того або іншого звукоутворення, її зображення (при умові повторення виконавцями) створює деякі передумови для виникнення відповідності між реальним звучанням і музичним сприйняттям диригента.

Динамічні зображення, положень артикуляційного апарату, рук і корпусу виконавців в диригуванні більш поширені, ніж статистичні. Це пояснюється тим, що саме виконання музичного твору – явище не статистичне, а що розгортається у часі. Зміна звучання у часі являє собою слідство зміни під часпросторового положення звуковутворюючих органів виконавців. Зображаючи рухи, необхідні для видобування звуків, диригент тим самим частково вирішує задачу узгодження звучання зі своїм музичним уявленням. Артикуляція, рухи рук або зміна положення корпусу диригента при їх повторенні виконавцями дають відповідний звуковий результат. Виразний і зображальний елементи диригентської мови жестів – безумовні. Тобто, загальнозрозумілі, загальнозначущі і не потребують попередніх пояснень для того, щоб бути зрозумілими в будь-якому колективі [2].

Умовний елемент диригентського жесту складається з рухів, що вимагають попереднього інструктажу, щоб бути зрозумілими (наприклад, рухи, якими відмічаються паузи, під час виконання солістом речитативу або каденції). До умовного елемента потрібно віднести також різні метричні схеми, оскільки їх значення робиться зрозумілим початківцю музиканту або співаку лише після відповідного пояснення.

У диригуванні надзвичайно поширена група жестів, які вказують на зміни гучності і висоти звучання. Долоня руки, повернена вгору (вниз), означає прохання збільшити (зменшити) гучність звучання, а вказівний палець, направлений вгору (вниз) прохання підвищити (знизити) висоту звуку. Широко застосовуються в диригуванні і побутові жести-символи.

Умовний елемент може стати загальнозначущий в процесі тривалої практики, якщо він – загальноприйнятий. Умовні рухи іноді утворюються в індивідуальному досвіді диригента і мають «місцеве» значення. Гірше, коли умовний елемент приймає на себе функцію виразного або зображального елементів.

Головне призначення диригентського жесту – підказати виконавцям характер і нюанс, які умовним сигналом не можуть бути досягнуті.

У процесі диригування виразний, зображальний і умовний елементи тісно переплетені один з одним, пронизують, доповнюють один одного, але при безумовній гармонії виразного елемента, який є душею диригування. Мистецтво великих майстрів дає невичерпний матеріал для відповідних спостережень.

## Розділ II. Засоби музичної виразності в диригуванні

### 2.1 Динаміка

Одне з найважливіших виразних засобів в музиці – це динаміка. Розкриття змісту твору неможливе без застосування динамічних відтінків; без цих засобів твір стає анемічним, млявим. Якісна сторона показу диригентом динаміки є головною. Якщо таку можливість виключити, то диригентський жест буде млявим і безвольним, диригент не зможе здійснити управління звучністю музики, що виконується, особливо по мірі зростання динаміки. Одним з показників вираження тих або інакших динамічних відтінків в диригуванні є амплітуда – розмір жесту. Як відомо, більш тихому, слабому звучанню відповідає менший жест, більш могутньому – більший. Однак амплітуда жесту аж ніяк не головний засіб в показі зміни динаміки. Найбільш важливими є уміння виразити одну і ту ж міру сили звучання великим насиченим і дрібним жестом, використовуючи при цьому передачу напруження рукою, кистю, пальцями.

Без ілюстрації жесту напруженням руки, застережливого виконання, величина руху нічого не виражає.

Виразність жесту має значення для показу динаміки у музиці. Відобразити її динаміку можна передавши з граничною точністю виставлені в партитурі позначення. Важливо виразити образне значення динаміки. У одному творі одна і та ж динаміка виконує різні за змістом функції. Не всі до кінця розуміють суть показу рухомих нюансів. Говориться про те, що для досягнення сильного, голосного звучання, необхідно застосовувати певні рухи, наприклад, збільшувати амплітуду жесту, посилювати його напруження. Але чи не може вираження сили в жестах диригента бути універсальним? Оскільки немає *f* взагалі і *p* взагалі, тому і засоби їх вираження не універсальні. Е. Кан: «Подібно

багатьом іншим засобам музичної виразності динаміка не має абсолютних стандартів» [7].

Слухачів (частково і хористів) іноді дивує те, що один диригент в *ff* застосовує великі рухи, в той же час як інший користується скупим жестом. Такий факт є причиною заперечення необхідності великого жесту взагалі. Величина жесту поняття відносне. Справа не в тому, великий або маленький жест застосовує диригент, а в тому наскільки в ньому відображений зміст та ідея музичного образу.

У ще більшій мірі необхідність усвідомлення значення музичного образу виявляється при зміні динаміки. Можна знайти багато причин для зміни динаміки або поступової її зміни. Диригенту важливіше образно показати ці причини, ніж прагнути до арифметично точного збільшення або зменшення амплітуди жесту.

Якщо диригенту треба показати *subitop*, зробити це він може рухами за формою, буквально протилежними, але по дії переслідуючи одну і ту ж мету. З того або інакшого жесту зміниться значення, зміст необхідного динамічного нюансу. Наприклад, диригент може стрімко витягнути руки уперед з розкритою і піднятою вгору долонею. Жест цей логічносприймається як сигнал до дії: «стоп», «не можна!», «припинити!».

Показ *sp* може бути зроблений і жестом рішучого та раптового характеру. Він застосовується у випадках, коли необхідно подолати стійку динамічну інерцію і коли поява нової динаміки (*pianissimo*) не очікується. Виконується цей прийом лівою рукою, рішучим ударом (в ліву сторону від себе) з різким поштовхом і зупинкою в кінці. Зупинка і удар повинні синхронно відбутися з останньою лічильною долею. Різкість руху сприяє тому, що *f* залишиться витриманим аж до моменту утворення нової динаміки. Перехід від *f* до *sp* здійснюється шляхом раптового скорочення об'єму жесту. Рух повинен бути досить активним і стрімким: під час долі і,

позначеній *sp*, енергійним рухом підкреслюємо ледве помітну зупинку руки і подальшим жестом вказуємо характер, що виражає *riano*. Якщо при цьому зробити різкий рух лівою рукою, підкресливши раптову зміну динаміки (звичайно ліва рука припиняє рух, розкритою долонею показуючи виконавцям появу *riano*), то перехід від *f* до *p* буде ще більш виразним.

Для вираження *sf* застосовується раптовий, стрімкий рух руки, що підкреслює енергійним поштовхом відмічену долю. Цьому передує і виразний афтакт, по характеру і величині відповідний даному *sf*. Виразному показу *sf* більшій мірі сприяє ліва рука, – вона доповнює праву, одночасно з нею підкреслюючи появу динамічного нюансу.

Особливу увагу треба звернути на диференціацію рухів для *riano* і *riantissimo*, які повинні бути невеликими, спокійними. Рівними, і рухів для *f* і *ff*, які повинні бути вольовими і рішучими. Скромність, легкість і зібраність рухів диригента є ознаками хорошого смаку і високого професіоналізму.

Певну трудність викликає виконання диригентського прийому *sforzando*, яке є ефективним засобом музичної виразності. Диригенту необхідно попередити колектив виконавців про раптове коротке акцентування звучності. *Sforzando* є як би різновидом акценту, відрізняючись від нього лише більшою опуклістю, яскравістю, значимістю. Несподіванка появи цього нюансу повинна бути заздалегідь підготовлена диригентом для того, щоб хористи встигли переключитися на підкреслено різке посилення звучності. Для *sforzando* характерний різкий, раптовий удар («укол»), з яскраво вираженою «точкою» [4].

Проводиться удар *sforzando* на площині двома руками, звичайно зверху вниз і уперед.

Добре відомі знаки в диригуванні *crescendo* і *diminuendo*. Вони вказують, що зміни сили звуку у бік збільшення або



зменшення гучності повинно розповсюджуватися точно на той відрізок нотного запису, який охоплений цим позначенням.

*Crescendo* досягається за допомогою поступового збільшення жесту і його інтенсивності. З метою досягнення більшого ефекту при наростанні звучності, рекомендується в початковому моменті *crescendo* об'єм жесту скоротити до мінімуму. Цей прийом сприяє більш яскравому показу лінії наростання. Ліва рука поступово переводиться з більш низького рівня в більш високий, відповідний тій силі звучання, яка і завершує *crescendo*. При цьому долоня її (спочатку звернена до виконавців, якщо це було *p* або *pp*) поступово повертається вгору. Напрямок підйому – знизу вгору і дещо вліво. Міра зовнішньої активності і насиченість жесту також збільшується (права рука в той же час розширює амплітуду жесту, збільшуючи його активність).

При *diminuendo* жест поступово меншає і інтенсивність його слабшає. Тут дуже важлива роль лівої руки, яка певним рухом виражає ослаблення звучності. Рука здійснює процес, зворотній попередньому – поступово переводиться з більш високої площини (де вона знаходилася до початку звучання) в більш низьку. Долоня поступово повертається до хору. Міра зменшення її активності залежить від міри *diminuendo* [2].

Отже, в основі кожної зміни динаміки – зростання або ослаблення певного стану, збільшення або ослаблення тієї або іншої емоції, посилення її яскравості, насиченості. У зміні динаміки виявляється твердження, становлення музичного образу.

## 2.2 Темп

Необхідною умовою хорошого виконання твору є правильно взятий темп. Від темпу твору залежить вибір схеми тактування. У швидких темпах інколи виникає необхідність скорочення диригентських жестів. У зв'язку з цим твори швидкого темпу, написані в тридольному розмірі, часто

диригуються «на раз», а твори написані в шестидольному розмірі (6/8, 6/4) дуже часто диригують «на два». У повільних темпах тимчасова відстань між диригентським долями іноді настільки збільшується, що виконавець починає втрачати «пульсацію» ритму і виникає необхідність збільшення диригентських помахів за рахунок так званого дроблення жесту. Таким чином, повільний темп вимагає дроблення, а швидкий, навпаки, об'єднання долей.

Зупинимося особливо на залежності амплітуди диригентського жесту від темпу. У повільних темпах, в залежності від характеру і динаміки, використовуються жести великої, середньої і малої амплітуд. У швидких темпах використовуються жести малої амплітуди.

Темп в межах одного твору не завжди залишається незмінним. Він може мінятися як поступово, так і раптово. Показ зміни темпів в диригуванні здійснюється за рахунок зміни темпу виконання афтактів, своєрідних замахів, з яких починається новий темп, при цьому кожний подальший афтакт виконується повільніше або швидше попереднього. У зв'язку з цим стає зрозуміло, чому таку велику увагу диригент приділяє вірному визначенню темпу. Через швидкість тактування, швидкість афтактів, диригент зможе відобразити стилістичні особливості твору, ідейно-художній зміст музичних образів.

### 2.3 Штрихи

Хорове звучання невичерпно багатогранне, різнохарактерне, тому диригент повинен уміти правильно відобразити в жесті такі важливі для формування характеру фрази компоненти, як штрихи. Види штрихів можна об'єднати в дві групи: зв'язні та роздільні штрихи.

До зв'язних штрихів відносяться *legato* і *portato* (важке *legato*). В основі виконання *legato* лежить максимальна плавність, безперервність жесту. Рівномірне розподілення

звуку від точки до точки, від складу до складу. Для досягнення характеру, безперервності і плавності в русі надзвичайно важлива гнучкість і розслаблення всієї руки і особливо кисті, яка, однак, повинна бути досить пружною і не втрачати зв'язку з іншими частинами руки. Як вказувала Л. М. Андреева: «Рухи при відбитті в legato повинні бути наповненими, «вагомими» (рука неначе долає весь час на шляху до «точки» невидиму перешкоду) [1]. У іншому випадку жест буде безвольним, «пустим», «не співучим».

Точки, що відмічають початок долі при русі legato, не відчуваються як розрив або перелом руху, а сприймаються як змінний дотик [5].

Роздільні штрихи в свою чергу поділяються на штрихи тверді і м'які, короткого і довгого звучання. Тверді штрихи короткого звучання відносяться до групи staccato. Характер staccato надзвичайно різноманітний. «Жест, що виражає staccato, повинен бути енергійним, гострим, коротким, уривчастим, з яскраво вираженою точкою. Об'єм жесту, незалежно від динаміки, завжди невеликий. При диригуванні на staccato домінуючу роль грає кисть» [3].

Тверді штрихи тривалого звучання.

У це поняття входять штрихи *martele*, *marcato*. Для показу цих штрихів застосовується прийом «простягання точки удару» або «витягнення звуку», тобто після твердого падіння правої руки до точки удару вона не закінчує на цьому свій рух, але різко змінивши напрям (зверху – в сторону), продовжує вести звук по горизонталі, протягаючи точку удару і як би «видавлюючи» звук.

Штрих *marcato*, характерний для маршової музики з енергійними вольовими образами, виконується підкресленими точками – як вольове «стоп» з хорошою фіксацією відскоку. Рух виконується всією зібраною рукою від плеча з деякою фіксацією зап'ястя енергійними ауфтактами, прямолінійними різкими лініями [3].

## 2.4 Акцент. Синкопа

Важливими художніми елементами є акценти (силове виділення звуку), які виконуються аналогічно прийому *staccato*. Акценти і подібні ним динамічні відтінки короткочасні за своєю природою і відносяться тільки до однієї частини такту. Вони вимагають точного і чіткого жесту. Акцент характеризує максимальна виразність, гострота, стислість. У свою чергу сила акценту залежить від основного нюансу. Акцент показується однією або обома руками. У останньому випадку найбільша яскравість і наочність досягається тим, що незадовго до акценту припиняється рух лівої руки, яка потім активним рухом показує акцент [1].

Диригенту потрібно розрізнити два основних види акцентів – на лічильні долі і між ними. Перші вимагають сильного, енергійного ауфтакту. Другі – такого ж сильного рефлексу, імпульсу від попередньої долі.

Одним з виразних елементів музики є синкопа – перенесення сильної долі на слабку, яка додає особливе ритмічне і динамічне забарвлення. Диригентський жест, який показує синкопу, викликає звук пізніше, ніж звичайний жест, а тому він несподіваний, що не має ніякого приготування, але що володіє вольовим імпульсом, конкретним і енергійним відскоком від попередньої долі з подальшим компенсуючим ауфтактом. Таким чином, синкопа виконується як затримання звуку активним пружним жестом, дещо підкреслено [3].

«Синкопа, та, що приходить на лічильні долю, майже аналогічний звичайному акценту, і їй також передують чіткий ауфтакт, більш активне падіння руки і тверда, точна точка удару. Сила удару відповідає межах основного нюансу.

Синкопа між лічильники долями (і, отже, між ударами руки) – більш складна і подібна акценту. Ясність і точність виконання цього виду синкопи обумовлюється як підкресленою точкою удару основної долі, так і чітким рефлексом, попереднім виникненню звуку» [3].

## 2.5 Фермати. Паузи. Поліритмія. Поліметрія

Необхідно зупинитися на ще одному виразному елементі диригування – показі фермат. Фермата, або зупинка в диригуванні, позначається спеціальним знаком, який може означати збільшення тривалості звучання акорду або звуку, а також паузи в півтора-два рази. На ферматі тактування припиняється, але при цьому диригент продовжує регулювати звучання, показувати посилення або ослаблення нюансу в залежності від динаміки музики.

Фермати бувають різних видів: що знімаються – здійснена, або що не знімаються – не здійснена, на сильній або слабій долі і такту, заключні або серединні, на паузі або тактовій рисці.

Фермата, що знімається вимагає зняття, припинення звучання після завершення її тривалості. Після фермати, що знімається завжди настає перерва в звучанні. Здійснена фермата вимагає від диригента ауфтакт до її показу, зупинки рук, витримки тривалості фермати і підготовчого ауфтакту до зняття, руху, що показує зняття звуку. Фермата над останнім акордом – заключна, завжди виконується виразніше і яскравіше, ніж в середині твору.

Фермата, що не знімається – це серединна фермата, вона зустрічається тільки всередині музичного твору. Вона не вимагає показу зняття звуку, після неї настає пауза або цезура. Фермата, що не знімається підкреслює значущість якого-небудь акорду, звуку, слова і продовжує його в процесі розвитку музичного матеріалу.

При виконанні фермати, обидві руки диригента не рухаються, лише фігурують звучання, аж до закінчення фермати. Також фермата на паузі робить її виразністю, смисловою.

При технічному виконанні фермати слід особливу увагу приділити тому, як ставиться точка фермати на «площині» і

виконується ауфтакт до продовження звучання без перерви в диханні.

### *Паузи.*

Паузи грають роль розділових знаків в рухомій диригентській мові. У диригуванні пауз потрібно завжди дотримуватися характеру епізоду, що виконується. Будь-яка пауза є, як би продовженням музичної думки; вона завжди заповнена змістом. Тому до пауз треба відноситися з великою увагою (М. Канерштейн).

### *Поліритмія*

В диригуванні часто зустрічаються одночасні поєднання двох різних розмірів або ритмічних фігур, об'єднаних однією загальною сильною долею такту. Найпростіший приклад подібний поліритмії – поєднання дуоліз тріоллю. Диригуючи подібними поєднаннями, потрібно віддавати перевагу тій ритмічній фігурі і схемі, які встановилися раніше, стали звичними для виконавців.

### *Поліметрія.*

У рідких випадках диригенту доводиться стикатися з одночасним поєднанням двох (або навіть трьох) метрів (розмірів) – поліметрією. На відміну від поліритмії, сильні долі (метричні акценти) цих метрів не співпадають, причому всі долі рівні по тривалості між собою. У всіх подібних випадках доводиться вибирати схему, яка буде ясною і зручною для виконавців. У рідких випадках диригент, що володіє хорошою технікою, може виробляти тактуючі жести двома руками різнометричних схем: наприклад, для однієї частини хору права рука тактує «на два», а ліва в цей час – «на три» для іншої її частини.

## **Розділ III. Роль засобів музичної виразності в диригуванні.**

### **3.1 Виразні можливості рук**

Сучасна диригентська техніка немислима без застосування диференційованого руху обох рук. Під цим аж ніяк не мається на увазі механічне розмежування функцій лівої і правої руки (як це іноді рекомендується в методиці викладання). Більше того, виразність диригування може бути досягнута лише при умові тісної взаємодії їх рухів. Диригує не права або ліва рука, а диригент за допомогою рук (а також міміки і пантоміми). Проте, повинні бути також враховані і відповідно використані виразні можливості кожної руки, зумовлені специфікою диригентського виконавства.

У чому ж ці відмінності і яке відображення знаходять вони в процесі керування виконанням? Основна функція правої руки – тактуюча, від чіткості і визначеності, якого залежить результат виконання. Права – ведуча, більш упевнена, ініціативна, «тверда рука». Природним і раціональним є правило: права рука веде основний ритм і метр музики в її динаміці і характері. Разом з тим, вона виконує широке коло задач технічного і виразного характеру, що робить її найважливішим інструментом управління виконанням.

Однак необхідність дотримуватися рухів умовної, замкненої схеми тактуючого, в якійсь мірі звужує діапазон виразних можливостей правої руки, обмежуючи їх довкола певних засобів, доступних їй в рамках цих схем.

Все це не зменшує ролі правої руки, її впливу на художню сторону виконання. Але безсумнівно, що технічні і виразні засоби, які виконуються правою рукою, мають особливий, специфічний характер.

Виразність жесту правої руки залежить від амплітуди і швидкості рухів, його розчленування шляхом зупинок, більшої

або меншої різкості або м'якості рухів, зміни рівня тактування, використання в русі тих або інакших частин руки в різних поєднаннях і т. п., тобто техніка правої руки заснована на відображенні ритму у часі і просторі. Керування ритмом (в широкому і вузькому значенні), динамікою, агогікою, штрихами і характером музики, як основними елементами розвитку музичної тканини твору, – ось що є головною функцією правої руки, якщо її дії розглядати ізольовано від інших засобів диригентського управління виконанням. Але диригент, зазвичай, користується всією сукупністю засобів виразності, серед них – рухами лівої руки [5].

У чому ж проявляються виразні можливості лівої руки? Вона має можливість локалізувати музику, володіє необмеженою свободою рухів. Це дозволяє застосовувати її для виконання різних задач як технічного, так і художнього характеру, які для правої руки зовсім нездійсненні. Однак основна перевага лівої руки полягає в її надзвичайно широких виразних можливостях. У її жестах може бути повністю усунена схематичність, яка властива рухам правої руки, тому вона може вільно і безпосередньо передавати найтонший нюанс музичної експресії.

Цінність виразного жесту лівої руки і в тому, що він може служити засобом спілкування диригента з виконавцями. Однак диригування досягає найбільшої міри виразності тільки внаслідок органічної взаємодії обох рук. Жести однієї руки збагачують і посилюють дієвість рухів іншої. Ліва рука показує деталі музичного виконання, служить засобом вираження емоційно-художньої сторони диригування.

Володіння лівою рукою – це не тільки сума навиків, але в набагато більшій мірі творчий, художній процес, в якому розкривається індивідуальність, своєрідність диригента. За допомогою лівої руки показується динаміка, характер музики, показ вступів окремим голосам або суцільним групам.



Долоня лівої руки має велику свободу дій, що дозволяє використати руку виключно для рішення художніх задач. Вона показує динаміку (як вже говорили вище) музики, що виконується, раптові і поступові зміни, характер мелодії, її фразування, зняття звучання, виявляє фактурні особливості партитури (підголоски і т. п.).

Оволодіння лівою рукою представляє для диригента незмірно більше труднощів саме внаслідок величезної різноманітності її функцій (більш художнього ніж технічного). Зрозуміло, ліва рука може містити в своїх жестах і ритмічний елемент. Однак, по своїй значущості, він не може наближатися до того, що міститься в жестах правої, а тим більше бути рівним йому.

Розділення функцій рук диригента збагачує виразні засоби диригування, розширює можливості диригентської техніки. Рухи обох рук відбуваються незалежно один від одного: права веде основний темп в супутній йому динаміці, ліва допомагає правій, розкриваючи художні емоційні сторони музики. У той же час всі рухи суворо скоординовані і переслідують одну і ту ж мету – найкраще і найповніше вираження музики, що виконується.

### 3.2 Диригентський жест і міміка як засіб передачі інформації

Мова жестів і міміки загальнозрозуміла, красномовна і повноцінна. Вона викликає безпосередній емоційний відгук. Її властивості визначаються тим, що вона здатна викликати у спостерігача різні асоціації. На цьому і заснована виразність мови жестів і міміки. Кожне «слово» цієї мови – натяк на ту або іншу життєву асоціацію, бо жест і міміка, які супроводжують людину протягом всього її життя, міцно зв'язують безліччю навколишніх явищ. За кожним рухом руки або лицьових мускулів стоїть певне життєве явище: емоція, характер, та або інша життєва ситуація.

Асоціація (лат. *assocіo* – з'єдную, зв'язую) поняття, яке виникає при згадуванні іншого. Асоціативний метод, що дозволяє систематизувати пошук нових рішень, відомий давно. На асоціації заснований універсальний прийом творчого пошуку – за аналогією, під якою розуміється схожість окремих ознак різних об'єктів або рішень. Аналогія дозволяє на основі уявлення про властивості одного об'єкта зробити припущення, що стосується іншого. Метод творчого пошуку є просто необхідний для диригентів [9].

Передаючи колективу виконавців те звучання, яке в думках уявляє собі диригенту всіх деталях, останній, як би «перекладає» своє внутрішнє чуття, свою модель на жест і міміку: слухова модель перетворюється в зриму. З цієї точки зору диригування можна визначити як своєрідний переклад музики на мову жестів і міміки, переклад звукового образу в зоровий, з метою управління колективним виконанням. Природність диригентської мови, його опора на природні і специфічні музичні асоціації роблять його зрозумілою і музикантам – професіоналам, і учасникам самодіяльних колективів, і навіть – в певній мірі – слухачам.

Але задача диригента не зводиться лише до того, щоб за допомогою жестів і міміки відобразити звучання музики, бо тоді диригентське мистецтво було б усього лише слабою копією балетного. Специфіка диригентського відображення музики в рухах полягає в тому, що це «випереджальне відображення». Це не просто рухова ілюстрація музики, а інформація про майбутнє звучання, що ставить своєю метою добитися необхідної якості звучання.

Жести диригента часто засновуються на асоціаціях, які викликає темпово-динамічна сторона музики. Якщо розгортання звукової тканини йде неквапливо, музика «ллється», «струмує», то рухи диригента виявляються рівномірними по швидкості і, в основному, горизонтально направленими. Якщо ж мелодія, наприклад, рухається

«стрибками», якщо звуки «обрушуються», то більш доречним виявиться рух руки зверху вниз, ніби ілюструючи момент спадання.

Диригентські жести характеризуються такими властивостями, як сила, розмах, темп, пластичність і координація. Всі ці властивості мають відносну, а не абсолютну характеристику. Так, сила, розмах і темп рухів стрімко міняються в залежності від ситуації. При виконанні, наприклад, швидкої і гучної музики головна задача диригента полягає в тому, щоб «не заважати» виконавцям використати вже сталу інерцію руху і динамічного напруження. Сила розмаху диригентських рухів повинна бути мінімальною, оскільки ці властивості вимагають активного фізичного зусилля. Воно могло б гальмувати рух музики, бо велика втрата фізичної енергії відволікає слухову увагу, яка повинна бути особливо гострою і жвавою при виконанні музики в швидкому темпі [6].

Навпаки, виконання музиків повільному темпі, примушує диригента безпосередньо «увійти в потік звуків», подібно тому, як мальовнича мініатюра змушує пильно та зосереджено вдивлятися в її деталі. У цьому випадку сила і розмах рухів можуть зростати, збільшуватися і кількість рухів і, відповідно, фізична енергія, причому не втрачати увагу, оскільки повільний темп дозволяє вдумливо слідкувати за всіма деталями.

Інформація, що йде від диригента до виконавців, торкається різних сторін виконання. Оскільки музичний твір розгортається у часі, однією з найважливіших задач диригента є інформування про тимчасову організацію виконання. Інформація про час виконання тієї або іншої деталі, як би відповідає на питання «коли»? Основним засобом цієї інформації виступає диригентський жест. Цей жест є багатогранним, адже провокує майбутнє та вказує на сьогодення.

### 3.3 Майстерність диригента

Навряд чи ще якась сфера музичної діяльності здійснюється так виразно, так відкрито і видимо для всіх, як мистецтво управління хором. За допомогою порівняно простих рухів диригенту вдається передати найдрібніші подробиці твору, характер ритму, звучання, експресії всього ансамблю.

Диригентське мистецтво вимагає неабияких здібностей. У їх число входить і те, що зветься диригентським талантом – здатністю виражати в жестах зміст музики, робити «видимим» розгортання музичної тканини твору, впливати на виконавців.

Треба, щоб люди відчували те, що відчуває диригент, чим він наповнений, чим він схвилюваний; тоді його почуття, його хвилювання передаються виконавцям, його внутрішнє полум'я зігріває їх, сила його думок захоплює за собою – він випромінює навколо себе цілющу силу музичного мистецтва. Якщо ж він, навпаки, інертний і холодний, то паралізує все навколо.

Маючи справу з великим колективом, якому необхідний безперервний контроль, диригент повинен володіти довершеним музичним слухом, загостреним почуттям ритму. Для диригента дуже важливо відчувати ритм як виразну категорію, щоб передавати жестами найрізноманітніші ритмічні відхилення декламаційного характеру. Але ще більш важливо відчувати ритмічну структуру твору («архітектонічний ритм»). Це якраз те, що найбільш доступно відображенню в жестах.

Диригент повинен розуміти музичну драматургію твору, діалектичність, конфліктність її розвитку, що з чого витікає, куди веде і т. д. Наявність такого розуміння і дозволяє показати процес течії музики. Диригент повинен уміти зарядитися емоційним ладом твору, його музичні уявлення повинні бути яскравими, образними і знайти такі ж образні відображення в жестах.

Диригент повинен володіти широкими знаннями теоретичного, історичного, естетичного порядку, щоб глибоко вникати в музику, її зміст, ідеї, щоб створити власну концепцію її виконання, пояснити виконавцю свій задум. І, нарешті, щоб здійснити постановку нового твору, диригент повинен володіти вольовими якостями керівника, організатора виконання і здібностями педагога.

Під час підготовчої стадії діяльність диригента аналогічна діяльності режисера і педагога; він пояснює колективу творчу задачу, яка стоїть перед ними, погоджує дії окремих виконавців, вказує технічні прийоми. Диригент, як і педагог, повинен бути відмінним «діагностом», помічати неточності виконання, уміти розпізнати їх причину і вказати на спосіб усунення. Це торкається не тільки неточностей технічного, але і художньо-інтерпретаційного порядку. Він роз'яснює структурні особливості твору, характер мелосу, фактури, аналізує незрозумілі місця, викликає у виконавців необхідні музичні уявлення, приводить для цього образні порівняння [8].

Отже, специфіка діяльності диригента вимагає від нього найрізноманітніших здібностей: виконавських, педагогічних, організаторських, наявності волі і уміння підпорядковувати собі хорівий колектив. Диригент повинен володіти глибокими і багатосторонніми знаннями різних теоретичних предметів, інструментів, хорових стилів; досконало володіти аналізом форми і фактури твору; добре читати партитури, знати основи вокального мистецтва, мати розвинений слух (гармонічний, інтонаційний, тембральний), хорошу пам'ять і увагу.

Техніка диригента диктується його особистістю, оскільки на її формування впливає певна індивідуальна потреба для реалізації.

Насамперед в диригуванні мова йде про передачу ритмічного початку. Диригент, передусім, встановлює темп, з нього виникає все інше: чіткість, ансамбль і т. д.

Одержимий твором та задумом для його виконання диригент приходить до свого колективу. До цього моменту музика повинна звучати в свідомості диригента ясно, з всіма особливостями форми і змісту. Без цього не існує диригування як мистецтва, і, отже, диригент – передусім музикант з високо розвиненим загальним і музичним мисленням і уявою. Після цього настає процес втілення, в якому виявляється, що диригенту недостатньо бути тільки хорошим музикантом: він повинен володіти особливою здатністю до втілення музики засобами диригування.

Для здійснення задуму, впливу на відстані диригент користується жестом, мімікою і пантомімічними рухами. Ці засоби (при відповідному володінні ними) мають непереборну силу впливу, що дозволяє диригенту досягнути від виконавського колективу миттєвої реакції і художнього задуму музики, що виконується.

## Висновок

З усього вищесказаного можна зробити висновок, що у всій своїй різноманітності диригентські виразні рухи мають величезне значення. Все багатство музики диригент відображає шляхом надання виразним жестам різних функцій, шляхом посилення або ослаблення тих або інших елементів жесту, шляхом зміни співвідношень амплітуди жесту і самих жестів. Оволодіння цими основами дає диригенту велику свободу у виборі того або іншого прийому для показу відповідної виконавської задачі. Коли диригент володіє всім цим величезним комплексом навиків і якостей: прекрасно «чує», володіє чудовою технікою і особливим диригентським даром, виразно диригує, уміє підпорядкувати собі всю виконавську масу, витягнути з хористів ефект максимальної віддачі, на яку вони здатні, розбудити в них художників, артистів, – тоді весь хор, зігрітий і об'єднаний загальною волею однієї людини, перетворюється в той «інструмент», який витягує з себе благородне мистецтво, що іменується музикою, яка безперечно впливає на сотні і тисячі слухачів.

До музики «торкатися» можна і треба, але ніколи не слід забувати, для чого це робиться, про кінцеву мету роботи над музичним матеріалом – мету художню та високодуховну.

Дана робота може служити методичним посібником для початківців диригентів, студентів вищих учбових закладів.

## Список використаної літератури

1. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. Москва. Музыка, 1969. С. 127.
2. Багриновский М. Основы техники дирижирования. Москва. Музыка, 1963. С. 102.
3. Безбородова Л. А. Дирижирование : Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Музыка» и учащихся пед. уч-щ по спец. «Муз. воспитание». Москва. Просвещение, 1990. С.159.
4. Колесса М. Основи техніки диригування. Друге видання. Київ. Музична Україна, 1973. С. 198.
5. Мусін І. Я. Техніка диригування. Ленінград. Музыка, 1995. С. 296.
6. Ольхов К. О. Теоретические основы дирижерской техники. Ленинград. Музыка, 1984. С.160.
7. Пигров К. К. Руководство хором. Москва. Музыка, 1964. С. 220.
8. Прокулевич О. Основи хорового диригування. Умань, ФОП Жовтий О.О., 2016. С. 140.
9. Юцевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник. Тернопіль. Богдан, 2009. С. 352.
10. Чесноков П. Г. Хор и управление им: пособие для хоровых дирижеров. Москва. Государственное музыкальное издательство, 1961. С. 241.