

Є. ЮЦЕВИЧ,
Є. БЕЗПЯТОВ

ОРКЕСТР
НАРОДНИХ
ІНСТРУМЕНТІВ



„м и с н е ц и в о“
1948

Євг. ЮЦЕВИЧ
Євг. БЕЗП'ЯТОВ

ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

ПОРАДНИК
ДЛЯ КЕРІВНИКІВ САМОДІЯЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО
„М И С Т Е Ц Т В О“
КИЇВ 1948

ВСТУП

Керівник гуртка — найважливіша особа в художній самодіяльності. Роль його не тільки почесна й відповідальна, а й досить складна, бо, крім фахівця музичної справи, він повинен бути вмілим педагогом і добрим організатором.

Своєчасно проведені організаційні заходи мають величезне значення для успіху самодіяльності. Проте організаційну частину своєї роботи керівники самодіяльності часто недооцінюють і пускаються на самоплив.

Неповноцінною буде робота керівника, який не передбачатиме всіх дрібниць і не плануватиме своєї роботи.

Робота за планом непомітно дисциплінує гуртківців, вносить у життя гуртка певний порядок і ритм. Облік роботи є також важливим організуючим началом.

Ми не будемо розглядати всі можливі випадки в житті і роботі гуртка, що потребуватимуть організаційних заходів. Головне в тому, щоб керівник узяв собі за правило систематично й детально планувати роботу; тоді ясно буде, які організаційні заходи потрібні для здійснення плану.

Результат роботи буде тим кращий, чим ретельніше продумати заздалегідь усі найменші організаційні дрібниці. Облік роботи, нерозривно зв'язаний з плануванням, мусить служити не тільки засобом звітування, а й методом самоперевірки керівника. Складаючи план, треба врахувати можливості його виконання. Різні умови роботи визначають її початок. Але в усіх умовах, слідкуючи за виконанням майбутнього плану, керівник дбає передусім про кадри. Тут керівникові одразу ж слід ставити роботу в найширших масштабах.

Через добре складені і зовнішньо пристойно оформлені численні друковані або писані оголошення, через спеціальні об'яви на зборах, а також усною пропагандою треба широко популяризувати початок роботи гуртка і залучити до нього якнайбільше число учасників. Не слід зважати на обмежене число інструментів—нехай на одному інструменті вчать кілька учнів.

На першому етапі навчання керівник мусить пильно вивчати людей, з якими він працюватиме, приглядатися, як хто сприймає навчання, як ставиться до мистецтва, які здібності має і особисті якості (дисциплінованість, наполегливість у роботі і т. д.). Одночасно треба вести виховну й роз'яснювальну роботу. Учасник гуртка мусить ясно усвідомити,

що його участь у самодіяльному мистецтві є важливою суспільною роботою; що це не просто культурна розвага, а почесна робота, спрямована на задоволення культурно-мистецьких запитів мас.

Здебільшого учасники гуртків—молодь. Керівник мусить завжди пам'ятати, що він не тільки педагог і диригент свого гуртка, а й старший товариш та вихователь. Він завжди мусить бути прикладом не тільки як фахівець, а й як людина—своєю гідністю, завзятістю в роботі, поведінкою, манерами, акуратністю, навіть зовнішнім виглядом. Вимогливість керівника до гуртківців мусить спиратися передусім на вимогливість до себе самого; якщо гуртківці цього не відчуватимуть, керівник авторитету не матиме.

Ідея колективної праці мусить бути провідною в роботі гуртка. Формою співробітництва колективу з керівником є відома форма гурткового активу. Староста гуртка—права рука керівника. Комсомольське угруповання гуртка—найнадійніша запорука свідомої дисципліни і порядку в роботі.

Матеріальну базу—комплект інструментів і допоміжне музичне майно—можна набувати поступово. Профіль майбутнього оркестру може визначитися залежно від складу учасників гуртка. Часто учасники мають власні інструменти і вміють на них грати. Група таких учасників може створити ядро, до якого можна буде додавати інші оркестрові голоси, керівник матиме можливість діяти в найбільш зручному напрямі.

Склад кожного оркестру визначається будовою музичного твору і вимогами композитора. Що простіший твір, то „простіший“ і склад оркестру. Отже, найпростіший твір вимагає найменшого складу оркестру. Тут можна визначити мінімум вимог і відповідний мінімум засобів. Будова нескладної музики характеризується поєднанням двох елементів—мелодії і гармонії. Поєднання це здійснюється на основі загального ритму. Гармонічні і ритмові функції поєднані. Вони виконуються групою інструментів, яка має загальну назву *акомпанемент* або *секунда*. Мелодичні функції виконують інструменти, які належать до групи *прима*. Мелодія може бути у високому голосі—тоді потрібен окремий інструмент високого строю; цю мелодію часто супроводить друга мелодія, підкорена верхній, або самостійна—отже потрібен другий інструмент. Мелодія може бути в середньому голосі (близькому до чоловічого голосу—тенора або баритона)—тут знову потрібен окремий інструмент. Отже, потрібні три мелодичних інструменти. Для акомпанементу, що утворює гармонію, потрібні три різні звуки. Більшість струнних інструментів так збудовано, що три одночасних звуки діставати можна. Але один акомпануючий інструмент в поєднанні з трьома мелодичними не дасть потрібної сили звуку. Правильно буде, коли дати три акомпануючі інструменти. Нарешті, потрібен нижній голос—бас. Бас є фундаментом цілого твору, а басовий інструмент—фундамент усього оркестру.

Отже, шість-сім інструментів—мінімальна кількість для оркестру.

Напочатку склад інструментів може бути цілком випадковим. Звичайним подвоєнням окремих інструментів можна поступово утворювати угруповання і спрямовувати склад оркестру до певного профіля.

Щодо загальних принципів початкового навчання, то можна рекомендувати таке. Вивчення елементів музичної грамоти і розвиток виконавської техніки повинні йти в нерозривному зв'язку з розвитком художнього смаку. Для цього треба насичувати заняття *музикою*; треба з перших же кроків, поряд з суто технічними вправами, користуватися також мелодіями доброї художньої якості, прагнути до якнайшвидшого

поєднання кількох голосів, мобілізувати слух учні*; виховувати в ньому почуття ритму й гармонії. Крім того, треба прищеплювати смак до хорошої музики через слухання концертів, радіопередач і патефона. Тут дуже корисні можуть бути тематичні бесіди-лекції.

Особливу увагу читачів звертаємо на народні пісенні і танцювальні мелодії.

Відомо, що народна творчість—невичерпне джерело натхнення і найзручнішого музичного матеріалу найвидатніших світових композиторів минулого й сучасного. З педагогічного й виховного погляду народна творчість є також багатим джерелом музичного матеріалу найвищої художньої якості. Одночасно застерігаємо керівника від захоплення легкою, зовні приємною, але часто внутрішньо нездоровою і пустою музикою фокстротів, танго і т. д. Звичайно, музика і таких форм буває потрібна, але у виборі і підході до неї треба бути дуже обережним.

Для успішної роботи потрібне постійне окреме приміщення, а коли його нема—треба забезпечити систематичну роботу в іншому приміщенні. Відсутність цих умов „розхолоджує“ гуртківців, нервує їх; така робота межує з марнотратством.

Нормальна робота гуртка потребує належної меблі. Сушільні довгі лави незручні. Треба, щоб для кожного гуртківця був окремий стілець або табурет. Відповідно до числа оркестрантів треба придбати пюпітри; потрібні стіл, шафа для інструментів, нот і приладдя, а також класна дошка.

Охайність приміщення і меблі мають серйозне організуюче значення для учасників музичного гуртка, не кажучи вже про дбайливе зберігання інструментів, нот і приладдя.

* Ми не маємо на увазі навчання «на слух». Ми рекомендуємо навчання виключно на основі нотної грамоти, і цифрову систему ми категорично заперечуємо.

ЧАСТИНА ПЕРША

ТЕОРЕТИЧНИЙ МІНІМУМ

РОЗДІЛ І

ЕЛЕМЕНТИ МУЗИЧНОЇ ГРАМОТИ

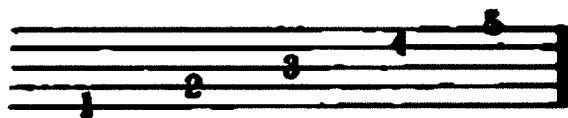
**§ 1. НОТНИЙ
ЗАПИС.**

Матеріалом музики є звук. Джерелом звуку є швидкий коливний рух предметів або речовин, який викликає коливання повітря; ці коливання сприймає орган слуху, внаслідок чого виникає відчуття, що називається звуком*.

Музичний звук від інших звуків відрізняється насамперед певною висотою. Джерела музичних звуків збудовані так, що людина може діставати звуки потрібної тривалості. Висота і тривалість — найважливіші властивості музичного звуку.

Умовні знаки для запису звуків називаються нотами.

Пишуть ноти на лініях і в проміжках *нотного рядка* (або *стану*), що складається з п'яти паралельних ліній. Рахують лінії від нижньої (приклад 1). В разі потреби пишуть коротенькі додаткові лінії для кожної ноти вгорі і внизу нотного стану. Більше п'яти додаткових ліній вживають рідко.



Приклад 1

Місце ноти на стані визначає висоту звуку; формою ноти позначається її тривалість. За одиницю тривалості вважають так звану *цілу ноту*, яка має вигляд овалу.

**§ 2. БУДОВА
МУЗИЧНОГО
ДІАПАЗОНУ.**

З величезної кількості звуків різної висоти, що їх може сприйняти людський слух, музика використовує близько ста. Як нижня, так і верхня межі музичного діапазону (обсягу) залежать від можливостей музичних знарядь. Найнижчий звук відповідає 27 коливанням на секунду; найвищий — трохи більше як 4000. Звуки, які відповідають рядові чисел, де наступне число більше від попереднього вдвоє (наприклад: 27, 54, 108, 216, 432 і т. д.), утворюють між собою співвідношення — так звані *октави*. Тони, які утворюють октави, схожі між собою і в одночасному звучанні майже збігаються.

В музичному побуті співвідношення звуків ототожнюється з проміжками між ними (*інтервалами*). Весь обсяг музичних звуків розпадається на вісім проміжків — *октав*.

* Людське вухо сприймає коливання, яких відбувається за одну секунду від 16 до 20.000 (приблизно).

Протягом довгого історичного шляху людської цивілізації поступово входили в ужиток інші співвідношення — інтервали, які в свою чергу поділяли октаву на дрібніші частини. В результаті у більшості народів земної кулі встановився поділ октави на дванадцять умовно рівних проміжків — півтонів.

§ 3. НАЗВИ НОТ. Кожна октава має свою назву. Для позначення всіх звуків є сім назв; кожна назва повторюється в іншій октаві. В музичній практиці більш вживані італійські назви — складові:

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si;
до, ре, мі, фа, соль, ля, сі;

в теоретичних працях зручніше німецькі назви (літерні):

C, D, E, F, G, A, H.
(це, де, е, еф, ге, а, ха).

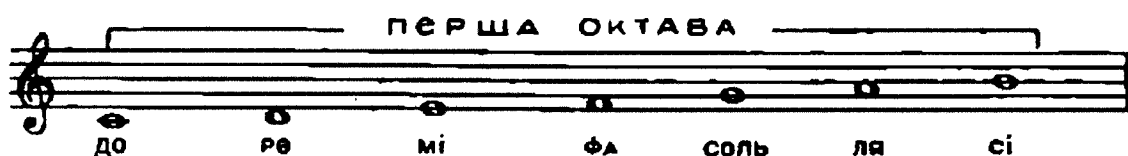
Назви октав такі:

суб-контроктава, контроктава, велика октава, мала, перша, друга, третя, четверта і п'ята октави. (Суб-контроктава і п'ята октава неповні). За середину діапазону вважають першу октаву. До першої октави потують на додатковій лінії вище нотного стану або вгорі, залежно від того, в якому ключі читати ноти — в скрипковому чи басовому. Ключ — це знак, який визначає умовне місце ноти. Вживають різні ключі для зручності

В скрипковому ключі, який має вигляд

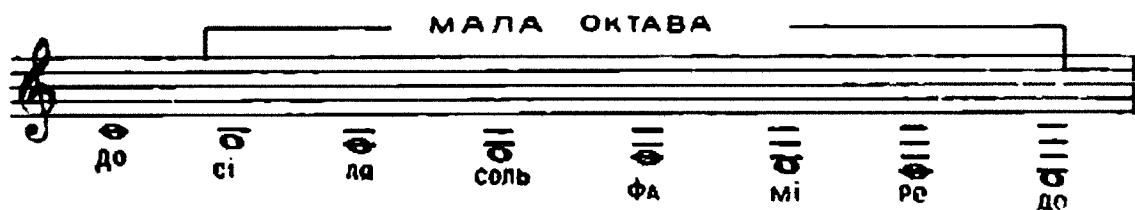


і ставиться на другій лінії, ряд нот, що відповідає семи основним назвам, записується так:



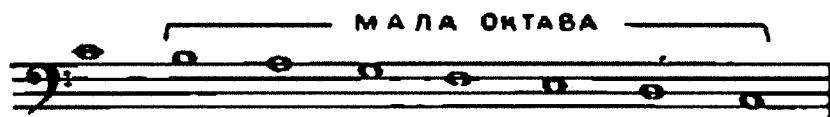
Приклад 2

Коли писатимемо ноти нижчі за до (наприклад, ноти малої октави), то доведеться вживати багато додаткових ліній:



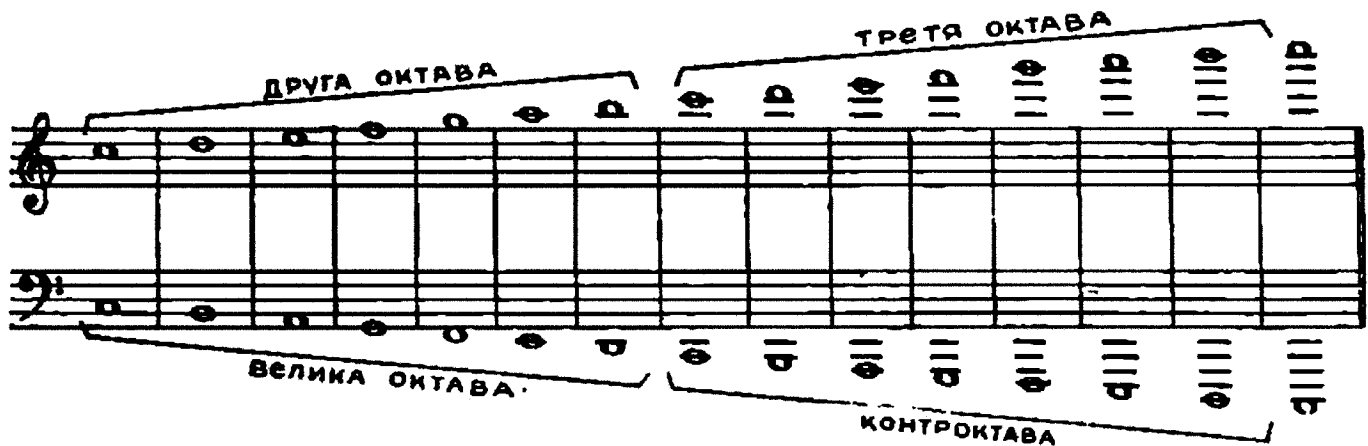
Приклад 3

Зручніше користуватись басовим ключем, який має вигляд  ставиться на четвертій лінії і зумовлює інші місця цих самих нот. В басовому ключі треба записати так:



Приклад 4

Ноти другої і третьої октав потребуватимуть стільки ж додаткових ліній в скрипковому ключі вгорі, скільки в басовому ключі потребуватимуть ноти великої октави і контроктави вниз:

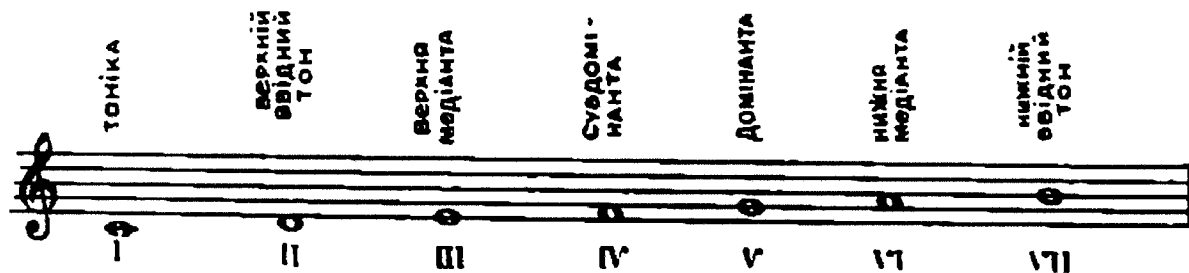


Приклад 5

Щоб не писати багато додаткових ліній вгорі, пишуть ноти октавою нижче і ставлять над ними знак 8-----, який показує, що написане треба виконувати октавою вище. Щоб не писати багато додаткових ліній унизу, пишуть ноти октавою вище і ставлять такий самий знак під нотами.

Сім звуків октави, починаючи від тону до, утворюють *основний звукоряд*. Кожен звук основного звукоряду називається *ступенем* і має свою назву, яка характеризує його роль відносно інших звуків ряду і свій порядковий номер, що позначається римською цифрою.

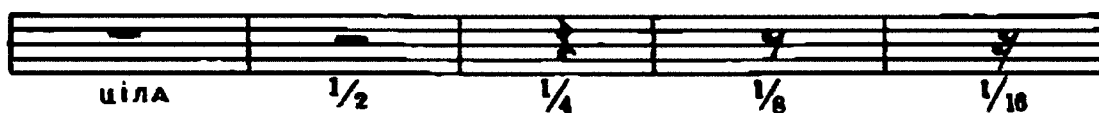
Назви ці характеризують музичну роль кожного ступеня: *тоніка* — це основний головний ступінь; *верхній ввідний тон* — тон, який веде в тоніку згори; *медіанта* — середній тон; *субдомінанта* — *нижня домінанта* — тон, відносно якого тоніка є п'ятим ступенем; субдомінанта є V ступенем вниз від тоніки; *домінанта* — провідний, переважаючий тон, тобто такий, що бере участь у головних сполученнях; *субмедіанта* — *нижня медіанта* — тон, що передує нижньому ввідному тонові; *нижній ввідний тон* — тон, що веде в тоніку знизу (приклад 6).



Приклад 6

Найважливіші ступені I, V і IV.

§ 4. ПОЗНАЧЕННЯ ТРИВАЛОСТІ. Ціла нота позначає тривалість звуку, яка оцінюється або вимірюється чотирма рівномірними відліками (незалежно від швидкості). Ця тривалість поділяється на двое, тобто ціла дорівнює двом половинним; половинна знов може бути поділена надвое — це будуть чверті цілої; чверть поділяється на восьмі; восьмі — на шістнадцяті і т. д.



Приклад 7

§ 5. МЕТР. РИТМ. Всякий запис музичного твору поділяється на проміжки—*такти*. Такт від такту відокремлюється тонкою *тактовою рисою*. В кожному такті можуть бути ноти різної тривалості, але сума тривалостей завжди однакова, і позначається вона на початку твору цифрами у вигляді дробу. Чисельник (верхня цифра) показує, скільки в такті часток, а знаменник (нижня цифра) — яка вартість кожної частки (приклад 8).

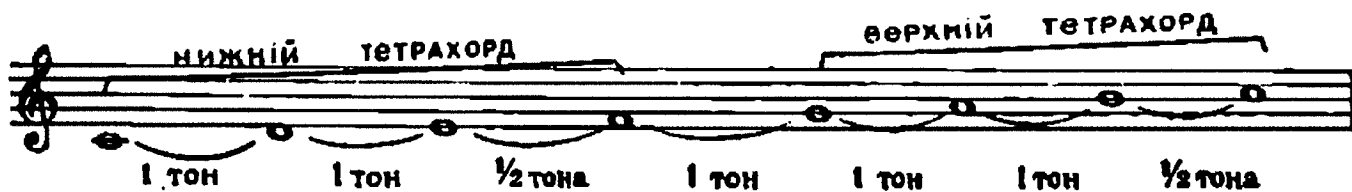


Приклад 8

Найуживаніші розміри тактів: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ (позначається також знаком C), рідше вживають $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, також $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$ і ще рідше $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{4}$ і інші.

Позначення нотними знаками відносної тривалості звуків називається музичним *метром*; рівномірність їх *виконання*, розподіл звучного музичного матеріалу в часі на рівні або пропорціональні частки називається музичним *ритмом*.

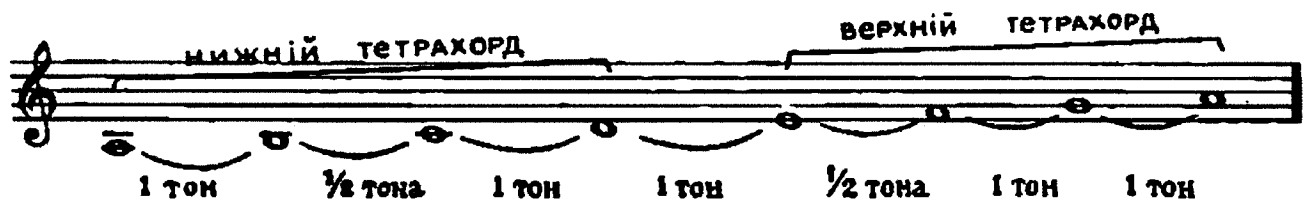
§ 6. ГАМИ. Якщо програти основний звукоряд (див. приклад 9) і спинитись на останньому тоні *сі*, то створиться враження незакінченості. Потрібен ще один „крок“ на тон *до* наступної октави — у *верхню тоніку*, тоді звукоряд буде зовсім закінчений. А стається це тому, що будова восьмиступневого звукоряду симетрична. Звукоряд складається з двох подібних будовою частин (так званих тетрахордів). Між III і IV ступенями і між VII і VIII віддаль дорівнює півтонові, між рештою ступенів віддаль два півтони, тобто один цілий тон (приклад 9).



Приклад 9

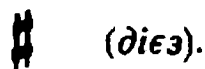
Ряд звуків, що йдуть один за одним в порядку ступенів, називається *гамою*. Гама, в якій чергуються тони й півтони, називається

діатонічною. Діатонічні гами, залежно від порядку чергування тонів і півтонів, мають різний характер, або *нахил*. Нахилів є два — *мажор* і *мінор*. Отже гами можуть бути *мажорні* і *мінорні*. Будову мажорної гами показано в прикладі 9. Мінорна гама буває трьох видів: натуральна, гармонічна і мелодична. Щоб скласти натуральну мінорну гаму з тонів основного звукоряду, її треба почати від тону *ля*, тобто взяти *ля* за тоніку:



Приклад 10

Інше враження справляє *гармонічна* мінорна гама. В ній підвищується на півтона VII ступінь. Підвищення на півтона тут позначається

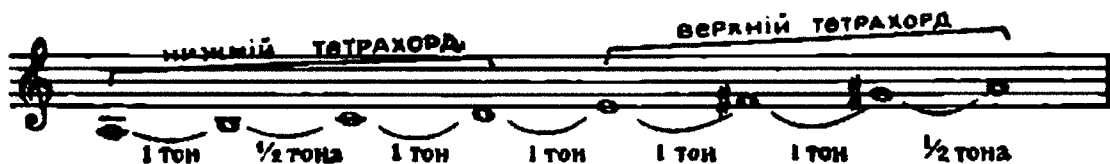


(дієз).



Приклад 11

В мелодичній гамі підвищується ще й VI ступінь:

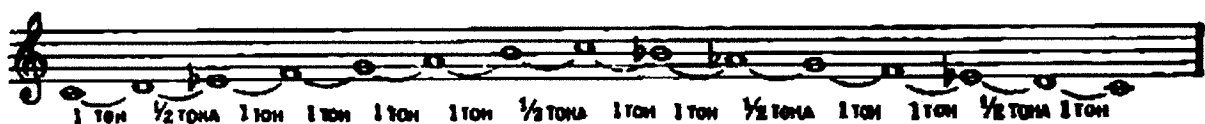


Приклад 12

Коли тони мелодичної гами йдуть згори вниз, то VI і VII ступені не підвищуються. Дієз скасовується знаком  (бемоль).

Якщо почати мелодичну мінорну гаму, взявши за тоніку *до*, то виникне потреба знизити III ступінь на півтона, що позначається зна-

 (бемоль), а в низхідному порядку потрібні будуть ще два бемолі:



Приклад 13

Скасування бемоля позначається також знаком *бекар**.

Гама, що складається з півтонів, називається хроматичною.

Коли хроматична гама походить з мажорної гами, то для того, щоб можна було розпізнати, мажорна вона чи мінорна, умовились усі ступені, що знаходяться від наступного на віддалі цілого тону, у висхідному напрямі підвищувати, крім VI ступеня, підвищення якого замінюють зниженням VII ступеня:



Приклад 14

В низхідному напрямі всі ступені знижуються, крім V, замість чого підвищують IV ступінь:



Приклад 15

Коли хроматична гама будується на діатонічній мінорній гамі, то у висхідному напрямі всі ступені, що знаходяться від наступних на віддалі цілого тону, підвищують, крім I, замість чого знижують II ступінь; у низхідному порядку лишаються ті самі знаки підвищення і зниження (знаки альтерації), що її у висхідному напрямі.



Приклад 16

§ 7. ІНТЕРВАЛИ. Ми легко розрізняємо однакової висоти звуки різних інструментів завдяки особливій забарвленості звуку, яка зветься тембром. Тембр звуку залежить від одночасного звучання кількох призвуків — обертонів.

Кількість чутних обертонів і їх відносна сила зумовлюють той чи інший характер основного звуку. Наявність тих чи інших обертонів залежить від форми і фізичних властивостей джерела коливань. В процесі коливання міняється форма вібратора** тобто кожна його найдрібніша частина разом з цілим вібратором коливається і самостійно; через це виникають зіткнення частот, внаслідок чого утворюються нерухомі

* Дієз, бемоль і бекар називаються знаками *альтерації*. В літерних назвах нот дієз позначається додаванням складу «is» (наприклад: cis, fis, ais — до-дієз, фа-дієз, ля-дієз); бемоль позначається додаванням складу «es» до приголосних літер і букви s до голосних, наприклад: ces, des, ges — до-бемоль, ре-бемоль, соль-бемоль, а також: es і as — мі-бемоль і ля-бемоль. Виняток: не пишуть Hes або hes, а пишуть «B» або «b».

** Вібратор — предмет або речовина, що коливається, дрижить (від латинського Vibro — дрижу).

пункти — вузли, які в свою чергу спричиняють самостійні коливання окремих частин вібратора. Ці часткові коливання і є причиною влучання обертонів.

Більшість вібраторів мають такий ряд обертонів (приклад 17). Основний тон умовно приймаємо за до великої октави; в такому ж порядку розташовані обертони на будь-якому іншому тоні.



Приклад 17

Це — *гармонічний*, або *натуральний*, ряд. Він має нелике значення. З нього походить музика — слуховий орган людини працює під впливом і за законами гармонічного ряду.

Розглядаючи гармонічний ряд, ми навіть наочно помітимо, що віддалі між тонами, які утворюють ряд, поступово зменшуються.

В нашому уявленні між різними звуками існують проміжки — *інтервали*: в міру підвищення ряду звуків нам здається, що вони від нас ніби віддаляються; ряд звуків, що йдуть поступово знижуючись, викликає у нас уявлення про якесь наближення, а іноді про заглиблювання. Таке уявлення настільки чітке, що вислів „віддаль між звуками (інтервал)“ міцно увійшов у музичний ужиток*.

Перші два звуки гармонічного ряду утворюють інтервал октави. Другий і третій утворюють інтервал *квінти*. Віддаль між третім і четвертим називається *кварта*; віддаль між четвертим і п'ятим — *велика терція*. Як показують дослідні, ці інтервали поступово входили вжиття як самостійні формування і викликали утворення інших, вторинних інтервалів. Так, *квінта* розбиває октаву на дві частини, з яких друга є *кварта*:



Приклад 18

Хід з основного тону на кварту вгору або з октавного тону на *квінту* вниз викликає відчуття нового інтервалу — *великої секунди*:



Приклад 19

В гармонічному ряді ми знаходимо велику секунду між 8 і 9 тонами.

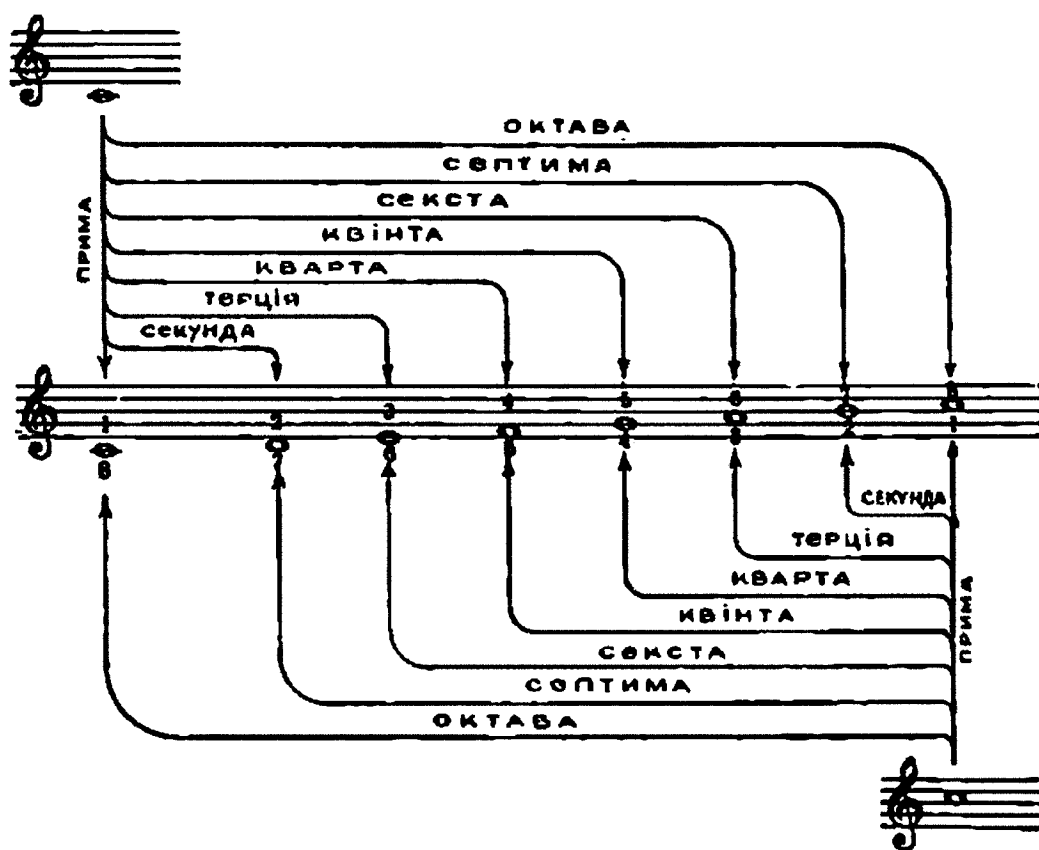
* Поняття, що означає слово *інтервал*, відповідає також слову *співвідношення*.

Велика терція виділяє з квінти *малу терцію*, а з кварта *малу секунду*:



Приклад 20

Поступово з окремих інтервалів утворювались складні послідовності — мелодії. Гама являє собою так би мовити схематичний ряд звуків, з яких утворюються мелодії: в гамі зібрані всі звуки мелодії і розташовані в послідовному порядку. Приведення мелодій до вигляду гам допомагає дослідити і узагальнити інтервальну будову мелодій. Так, основний звукоряд являє собою узагальнення звуковисотних співвідношень величезної кількості мелодій. Відносно основного тону, в межах октави, тови звукоряду утворюють такі інтервали:



Приклад 21

Інтервали іменуються латинськими назвами порядкових номерів ступенів: прима (1) — значить *перша*; секунда (2) — *друга* (тобто віддаль від початкової ноти до другої); терція (3) — *третья*; кварта (4) — *четверта* і т. д.

Інтервали, що виходять за межі октави, мають такі назви:

Від першої до дев'ятої — нона (9),
до десятої — децима (10),
до одинадцятої — ундецима (11),
до дванадцятої — дуодецима (12) і ін.

Величина інтервалу вимірюється кількістю тонів і півтонів.

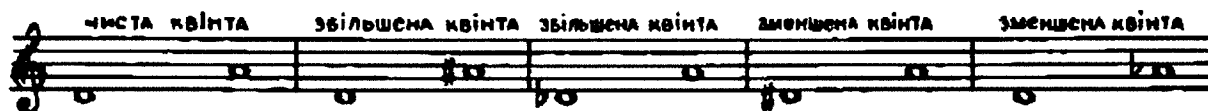
Порівнюючи однойменні інтервали, побудовані в обох напрямках (приклад 34), ми виявимо, що деякі з них не однакові величиною.

Цифрові позначення	Назви інтервалів	Ноти, з яких складається інтервал при побудові		Кількість тонів при побудові	
		Вгору	Униз	Вгору	Униз
1	Прими	До ₁ — до ₁	До ₂ — до ₂	—	—
2	Секунди	До ₁ — ре ₁	До ₂ — сі ₁	1	$\frac{1}{2}$
3	Терції	До ₁ — мі ₁	До ₂ — ля ₁	2	$1\frac{1}{2}$
4	Кварти	До ₁ — фа ₂	До ₂ — соль ₁	$2\frac{1}{2}$	$2\frac{1}{2}$
5	Квінти	До ₁ — соль ₁	До ₂ — фа ₁	$3\frac{1}{2}$	$3\frac{1}{2}$
6	Сексти	До ₁ — ля ₁	До ₂ — мі ₁	$4\frac{1}{2}$	4
7	Септими	До ₁ — сі ₁	До ₂ — ре ₁	$5\frac{1}{2}$	5
	Октави	До ₁ — до ₁	До ₂ — до ₁	6	6

Таблиця II. Інтервали

Інтервали, величина яких не змінюється при побудові в зворотному напрямі, називаються *чистими*. Інтервали, які при будові в різних напрямках мають різну величину, мають двоякі назви — *великі* інтервали і *малі*. Чисті інтервали: 1 — 1, 1 — 8, 1 — 5, 1 — 4; великі: 1 — 2, 1 — 3, 1 — 6, 1 — 7; малі: 8 — 7, 8 — 6, 8 — 3, 8 — 2.

Величину інтервалів можна змінювати знаками альтерації. Інтервали через підвищення верхнього тону або зниження нижнього збільшуються; протилежна альтерація зменшує інтервали. Наприклад:



Приклад 22

§ 8. ЛАД.
ТОНАЛЬНІСТЬ. Припустимо, що мелодію (приклад 23) нам грати незручно і треба, щоб нижчою нотою її було не *до*, а *ре*, тобто на один тон вище. Очевидно, мелодію треба починати на один тон вище. Якщо так перепишемо мелодію, то вона настільки зміниться, що її навіть впізнати не можна буде (приклад 24).



Приклад 23



Приклад 24

Сталося це тому, що від переміщення всіх тонів мелодії на один ступінь не всі ступені пересунулися на 1 тон вгору. Тони *мі* і *сі* пересунулися тільки на $\frac{1}{2}$ тона. Значить, змінилися величини інтервалів, в яких беруть участь ці тони. Справді, перший же інтервал *соль-мі* — мала терція — перетворився в *ля-фа* — велику терцію; чиста кварта *мі-ля* ($2\frac{1}{2}$ тона) збільшилася: *фа-сі* — 3 тони і т. д.

Щоб зберегти величину інтервалів, треба в прикладі 24 підвищити *фа* і *до* на півтона:



Приклад 25

Тоді мелодія набуде свого попереднього звучання. Звідси ясно, що в мелодії є певний порядок в розташуванні складових тонів, який порушувати не можна, не порушивши характеру мелодії. Порядок цей, що полягає в сталості звуковисотних співвідношень, називається *ладом*.

Кожна гама (яка взагалі є висотною схемою або узагальненням мелодії) відбиває певний лад.

В минулому, поки музика була одноголосою, було багато гам — ладів; згодом, в міру розвитку багатоголосся, число ладів зменшувалося. В наші часи поняття ладу поступається місцем перед поняттям нахилу — мажорного й мінорного. Розрізняють кілька ладів мажорного нахилу, кілька мінорного і кілька мішаних мажор-мінорних (або навпаки — мінор-мажорних) ладів.

З якого б тону ми не почали мелодію, умовою її непорушності є непорушність ладу, тобто стала відносна висота складових тонів. Абсолютну ж висоту мелодії можна міняти як завгодно — від цього вона не зміниться.

Той чи інший рівень абсолютної висоти ладу називається *тональністю*.

Визначають тональність по початковій ноті гамі (тобто з тоніки) і до назви тональності додають і назву нахилу, наприклад, *до-мажор*, *ре-мінор* і т. д. В кожному нахилі може бути по 21 тональності: 7 побудовані на семи основних ступенях — *до*, *ре*, *мі* і т. д.; 7 — на підвищених ступенях — *до-дієз*, *ре-дієз*, *мі-дієз* і т. д. і 7 — на знижених — *до-бемоль*, *ре-бемоль*, *мі-бемоль* і т. д.

Як ми вже зазначили, в сучасній музичній системі вважають, що в межах октави є 12 рівних півтонів. Підвищення I ступеня на півтона рівнозначне зниженню II ступеня на півтона: *до-дієз* дорівнює *ре-бемоль*, *ре-дієз* — *мі-бемоль*, віддалі *мі* — *фа* є півтона; значить *мі-дієз* = *фа*, а *фа-бемоль* = *мі* і т. д. Тони, які однаково звучать, а по-різному записані, називаються *енгармонічними*. Зазначена кількість тональностей (21) практично не потрібна, бо серед них є багато енгармонічних. Як буде показано далі, в кожному нахилі вживають 15 тональностей.

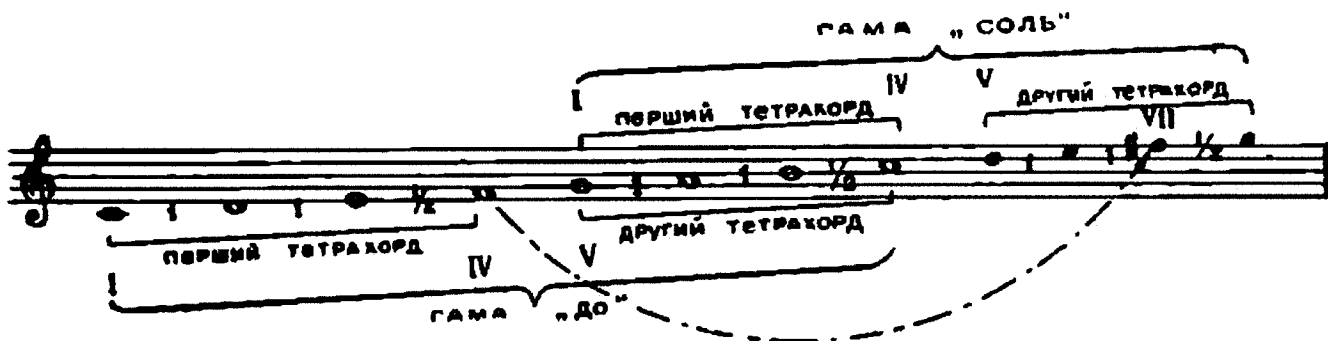
Для кожної тональності потрібне певне число знаків альтерації. Знаки ці постійні; ставлять їх не поруч з кожною нотою, а на початку нотного рядка, зараз же після ключового знака:



Приклад 26

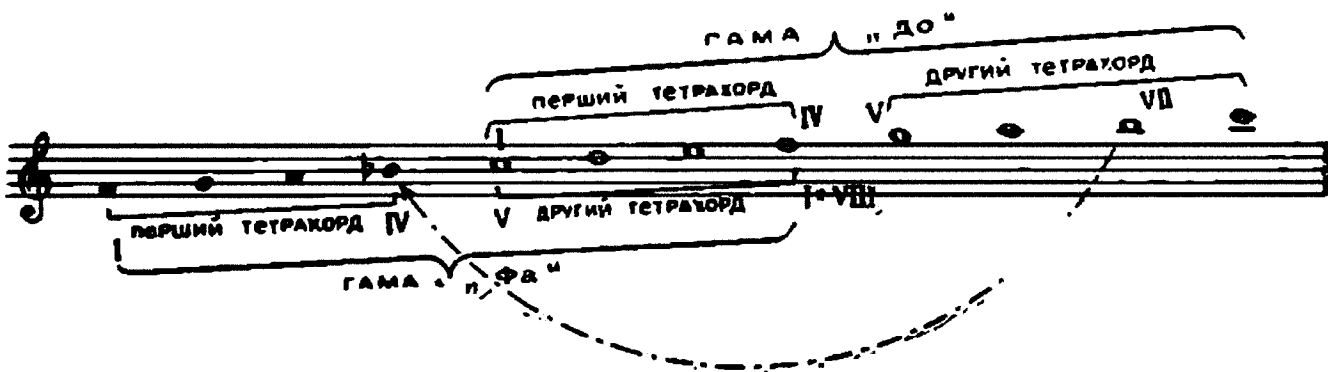
Порядок знаків альтерації постійний. Щоб зрозуміти його, треба усвідомити закономірність виникнення потреби в цих знаках.

Систему тональностей можна назвати *домінантно-субдомінантною*. Якщо доміанту початкової мажорної тональності взяти за тоніку і на ній будувати нову гаму, то виникне потреба в знаку підвищення, і IV ступінь перетвориться на ввідний тон нової гами. При цьому другий тетрахорд початкової гами стає першим тетрахордом нової:



Приклад 27

Навпаки, коли тоніку початкової мажорної тональності перетворити в доміанту нової тональності (тобто за тоніку взяти субдомінанту), то виникне потреба в знаку зниження: ввідний тон перетворюється в IV ступінь нової гами. При цьому перший тетрахорд початкової гами стає другим тетрахордом нової:



Приклад 28

Наступна дієзна мажорна тональність буде побудована на доміанті тональності *соль*-мажор — це буде *ре*-мажор — і появиться другий дієз на VII ступені нової тональності *ре*, тобто *до*-дієз, а наступна бемольна тональність буде побудована на субдомінанті тональності *фа*-мажор — це буде *сі*-бемоль-мажор, і появиться другий бемоль на VII ступені попередньої тональності *фа* (або на IV ступені нової тональності *сі*-бемоль), тобто *мі*-бемоль.

Нові знаки альтерації появлятимуться за таким самим принципом. Отже, порядок дієзів буде такий:

фа, до, соль, ре, ля, мі, сі, а порядок бемолів — зворотний: *сі, мі, ля, ре, соль, до, фа*.

Якщо у ключі, наприклад, стоять три або чотири дієзи чи бемолю, то це обов'язково три або чотири перших. Іншого порядку знаків альтерації бути не може.

Подаємо таблицю ключових знаків мажорних тональностей (приклад 29).



Приклад 29

Мінорні тональності йдуть *паралельно* мажорним на малу терцію нижче (приклад 30).



Приклад 30

Для мінорних гам постійні (ключові) знаки альтерації проставляються відповідно до *натуральних* мінорів; знаки ж для гармонічних і мелодичних мінорів проставляють безпосередньо поруч з окремими нотами. Такі випадкові знаки стають у пригоді, коли визначають нахил тональності: натуральний мінор порівняно з іншими мінорами вживають рідко. Взагалі розпізнати тональність легко.

Останній дієз мажорної тональності відповідає VII ступеневі. Значить, наступний тон є тоніка. Наприклад, в ключі три дієзи. Останній — *соль-дієз*; отже, тонікою буде *ля*.

Останній бемоль відповідає IV ступеневі. Значить, четверта нота вниз є тоніка. Наприклад, в ключі п'ять бемолів. Останній — *соль-бемоль*. Отже, тоніка є *ре-бемоль*.

Визначення мінорної тональності потребує невеликого практичного досвіду. Проспівавши або програвши мелодію, на слух відшукують кінцевий басовий тон, на якому чувається закінчення. Цей тон і буде тонікою. До тоніки всі звуки ніби прагнуть. Від неї на початку мелодії вони розходяться.

Зворотний процес розшукування знаків альтерації в заданій мінорній тональності також нескладний. Найкраще виходить з мажору. Припустимо, що треба визначити, скільки ключових знаків матиме *фа-дієз-мінор*. Паралельний мажор буде на $1\frac{1}{2}$ тона вище, тобто *ля*. Дієз, що стоїть на VII ступені *ля-мажора*, є *соль*. Це є третій дієз. Значить, всього дієзів три.

Кількість знаків у бемольних тональностях відшукується аналогічно. Останній бемоль на кварту вище тоніки.

§ 9. ДИНАМІЧНІ ЗНАКИ І ТЕР- МІНОЛОГІЯ.

Музику часто порівнюють з мовою. Справді, музику можна вважати особливою мовою, зрозумілою для всіх людей. В ній відображені почуття, ідеї й переживання. а іноді і фізичні образи і дії. Здебільшого музична мова ритмізована і тому більш схожа не на розмовну, а на поетичну мову.

Так само, як для виразності поетичної і живої мови потрібні силові (динамічні) підкреслення окремих звуків, слів і фраз, так в музичній мові необхідні підкреслення окремих звуків, груп і фраз.

Ніякими знаками не позначається відносна сила окремих часток такту, але обумовлено, що перша частка завжди порівняно з другою голосніша. Якщо розмір такту можна розглядати як складений (наприклад, $\frac{4}{4} = \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$ або $\frac{6}{8} = \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$), то початкова частка кожної складової частини „важча“ за другу, а перша частка цілого такту важча за решту.

В мазурках (тричастковий розмір) наголос, або акцент, припадає на другу або третю частину. Це виняток з загального правила.

Другий обумовлений закон, який не має ніякого відображення в нотних знаках, — це закон перенесення наголосу на тривалішу ноту такту (так звана *синкопа*):



Приклад 31

Тут ноти, позначені знаком акценту $>$, виконуватимуться голосніше від інших, хоч би вони й не були позначені.

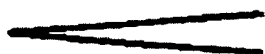
Таким чином, відносна голосність звуків у нотному запису не позначається.

Для позначення загального рівня голосності є такі знаки: *f* — початкова буква від слова *forte* — (фортє — голосно), *p* — початкова буква від слова *piano* — (піано — тихо).

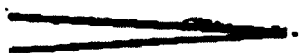
Похідні ступені голосності позначаються подвійними, потрійними і рідко почетвереними знаками *f* і *p*. Так *ff* (називається *fortissimo*) означає дуже голосно, *fff* — надзвичайно голосно, щосили; *pp* і *ppp* означатимуть ті самі ступені від *p*.

Середня голосність позначається знаками *mf* і *mp* (*mezzoforte* і *mezzopiano*).

Раптове посилення позначається знаком *sf* або *sfz* (*sforzando*). Поступове посилення називається *crescendo* (крешендо) і позначається в нотах або цим словом (повністю чи скорочено *cresc.*), або



Поступове послаблення називається *diminuendo* (дімінуендо) також позначається словом або протилежним



Словесними знаками позначають також темп (швидкість руху) і характер виконання.

Темпи повільні:

largo (лярго) — широко, протяжно;

lento (лєнто) — повільно, тягуче;

adagio (адáжіо) — поволи, спокійно.

Середні темпи:

andante (андáнте) — буквально означає йдучі, помірно;

moderato (модерáто) — помірно, трохи швидше за *andante*.

Швидкі темпи:

allegro (алєрго) — моторно;

vivo (віво) — жваво;

presto (прєсто) — швидко, прудко.

Вживають також похідні ступені темпів, які позначають видозмінами деяких основних термінів — *larghetto*, *andantino*, *prestissimo* і ін. Видозмінені позначення завжди відповідають трохи швидшим темпам, ніж основні позначення, за винятком *allegretto*, що вказує на трохи повільніший темп, ніж *allegro*.

Поступове прискорення темпу позначається словами:

accelerando (ачелерáндо) — прискорюючи;

stringendo (стринджєндо) буквально — стискаючи.

Сповільнення темпу позначається такими термінами:

ritardando (ритардáндо) — сповільнюючи, спізнюючись;

rallentando (ралентáндо) — сповільнюючи;

ritenuto (ритенуто) — поступово затримуючи;

allargando (аларгáндо) — поширюючи.

Раптові зміни темпу відповідають терміни:

meno mosso (мєно мóсо) — менш рухливо, тобто повільніше;

piu mosso (п'ю мóсо) — більш рухливо, тобто швидше.

Повернення до попереднього темпу позначається терміном *tempo* і (темпо примо).

Повернення до темпу, який передував термінам *accelerando*, *ritardando* і т. п., позначається — *a tempo* (а темпо).

Зміни темпів часто позначають скорочено: *rall.*, *rit.*, *acceler.*, *string.* і т. п.

Строго кажучи, все, що висловлює музикант, доходить до нас через три таких її елементи: висоту, голосність і тривалість звуків*. Але зміни цих елементів такі різноманітні її тонкі, що ні знаків, ні слів для їх позначення не вистачає. Тому щодо характеру виконання в музиці користуються позначеннями не того, як треба окремі моменти виконувати, а позначеннями загального кінцевого результату.

Вживають ряд термінів, які пояснюють виконавцеві зміст тієї чи іншої частини твору і ставлять перед ним завдання відтворити певний музичний образ. Подаємо короткий перелік таких термінів**.

Agitato (аджітáто) — зворушливо;

Amabile (амáбіле) — привітно, ніжно, ласкаво;

Animato (анімáто) — жваво, з запалом;

Appassionato (апассіонáто) — пристрасно, жагуче;

Brillante (бриллiáнте) — блискуче;

Cantabile (кантáбіле) — співуче;

Commodo (комóдо) — спокійно;

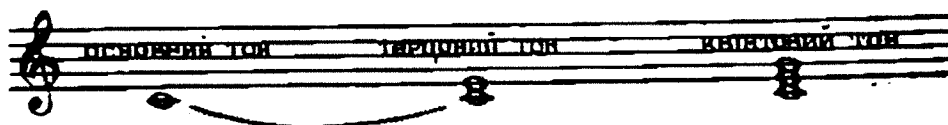
* Тембр звуку, який іноді помилково вважають музичним елементом, складається сам з двох елементів — висоти і голосності (див. § 7).

** Для детальнішого вивчення музичної термінології слід користуватись словником. Рекомендуємо «Словарь иностранных музыкальных терминов» И. Цадика, Огив-Муегля, 1935.

Dolce (до́льче) — ніжно, приємно, солодко;
 Espressivo (еспрессі́во) — виразно;
 Glorioso (джіоко́зо) — радісно;
 Grave (гра́ве) — поважно, серйозно;
 Grazioso (граціо́зо) — граціозно;
 Legato (легáто) — зв'язуючи звуки;
 Marziale (марціа́ле) — войовничо;
 Morendo (морéndo) — завмираючи;
 Pesante (пеза́нте) — важко;
 Scherzando (скерца́ндо) — жартівливо;
 Semplice (сéмпліче) — просто;
 Tranquillo (транкві́лло) — спокійно, не поспішаючи;
 Vigoroso (вігоро́зо) — мужньо.

§ 10. ОСНОВИ ГАРМОНІЇ.

Гармонія є наука про акорди та їх взаємний зв'язок. Акордом вважають сполучення не менш трьох різних звуків — *тризвуччя*. Тризвуччя будується на будь-якому тоні, який вважають основним, з додаванням до нього верхнього терцового тону і ще одного — квінтового (приклад 32). Отже, тони тризвуччя розташовані терціями.



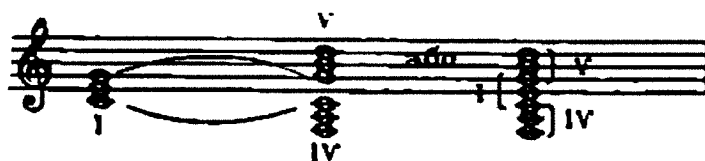
Приклад 32

Тризвуччя іменується назвою того ступеня, який взято за основний тон, або порядковим номером цього ж ступеня. Наприклад: тризвуччя I ступеня, або *тонічне* тризвуччя; субдомінантне тризвуччя, або тризвуччя IV ступеня і т. п. Найважливішими є тризвуччя I, V і IV ступенів — *тонічне*, *домінантне* і *субдомінантне* (приклад 33).



Приклад 33

Ці акорди пов'язані між собою так: верхній тон *тонічного* тризвуччя є нижнім тоном *домінантного*, а нижній тон *тонічного* тризвуччя є верхнім тоном *субдомінантного* (приклад 34).

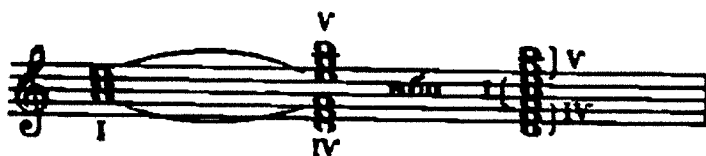


Приклад 34

Отже, в цих трьох тризвуччях містяться всі тони гама.

У мажорних гамах тризвуччя I, V і IV ступенів — *мажорні*, в натуральних мінорних вони *мінорні*. Як і в гамах, так і в акордах мажор відрізняється характером звучання; в акордах різницю нахилів помітити значно легше.

Акорди прикладу 34 переписуться в паралельний мінор так:



Приклад 35

Розглядаючи будову мажорного і мінорного тризвуччя, не важко помітити, що різниця між ними полягає в розташуванні великих і малих терцій. Мажорне тризвуччя складається з великої і малої терцій (від основного тону вгору), а мінорне, навпаки, — з малої і великої терцій:



Приклад 36

Віддаль терцового тону від основного тону обумовлює характер (нахил) акорду.

В гармонічному й мелодичному мінорах підвищенню VII ступеня гами відповідає підвищення терцового тону домінантного тризвуччя. Це підвищення перетворює тризвуччя на мажорне.

В мелодичному мінорі підвищення VI ступеня гами вважається *мелодичним*, тобто стосується ряду послідовних звуків, а не акорду (тобто одночасного звучання). Терцовий тон субдомінантного тризвуччя, який і є VI ступенем гами, не підвищується.

Тони тризвуччя можуть бути розміщені так, як це було показано, — терціями; таке розміщення називається *тісним*; вони можуть знаходитись і на більших віддальях — тоді розміщення буде *широким*.



Приклад 37

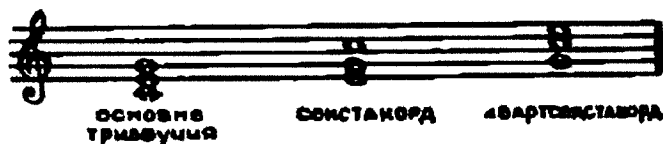
Звуки, з яких складається тризвуччя, можуть бути подвоєні в різних октавах:



Приклад 38

Коли поєднуються різні тризвуччя в послідовному порядку, то кожен складовий тон набуває значення самостійного голосу. Це викликає потребу так званого *обернення* акордів, тобто зміни порядку розміщення складових тонів.

Коли нижнім буде терцовий тон, то обернення називатиметься *секстакорд*, а коли нижній квінтовий тон — *квартсекстакорд*.



Приклад 39

Обернення, як і тризвуччя в основному вигляді, розміщаються тісно й широко.

В підручниках тонічний секстакорд позначається арабською цифрою 6, а квартсекстакорд — дробом $\frac{6}{4}$. Для позначення секстакордів

і квартсекстакордів інших ступенів перед арабською ставиться римська цифра, яка відповідає номерові ступеня (V_6 , $III_{\frac{6}{4}}$ і т. д.). Наводимо приклад обернень, що залежать від руху голосів:



Приклад 40

Подвоєння тонів акорду перебуває у залежності від кількості потрібних голосів. Вивчаючи гармонію, звичайно користуються чотирма голосами з обмеженими діапазонами, подібно до співочих голосів. Діапазони ці приблизно такі:

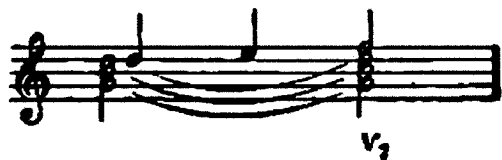


Приклад 41

Користування певними діапазонами дисциплінує думку того, хто гармонізує, і привчає до розташування голосів в найкращих відрізках діапазону (середні регістри). В оркестрі діапазон звичайно більший. Перекладаючи хорові твори на оркестр, ці збільшені можливості треба враховувати.

Користуючись трьома найголовнішими тризвуччями, можна гармонізувати чимало мелодій. При цьому треба уникати руху двох чи кількох голосів однаковими інтервалами. Особливо це стосується паралельних квінт і октав. Щоб уникнути паралелізмів, слід взяти за правило протилежний рух крайніх голосів.

Тризвуччя перетворяться в *септакорд*, коли до нього додається ще один терцовий тон. Походження септакордів можна вважати мелодичним. Першим, мабуть, утворився септакорд V ступеня або *домінантсептакорд* (приклад 42), який є найважливішим з септакордів. На другому місці стоїть септакорд II ступеня. Він походить з тризвуччя IV ступеня через аналогічний мелодичний хід, але від нижнього тону вниз (приклад 43).



Приклад 42



Приклад 43

Септакорди мають такі обернення:



Приклад 44

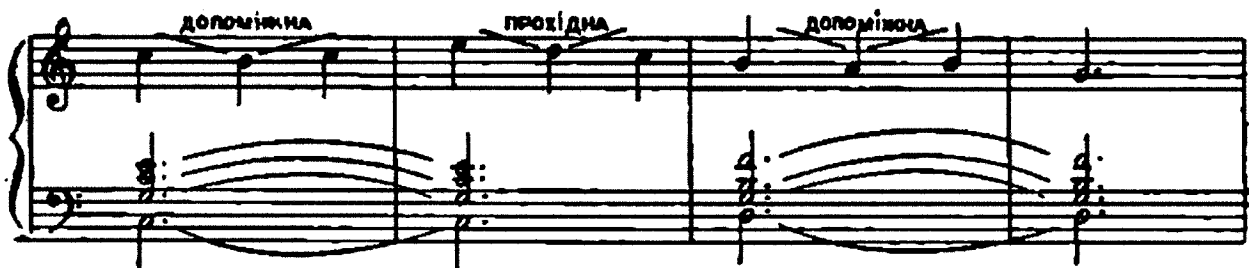
Септакорди виконують ту саму функцію, що й тризвуччя, від яких вони походять, тобто септакорду V ступеня належить домінантна функція, а септакорду II ступеня—субдомінантна.

До складнішої гармонізації входять септакорди інших ступенів, а також акорди з хроматичними змінами висоти деяких ступенів. Хроматичні зміни здебільшого мелодичного походження:



Приклад 45

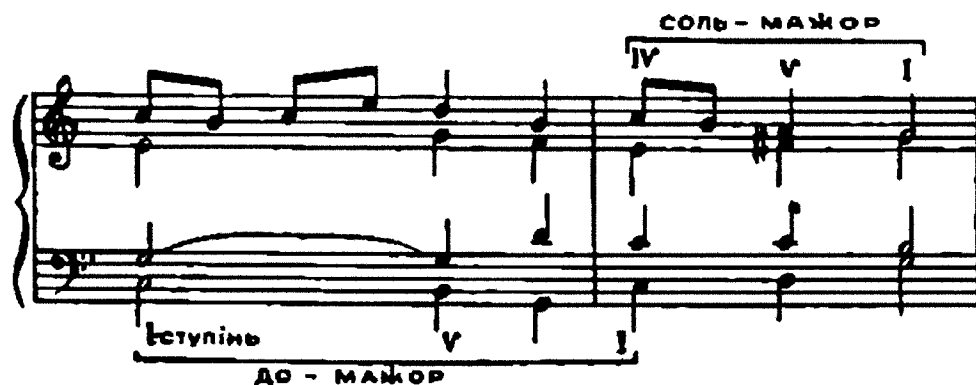
Одна гармонія може супроводити мелодію, коли деякі тони цієї мелодії і не входять до складу акорду. Ці тони можуть бути так звані *допоміжні* і *прохідні*. Перші стосуються однієї акордової ноти, другі містяться між двома акордовими нотами. Наприклад:



Приклад 46

Допоміжні і прохідні ноти мають бути віддалені від гармонічних. В оркестровому звучанні вони можуть збігатись, але за умов різних тембрів інструментів, які виконують ці ноти. Негармонічних нот між гармонічними може бути кілька; вони можуть бути хроматизовані. Але вони не повинні утворювати паралелізмів з гармонічними тонами і не повинні збігатись з ними в одному регістрі.

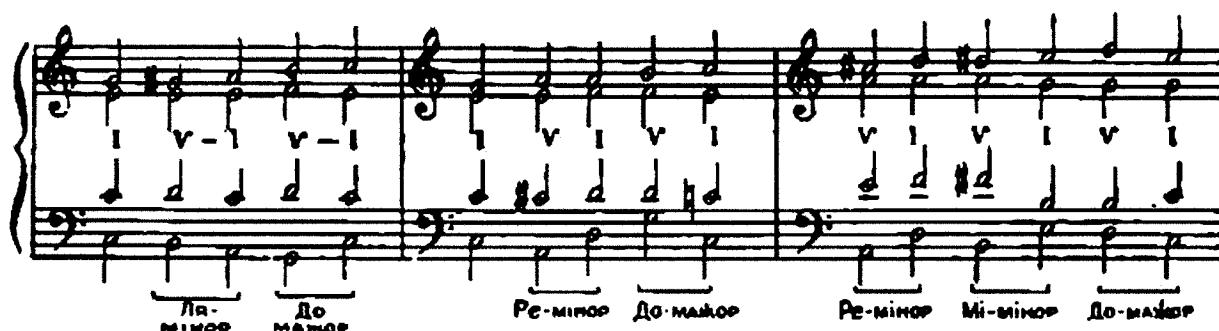
Мелодія іноді відступає від початкової тональності. Якщо, відступивши на короткий час, мелодія повертається знову до попередньої, цей відхід називається *відхиленням*. Коли ж вона зовсім переходить в іншу тональність, то це називається *модуляцією*; гармонія йде разом з мелодією. Перехід в іншу тональність відбувається здебільшого на основі спільності одних акордів в різних тональностях. Так, наприклад, тонічне до-мажорне тризвуччя може бути субдомінантним тризвуччям соль-мажору. Через нього можна здійснити відхилення чи модуляцію:



Приклад 47

В мажорі модуляція найчастіше буває в тональність домінанти, в паралельний мінор і в мінор або мажор III ступеня; в мінорі—в мінорну або мажорну тональність домінанти і в паралельний мажор.

Відхилення в тональності інших ступенів найчастіше утворюються через домінантакорд наступної тональності. Наприклад:



Приклад 48

РОЗДІЛ II

АНСАМБЛІ ТА ОРКЕСТРИ

§ 11. ТИПИ МУЗИЧНИХ АНСАМБЛІВ.

Ансамблем називається об'єднання кількох інструментів для спільної гри.

Найменший ансамбль—дует, тобто два інструменти. Але коли ці два інструменти гратимуть ту саму мелодію, то це ще не є дует. І коли один з них грає мелодію, а другий супроводить її акордами, то й це так само не буде ще дует у повному розумінні цього слова; це буде лише гра одного інструмента в супроводі другого. Справжній дует буде лише тоді, коли ролі обох інструментів у виконанні музичного твору будуть однакові. Наприклад, один інструмент починає грати мелодію, згодом приєднується другий і теж грає мелодію—ту саму (так звана *імітація*) або самостійну (підголосок), або коли один інструмент грає мелодію, а другий супроводжує гру (гармонічні фігурації, варіації тощо), але потім вони міняються ролями.

Безумовно, один з інструментів може мати складнішу партію, ніж другий. Це може бути обумовлено тим, що один з виконавців технічно сильніший за другого або тим, що один з інструментів своєю природою гнучкіший і на ньому легше виконувати технічно складну партію.

Мелодійна виразність звуку інструментів також має істотне значення.

Поширені такі дуети: домр-прим (або мандолін), домри-прими з альтом або з тенором.

Поеднання трьох інструментів називається *тріо*; поєднання чотирьох—*квартет*; п'ятьох—*квінтет*; шістьох—*секстет*; сімох—*септет* і т. д.

Є багато творів видатних композиторів для тріо—скрипки, віолончелі і фортепіано, для квартету—двох скрипок, альту і віолончелі. Перекладами цих творів здебільшого користуються для потреб щипкових ансамблів. Характерною рисою перекладу мусить бути урівноваженість партій інструментів, з яких складається ансамбль.

При цьому найкраще поєднувати однотипові інструменти, наприклад дует бандур, тріо баянів, квартет мандолін, квінтет, секстет або септет домр.

Малий ансамбль однотипових інструментів дає дуже злитий звук: іноді складається враження, що грає один багатоголосий інструмент.

Малий ансамбль різнотипових інструментів (наприклад, квартет — баян, балалайка, мандоліна, гітара) такого звучання, звичайно, не матиме — завжди буде чути, що грають різні інструменти. Але в такому ансамблі багато звукових кольорів, і його можна розцінювати як невеликий оркестр. Обробка музичного твору для такого ансамблю повинна це відбивати. Перетворювати такий ансамбль на форму класичного квартету не можна.

Об'єднання кількох музичних інструментів, в якому окремі інструменти або групи виконують певні музичні функції, називається *оркестром*. В протилежність ансамблю, оркестрові інструменти в їх ролях не урівноважені, як це буває в ансамблі, і мають свої постійні призначення: одні інструменти грають основну мелодію, другі доповнюють мелодію в інших регістрах або виконують самостійні додаткові мелодії, треті складають акомпанемент, акорд і бас.

Оркестри бувають однотипові і мішаного складу.

До однотипових оркестрів належить: неаполітанський, домровий, домрово-балалайковий, оркестри бандуристів, цимбалістів, баяністів і ін.

Оркестр різнотипових інструментів називається оркестром *мішаного складу*. Його можна утворити з оркестру однотипового складу, додавши групу інструментів іншого типу. Наприклад, до домрового складу можна ввести групу гітар або мандолін.

Іноді для підсилення оркестрового звучання і збагачення оркестрових барв вводять духові інструменти. З мідних духових вводять труби, тромбони, тубу. З дерев'яних духових інструментів — флейту, гобой, кларнет, фагот. Приєднання цих інструментів дуже бажано.

Приєднання поодиноких інструментів завжди повинно відповідати змістові твору. Так, для виконання творів джазового характеру вигідно приєднати саксофон, акордеон, банжо тощо. Для виконання класичних творів приєднання таких інструментів буде антихудожнім.

Взагалі треба пам'ятати, що приєднані інструменти, особливо духові, повинні виконувати допоміжну роль, підсилювати струнну групу і допомагати їй і ні в якому разі не переважати її. Треба враховувати, що міць струнної групи порівняно з міццю духової групи в значній мірі залежить від кваліфікації виконавців. Якщо на струнному інструменті недосить кваліфікований виконавець може грати тихо, то некваліфікований виконавець на духовому інструменті грати тихо не зможе. Для урівноваження груп доводиться полегшувати партію духовиків, знімати дублерів, підсилювати загальну звучність струнної групи і т. д.

Дуже важливе значення має застосування фольклорних духових інструментів, наприклад, у домровому оркестрі — свірель, жалійка; в капелі бандуристів — сопілка; в оркестрі кавказьких інструментів — зурна і т. ін. Тембри їх у своїй сім'ї народних інструментів і в специфічному репертуарі дають чудовий ефект.

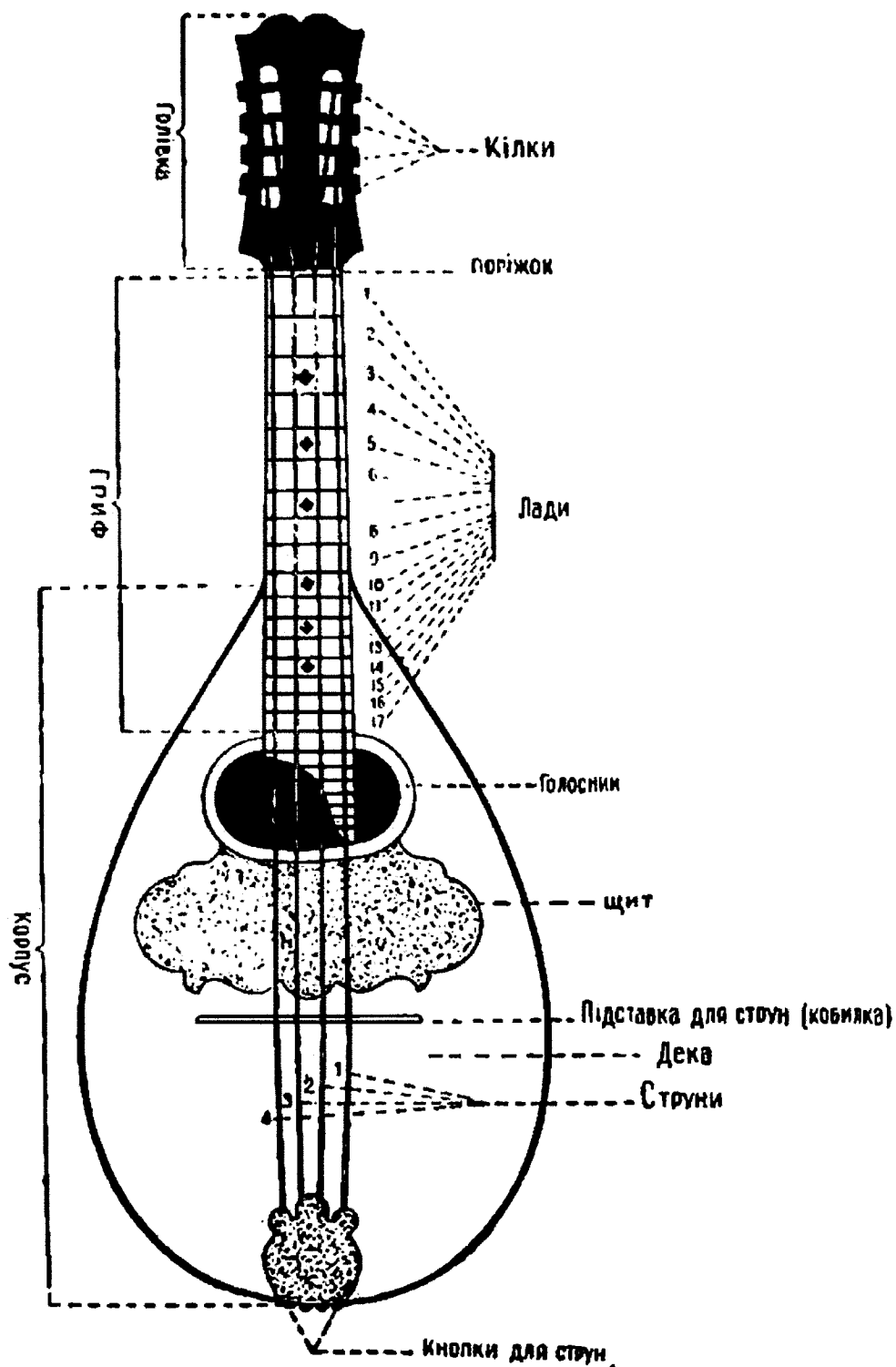
РОЗДІЛ III

ОГЛЯД ІНСТРУМЕНТІВ

§ 13. СКЛАД НЕАПОЛІТАНСЬКОГО ОРКЕСТРУ.

Неаполітанський оркестр складається з двох груп — мандолін і гітар. Ці інструменти походять з Італії та Іспанії і дуже там поширені. За останні століття вони проникли майже в усі країни світу. Велике розповсюдження мають вони і в нашій країні.

До групи мандолін входять: *звичайна мандоліна*, що має приємний, ясний звук і значні технічні можливості (в оркестрі мандоліни по-



Мал. 1. Мандоліна.

діляють на дві партії — перших та других мандолін); *мандола* — інструмент в півтора раза більший від мандоліни, звучить октавою нижче мандоліни, звук її густий, бархатний (виконує в оркестрі роль гармонічного супроводу, а іноді самотійну мелодичну партію); *люта* — басова мандоліна більша від мандоли, стрій її квінтою нижчий від строю мандоли, роль в оркестрі — басові ходи, басові мелодії, фігурації; *ліола* — мандоліна-контрабас.

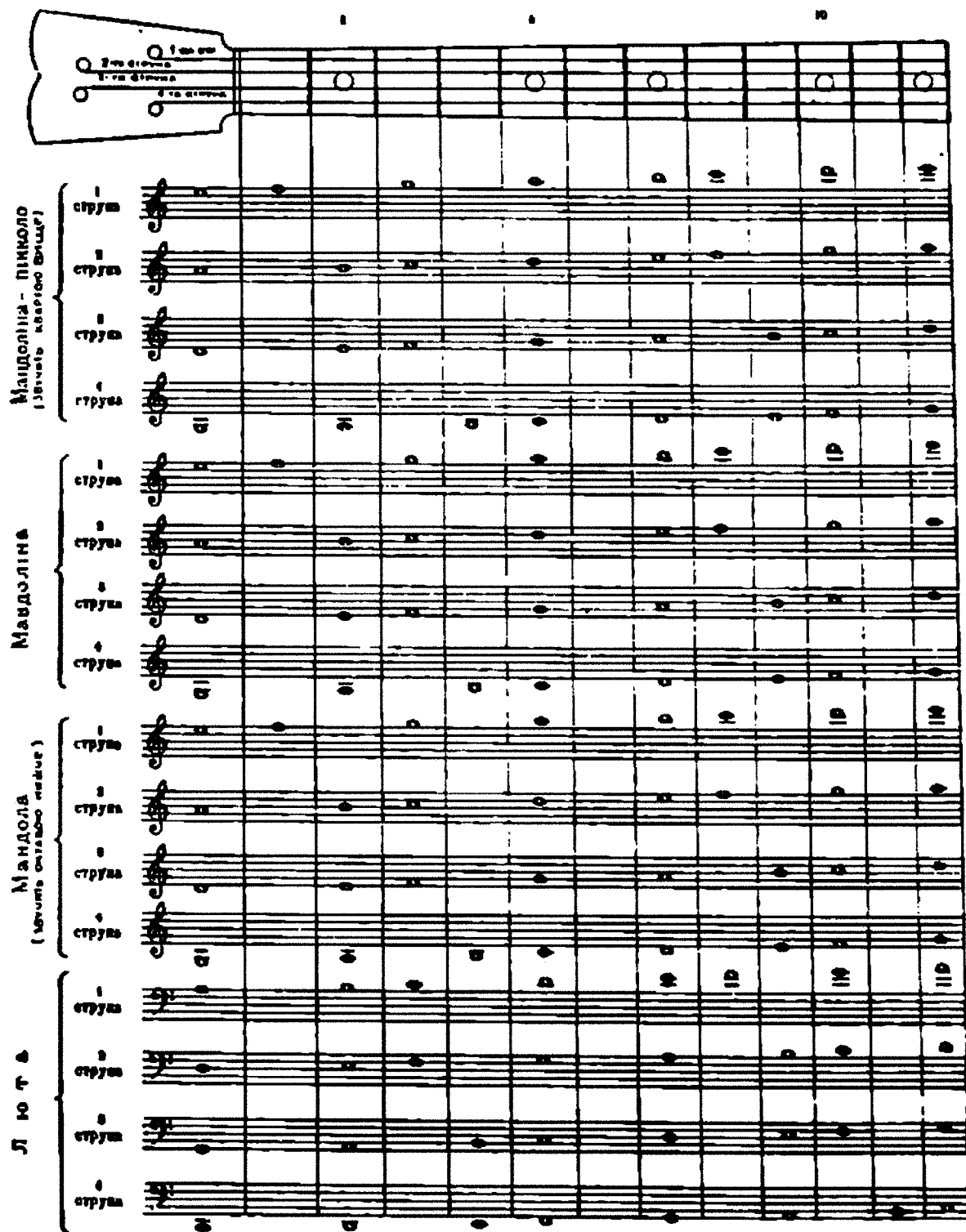
Іноді застосовують *мандоліну-п'ікколо*. Маленька, з дуже світлим звуком, вона підсилює верхні ноти, допомагаючи звичайній мандоліні.

Стрій групи мандолін такий:



Приклад 49

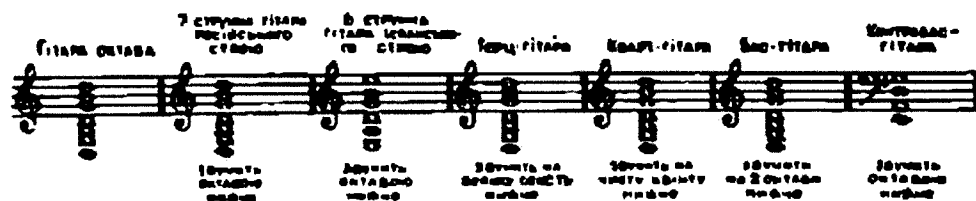
Грифи мандолін такі:



Таблиця III. Грифи мандолін

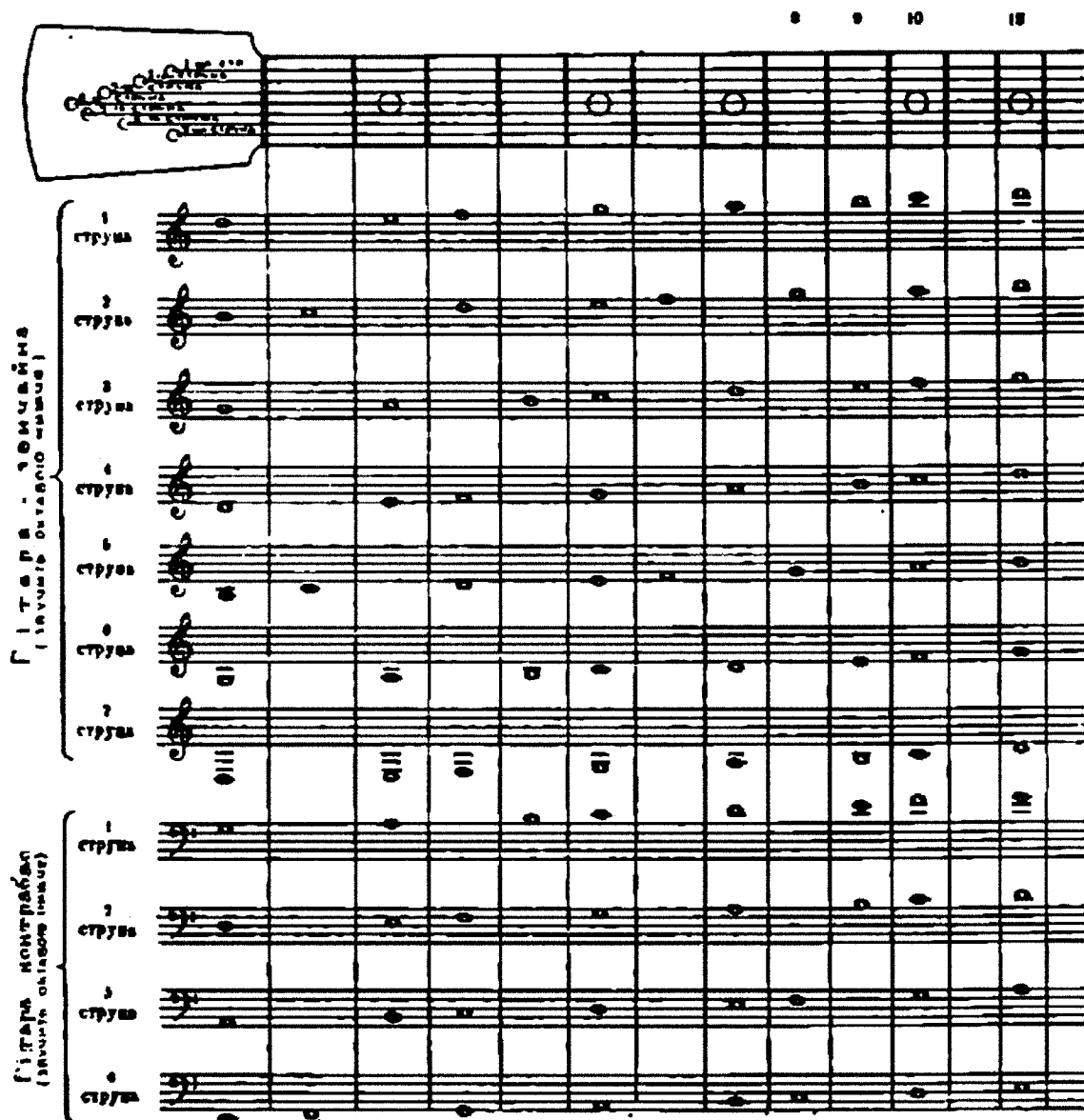
Група гітар складається з звичайних гітар і гітарних контрабасів; (їх можна замінити домровими контрабасами). Мало поширені ще такі види, як гітара-октава (пікколо), терц-гітара, кварт-гітара та бас-гітара.

Стрій гітар такий:



Приклад 50

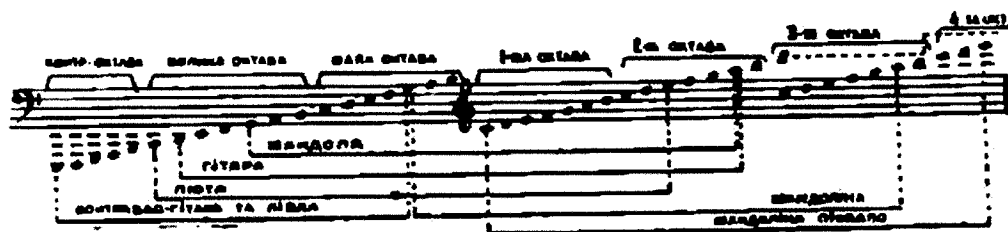
Грифи гітар такі:



Таблиця IV. Грифи гітар

Октава-гітара, терц-гітара і кварт-гітара мають грифи однакової конструкції, як і звичайна гітара, але перша звучить октавою вище; терц-гітара звучить малою терцією вище; кварт-гітара звучить чистою квартою вище.

Подаємо діапазони всіх інструментів неаполітанського оркестру (приклад 51).



Приклад 51

Добираючи склад оркестру, треба урівноважувати групи. Подаємо таблицю примірної кількості інструментів.

Загальна кількість інструментів в оркестрі	В т о м у ч и с л і												
	Мандолін-пів-коло	Мандолін I	Мандолін II	Мандол	Лют	Ліол	Гітар	Гітар-контра-басів	Концертино-сопрано I	Концертино-сопрано II	Концертино-баритонів	Концертино-басів	Ударник (комплект)
3	—	1	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
4	—	1	1	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
4	—	1	1	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—
5	—	2	1	1	1	—	1	—	—	—	—	—	—
6	—	1	1	1	1	—	1	1	—	—	—	—	—
7	1	1	1	1	1	—	1	1	—	—	—	—	—
10	1	2	1	1	1	—	2	1	—	—	—	—	1
13	1	3	2	2	1	—	1	1	—	—	—	—	1
17	1	4	3	2	1	—	3	2	—	—	—	—	1
20	1	4	3	2	2	—	3	2	1	1	—	—	1
22	1	4	3	2	2	—	3	2	1	1	1	1	1
25	1	5	4	3	2	—	3	2	1	1	1	1	1
31	1	6	4	4	3	1	4	3	1	1	1	1	1
37	1	7	5	5	3	1	5	3	2	1	2	1	1
39	1	8	6	5	3	1	5	3	2	1	2	1	1
51	1	9	7	6	4	2	6	4	3	2	3	2	2

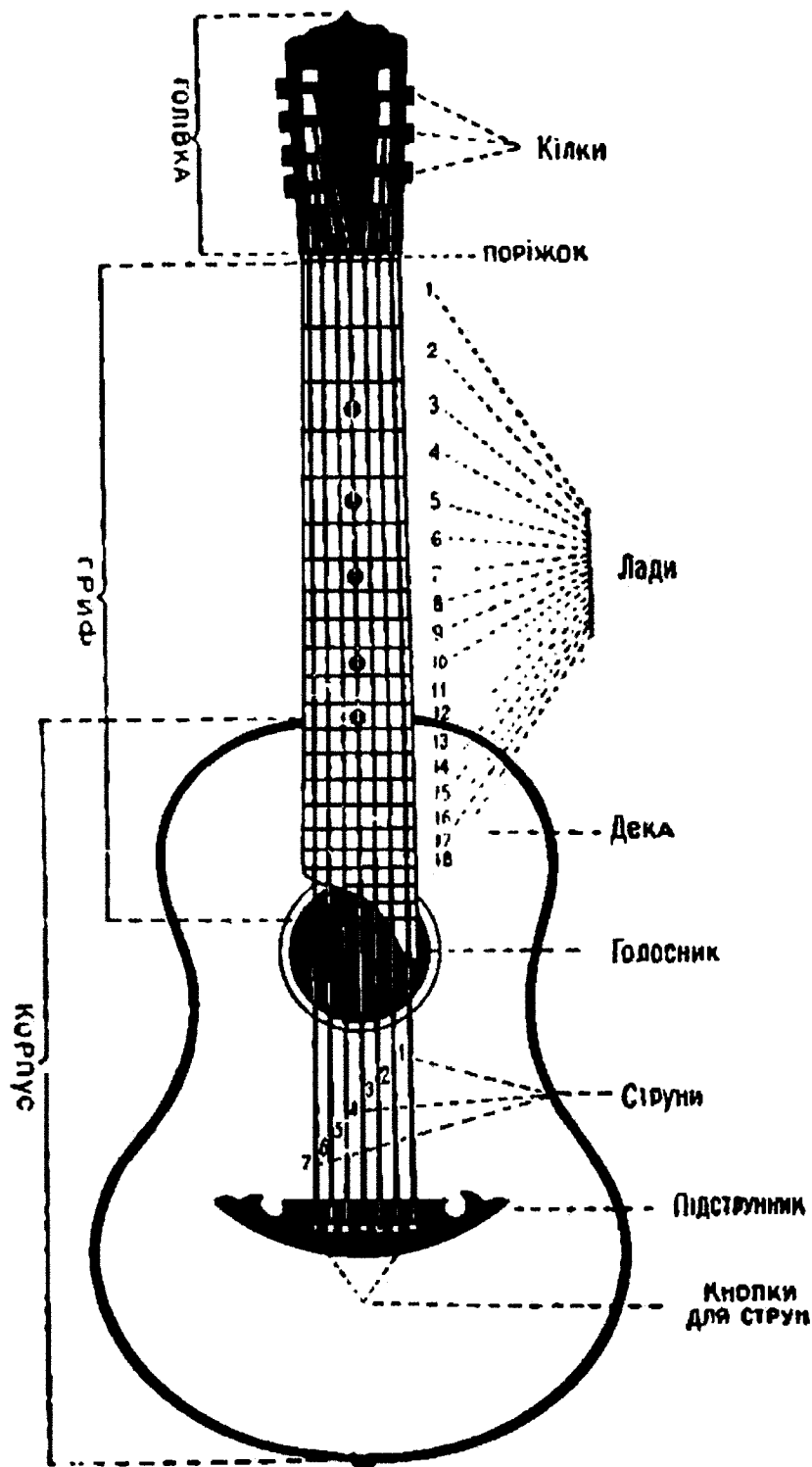
Таблиця V. Примірний кількісний склад неаполітанського оркестру

§ 14. КОРОТКІ ВІДОМОСТІ ПРО КОНСТРУКТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНСТРУМЕНТІВ.

Всі струнні інструменти своєю конструкцією схожі між собою. Основою їх є корпус тієї чи іншої форми; до нього прикріплено гриф з головкою. В головці містяться кілки, до яких прикріплюють струни. Другий кінець струни закріплено в нижній частині інструменту. При тиску пальцем струну в тому чи іншому місці грифа, музикант міняє висоту звуку.

Тембр звуку залежить від форми корпусу. Найважливішою деталлю корпусу є верхня дека. Вона є так званим *резонатором*: під впливом коливання струни коливається і дека, від чого підсилюється звук. Порожнина корпусу — також резонатор. З внутрішнього боку дека підсилена так званими *рипами* — дерев'яними пружинами, форма, пружність і кількість яких також впливають на якість звуку. Форма корпусу мандоліни яйцеподібна, але в розрізі вона повинна являти собою не півколо, а правильної форми криву лінію, так звану параболу. Від усіх пунктів параболічної нижньої деки звукові хвилі відбиваються в напрямі

фокусу параболи, який міститься в центрі голосника. Правильно зроблена мандоліна має сильний, приємний, соковитий тон. Є різновидності мандолін — так звані *португальські* мандоліни (плоскі). В цих інструментах



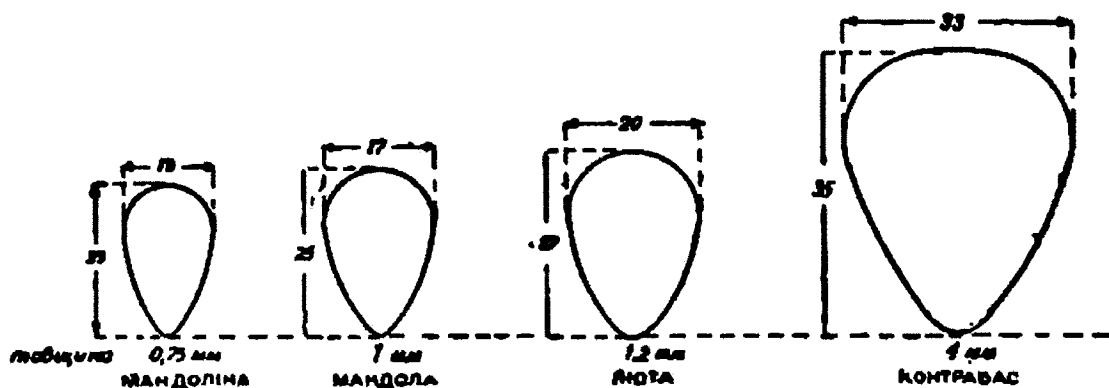
Мал. 2. Гітара

верхня й нижня деки плоскі. Португальські мандоліни мають сильний, але грубий звук.

Корпус гітари має своєрідну форму (мал. 2). Гриф гітари в нижній частині закріплюється в корпусі гвинтом. Підкручуючи гвинт, можна регулювати віддаль від струн до ладів, а також правильну віддаль дванадцятого ладу від поріжка та від підструнника.

Важливим додатком до інструментів є *плектр*, або *медіатор*. Подаємо малюнки плектрів (малюнок 3).

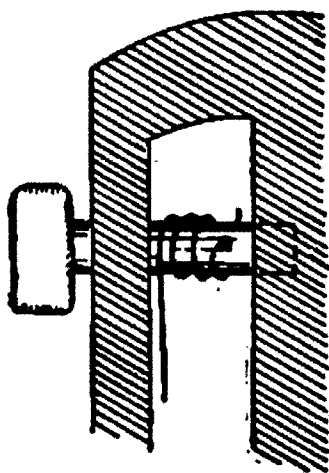
Кінець плектра мандоліни повинен бути не дуже гострий, щоб не дряпав по струнах. Плектр мандоли більший і кінець його округліший. Плектр люти ще більший і кінець ще кругліший. Плектр ліоли найбільший. Плектри для мандолін, мандол та люти виготовляють з черепахи або з твердого целулоїду. Кожен з них повинен мати значну пружність. Регулюючи товщину плектра, дістають потрібну пружність. Плектр для ліоли найкраще робити з твердої, так званої бланкової шкіри.



Мал. 3. Плектри

Кобилка мандоліни повинна стояти так, щоб дванадцятий лад припадав посередині між поріжком та кобилкою. Це перевіряється так: на дванадцятому ладі беруть октавний флажолет (див. стор. 62). Він повинен дорівнювати звукові, що його дає притиснутий дванадцятий лад.

Найкращий спосіб закріплювати струну до кілка такий: струну, прикріплену петлею до підструнника (який може мати гачок, кнопку або кілок), натягують рукою, а вільним кінцем кілька разів обмотують вісь механіки, після чого кінець запускають в отвір осі і врешті накручують механіку (мал. 4).



Мал. 4. Спосіб чіплення струни

Цей спосіб має свої переваги: струна добре держить стрій, вона легше знімається при заміні, кінець її не деформується і, нарешті, є можливість зв'язати струну на випадок розриву.

Іноді до звуків інструмента приєднуються сторонні звуки. Здебільшого це брязкотіння. Причини його можуть бути такі:

- 1) струна неправильно притиснута пальцем (мал. 5);
- 2) не всі лади (металічні пластинки) мають однакову висоту; в цьому разі треба злегка знизити лад молотком або підпилити терпугом; щоб виявити цей невірний лад, користуються лінійкою;

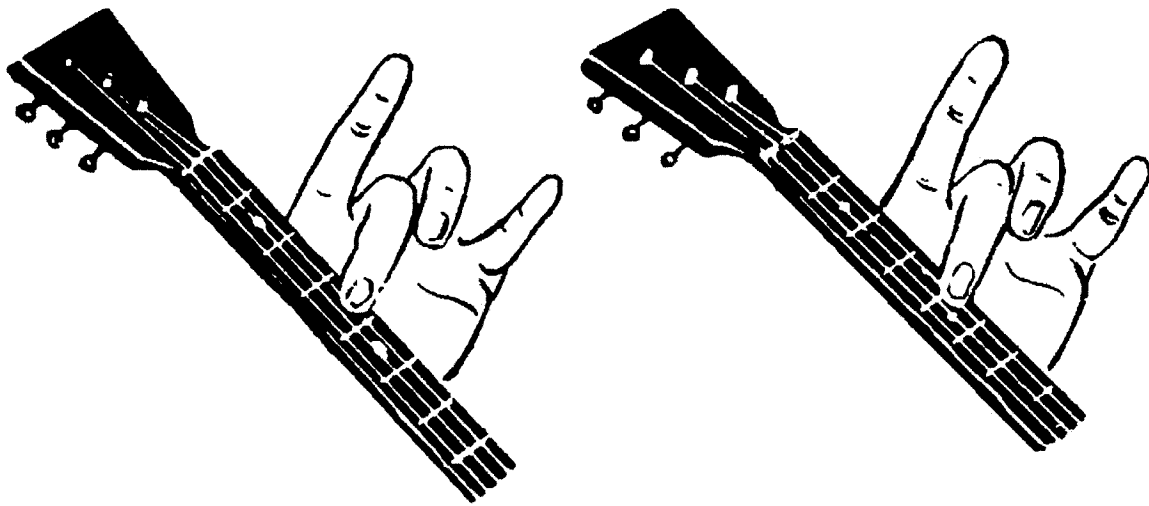
- 3) кобилка надто низька; в такому разі треба її підняти вище, підклавши тонкі деревинки або картонки чи папірці;

- 4) хитання шестірни на червяку або головки кілка на своїй осі, від чого брязкотіти може кілок у механізмі головки (для усунення цієї хибі треба вийняти механіку й підклепати розхитані деталі);

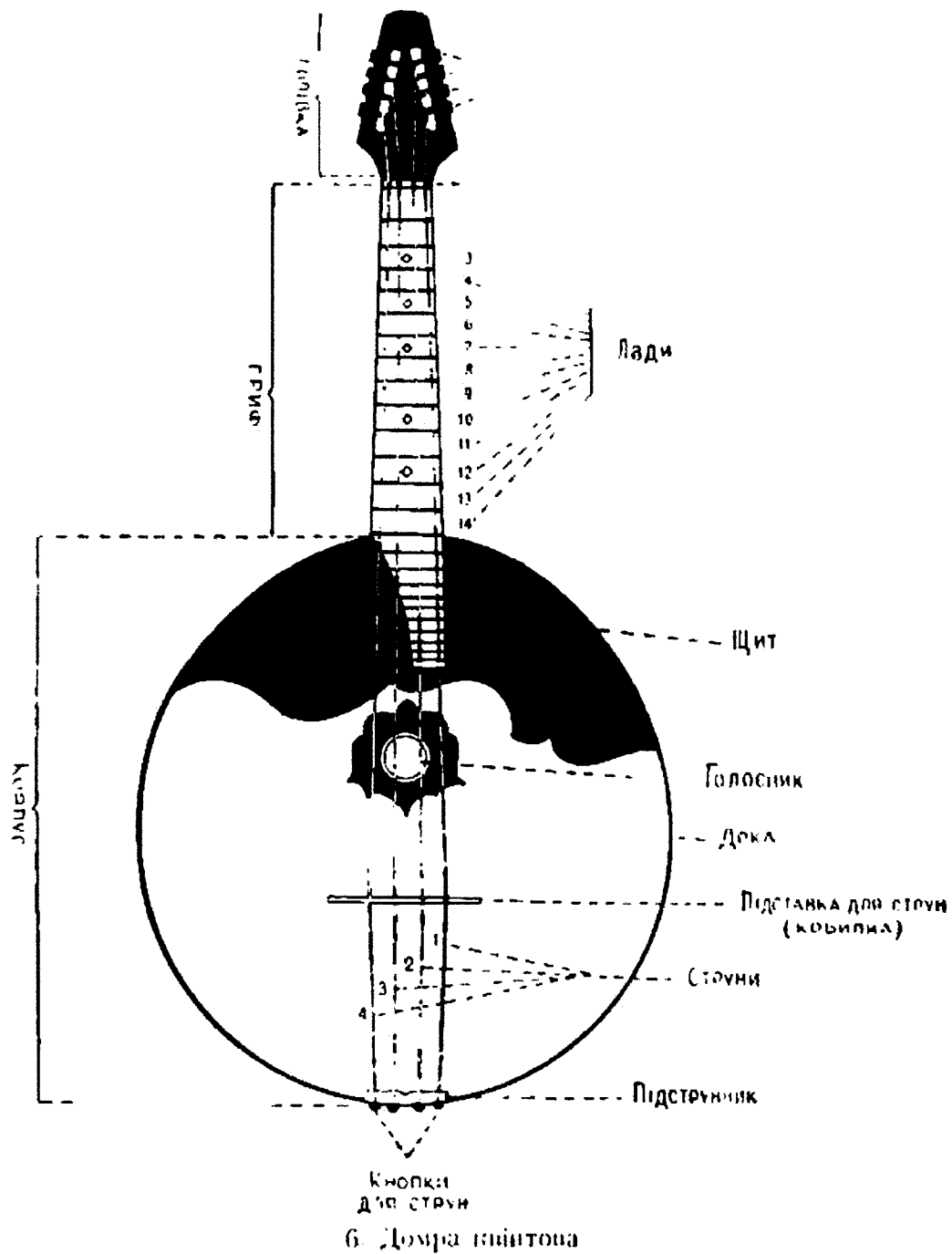
- 5) погано припасована кобилка;

- 6) розколина в корпусі, яку треба проклеїти. Коли ж деренчать рипи, доведеться звернутися до майстра.

Вірно:



Патискування струни на ладі



Іноді струни погано держать стрій. Це буває з таких причин: струни погано закріплені на кілках механіки; петлю на протилежному кінці погано затягнуто, і вона ковзає або розмотується; зіпсувались кілки.

Струни рвуться найчастіше через погану якість і часто в тому разі, коли вони мають не ті розміри, які потрібні. Іноді обмотану струну виготовлено неправильно: обмотка (канітель) не відповідає основі (кернаві), — від цього бувають розриви. Рвуться струни і через неправильну мензуру інструмента (довжина грифа). Якщо гриф більше нормального, треба добирати струни тонші.

Гострі прорізи на кобилці або на поріжку і краї отвору в кілку механізму підрізують струну і можуть спричинити її розрив. Отже, гострі прорізи треба підшліфувати.

Нові струни не повинні мати переламів та інших хиб.

Тримати інструменти слід в чохлах або в футлярах, оберігаючи їх від впливу сонячного проміння і вогкості.

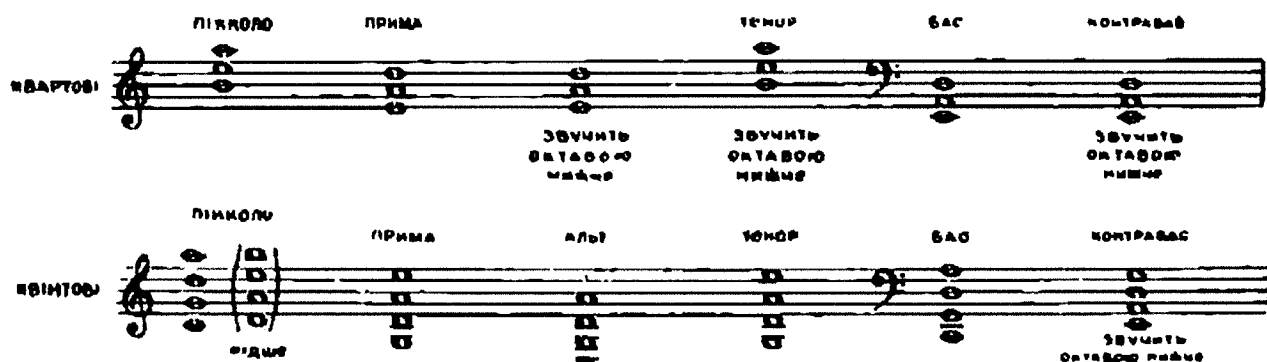
Домрові оркестри бувають двох строїв — квартового і квінтового.

§ 15. СКЛАД ДОМРОВОГО ОРКЕСТРУ.

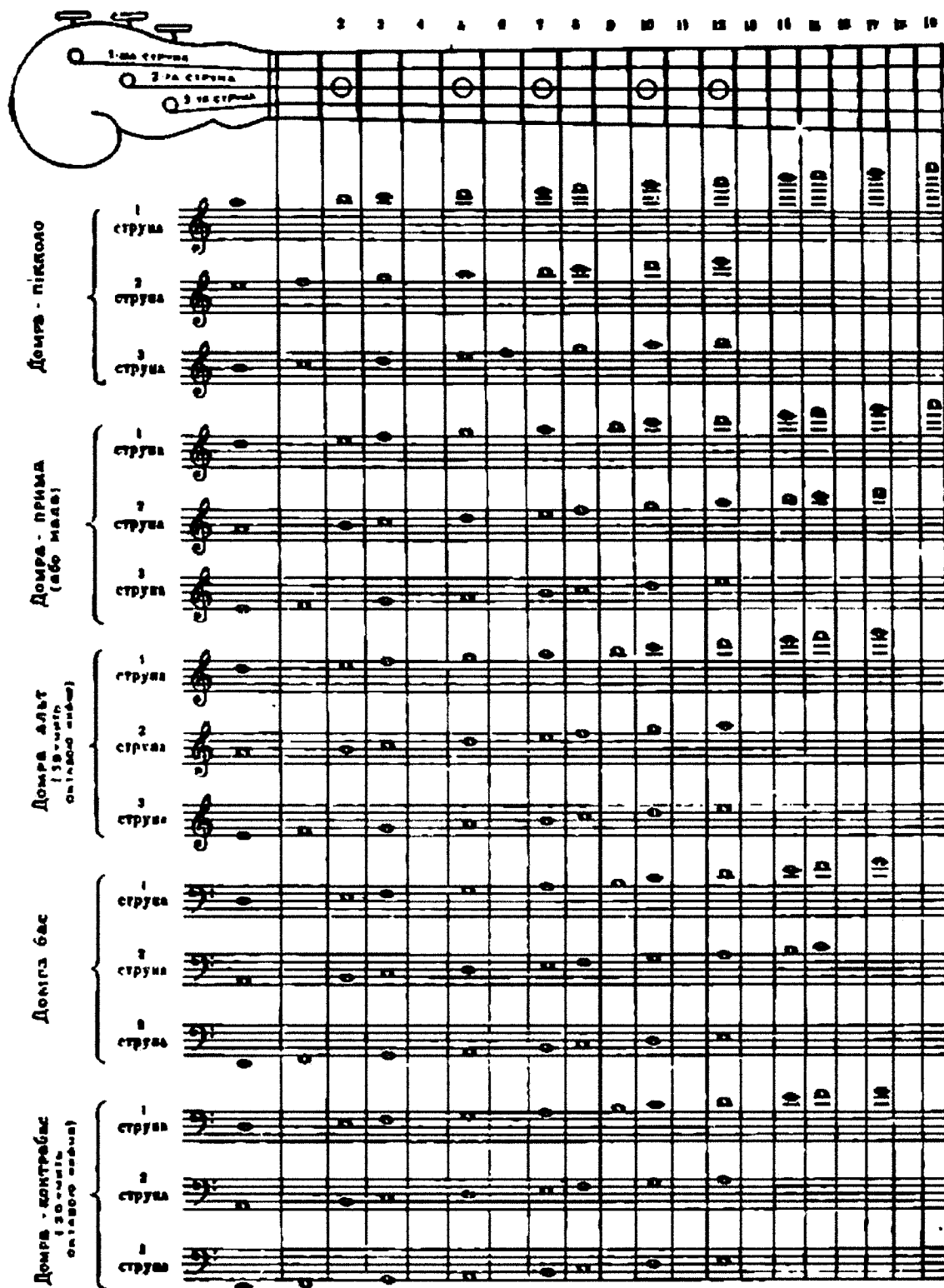
Домрові оркестри квартового строю більш поширені в РРФСР, квінтові — на Україні. Квартовий стрій виник раніше квінтового як наслідок реконструкції старовинної російської домри. Здійснив цю реконструкцію видатний музичний діяч В. В. Андреев у 1880 р. Квінтовий стрій, що його ввів Любимов (1920 р., Москва), збільшує технічні можливості домр. Причина цього в тому, що квінтовий стрій дає можливість користуватися школою техніки скрипкової гри.

До складу домрового оркестру входять: пікколо, прима (мал. 6), альт, тенор, бас та контрабас. Останній інструмент — квартового строю (подібно до скрипкового контрабаса).

Пікколо-домра виконує роль подвоєння мелодії на верхніх нотах (в октаву) і має сильний, пронизливий звук, який „прорізує“ навіть великий склад оркестру. *Прима-домра* (або мала, як її іноді називають) виконує основну роль в оркестрі — грає мелодію. Вона має красивий тембр, хоч і не такий дзвінкий, як у мандоліни, але більш грудний, тепліший. Партії прими-домри в оркестрі поділяють завжди на першу й другу. *Домра-альт* трохи більша за приму. Стрій її на квінту нижчий. Тембр трохи гугнявий, але приємний. Виконує допоміжну партію гармонічного супроводу, іноді самотійну мелодію. *Домра-тенор* октавою нижча від прими, розміром більша від альту. Має сильний грудний тембр. Виконує в оркестрі самотійну партію: іноді мелодію, іноді гармонічний супровід (акомпанемент). *Домра-бас* октавою нижча від альту, розміром більша від тенора. Тембр її нагадує тембр віолончелі.



Приклад 52



Таблиця VI. Грифи квартових домр

Цей сильний інструмент виконує басову партію, іноді мелодію. *Контрабас-домра* — найбільший інструмент з групи. Має дуже міцний звук.

Стрій домр такий (приклад 52).

Грифи домр показано в таблицях VI і VII.

Плектри домри-п'якколо, домри-прими і домри-альта такі, як і плектри мандоліни. Плектр домри-тенора такий, як плектр мандоли; плектр домри-баса — як плектр люти; плектр домри-контрабаса — як ліоли.

9 10 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Домра-п'ятеро

1 струна

2 струна

Домра-альт

1 струна

Домра-тенор
(звучить октавою вище)

Домра-бас

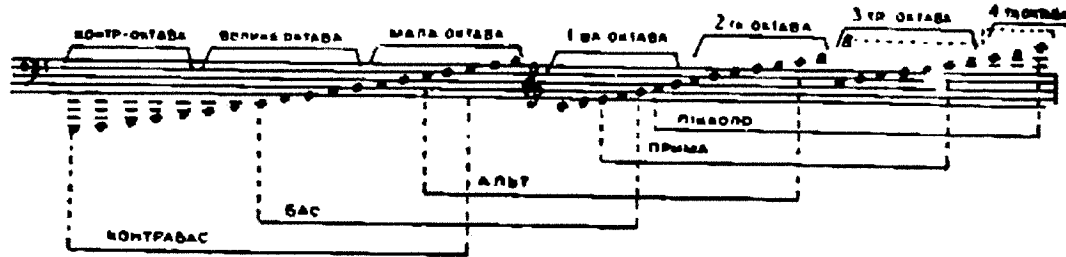
4 струна

Домра-контрабас
(звучить октавою нижче)

Таблиця VII. Грифи квінтових домр

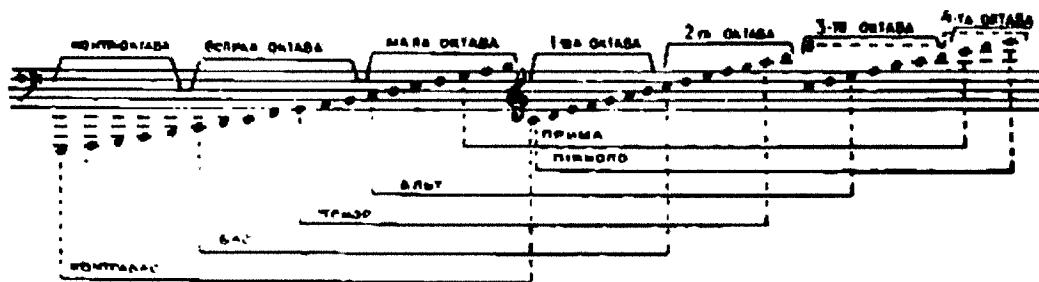
Наводимо діапазони всіх інструментів домрового складу:

а) квартові домри:



Приклад 53

б) квінтові домри:



Приклад 54

Як видно з порівняння малюнків 1 і 6, принципової різниці в конструкції мандоліни і домри нема. Різняться вони тільки формою корпусу і кількістю струн. Форма корпусу істотно впливає на тембр звуку. Звук домри м'якший, ніж звук мандоліни. Басові інструменти обох груп мають дуже схожий звук.

Добираючи склад домрового оркестру, треба, як і в неаполітанському складі, урівноважувати кількість інструментів у групах залежно від загальної кількості інструментів оркестру.

Наводимо таблиці примірної кількості інструментів (табл. VIII).

§ 16. СКЛАД ДОМРОВО-БА- ЛАЛАЙКОВОГО ОРКЕСТРУ.

Як видно з самої назви, цей оркестр складається з двох груп: домр і балалайок. До складу домрової групи входять усі інструменти домрового типу (здебільшого квартові), розглянуті в попередньому параграфі, та група балалайок.

Як оркестровий інструмент — застосовуються балалайки так званого андрейського строю.



Приклад 55

На Україні також поширені балалайки так званого *гітарного* строю (перша струна — *ля*, друга — *фа-дієз*, третя — *ре*). Балалайки такого строю можуть бути використані лише для примітивного акомпанементу і для нескладної сольної гри, але в оркестрі вони непридатні.

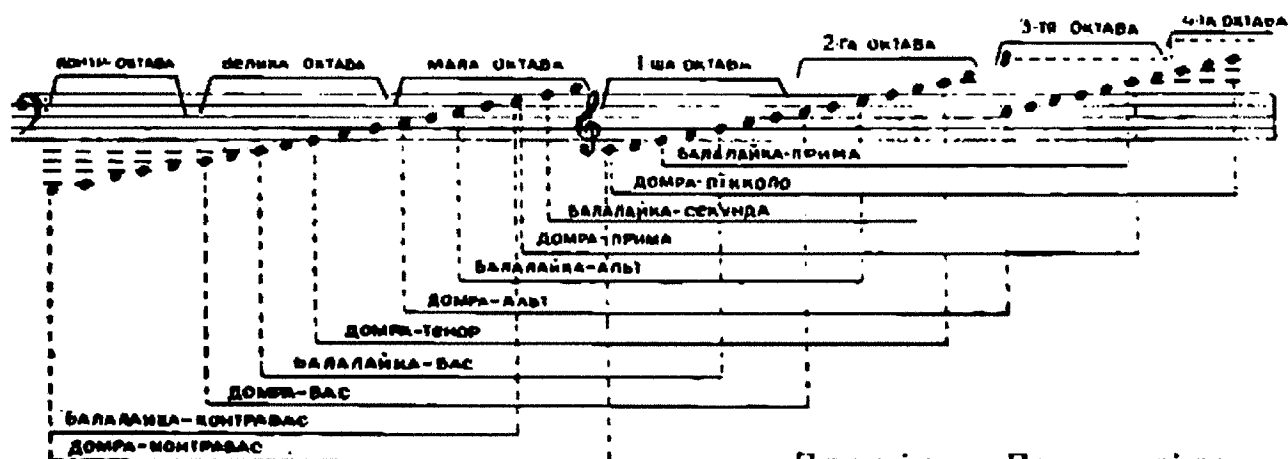
Загальна кількість інструментів в оркестрі		В т о н у ч н с л і													
		Пікколо	Прима I	Прима II	Альт	Тенор	Бас	Контрабас	Балл	Концертино-сопрано I	Концертино-сопрано II	Концертино-баритон	Концертино-бас	Гуслі	Ударник (комплект)
а) квінтових домр	3	—	1	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—
	4	—	1	1	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
	5	—	1	1	1	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
	6	—	1	1	1	1	1	1	—	—	—	—	—	—	—
	7	1	1	1	1	1	1	1	—	—	—	—	—	—	—
	11	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	—	—	—	—
	16	1	3	2	2	2	2	1	1	1	—	—	—	—	—
	21	1	4	3	2	3	3	2	1	1	1	—	—	—	—
	29	1	5	4	3	4	3	2	1	1	1	1	1	1	1
б) квартових домр	3	—	1	—	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
	4	—	1	1	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
	5	—	1	1	1	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—
	6	1	1	1	1	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—
	7	1	1	1	1	—	1	1	1	—	—	—	—	—	—
	10	1	2	1	2	—	1	1	1	1	—	—	—	—	—
	14	1	3	2	2	—	2	1	1	1	—	—	—	—	—
	19	1	4	3	3	—	3	2	1	1	1	—	—	—	—
	27	1	5	4	4	—	3	3	1	1	1	1	1	1	1

Таблиця VIII. Примірний кількісний склад домрового оркестру

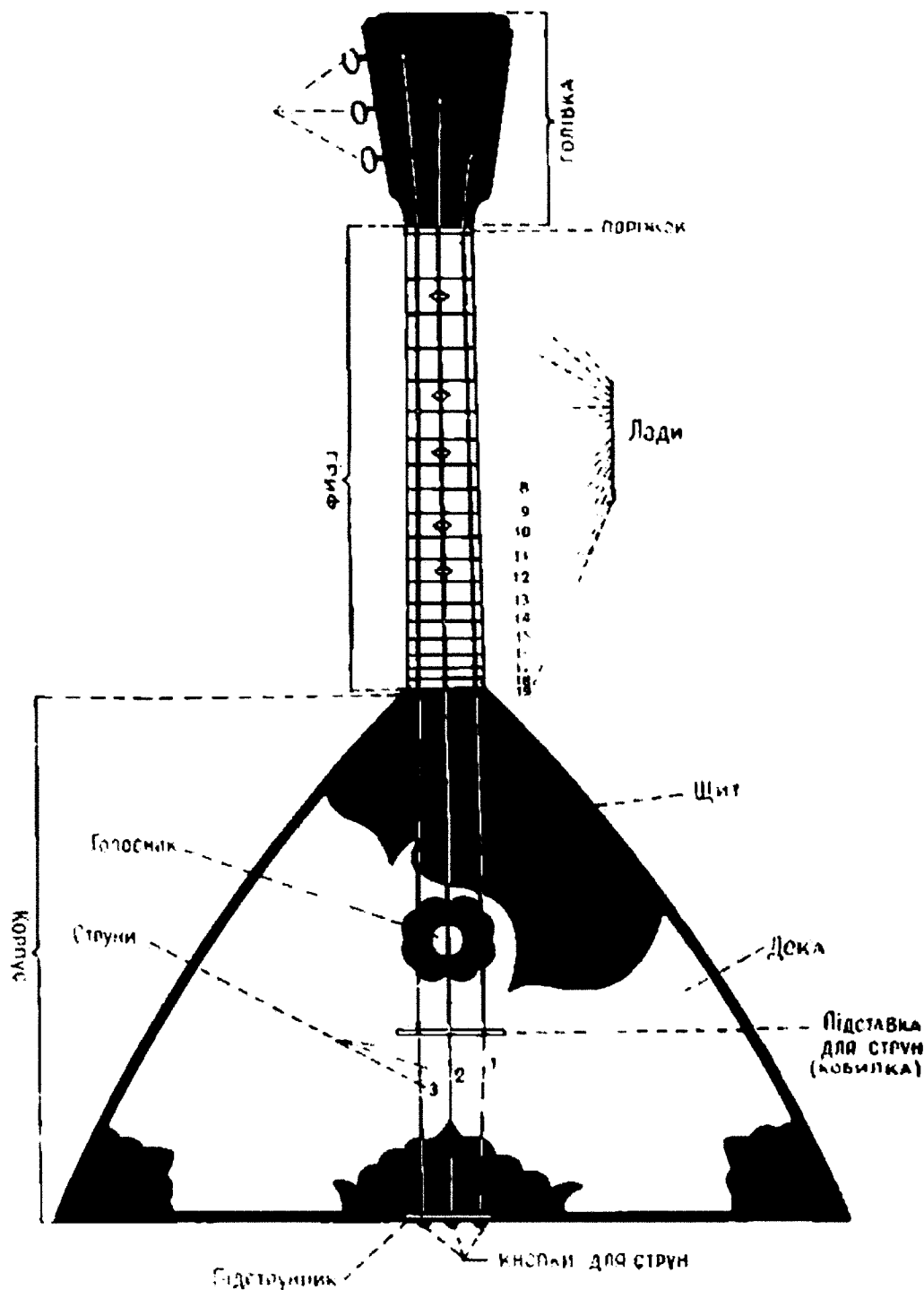
Прима-балалайка (мал. 7) має грудний тембр, застосовується для виконання мелодії; *секунда-балалайка* відзначається міцнішим звуком, застосовується здебільшого як акомпануючий інструмент, а часом виконує і самостійні партії; *альт* звучить на октаву нижче від прими, має чистий, як кажуть, „бочкуватий“ тембр, теж вживається як акомпанемент; *бас* і *контрабас* — інструменти сухуватого тембру і застосовуються в оркестрі як основа гармонії.

Подаємо грифи балалайок (таблиця IX, стор. 40).

Діапазони всіх інструментів домрово-балалайкового оркестру такі:



Примітка. Показано діапазони квінтових домр.



Як домрах, так і в балалайках принципіальних конструктивних відмін немає. Форма корпусу інструмента, також манера добування звуку роблять його тембр відмінним від тембру мандолін і домр. Мелодичний репертур балалайок відрізняється яскравим сріблястим колоритом. Звуки басових інструментів розглянутих груп майже схожі.

Плектри застосовують лише для баса-балалайки та контрабаса. Плектр баса такий самий, як і плектр лютні або домри-баса; плектр контрабаса такий, як і домри-контрабаса. На примі, секунді і альті грають звичайно пальцями. Це падає загальному звучанню групи своєрідного м'якого колориту, якого не мають інші струнні групи.

Нижче наводимо таблицю примірної кількості інструментів у домрово-балалайковому складі оркестру (табл. X, стр. 41).

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

1-я струна
2-я струна
3-я струна

Балалайка - прима
1 струна
2 струна
3 струна

Балалайка - секунда
1 струна
2 струна
3 струна

Балалайка - альт
(3-х струнный секторный вариант)
1 струна
2 струна
3 струна

Балалайка - бас
1 струна
2 струна
3 струна

Балалайка - контрабас
(4-х струнный секторный вариант)
1 струна
2 струна
3 струна

Таблица IX. Грифы балалайки

Загальна кількість інструментів в оркестрі	Б т о м у ч н с л і																		
	Домр-пінколо	Домр-прим I	Домр-прим II	Домр-альтів	Домр-тенорію	Домр-басів	Домр-контрабасів	Балалайок-прим	Балалайок-секунд	Балалайок-альтів	Балалайок-басів	Балалайок-контрабасів	Гуслі	Ударник (комплект)	Баянів	Концертино-сопрано I	Концертино-сопрано II	Концертино-баритонів	Концертино-басів
15	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	—	—	—	—
19	1	2	1	1	2	2	1	2	1	1	1	1	1	1	1	—	—	—	—
25	1	3	2	2	2	2	1	3	2	2	1	1	2	2	1	—	—	—	—
30	1	4	3	2	3	3	2	3	2	2	1	1	1	1	1	—	—	—	—
39	1	5	4	3	4	3	3	4	3	3	2	1	1	1	1	—	—	—	—
52	1	6	4	4	5	4	3	5	4	4	3	2	1	1	1	1	1	1	1
65	2	8	5	5	6	5	3	6	5	5	4	3	1	2	1	1	1	1	1

Таблиця Х. Прімірний кількісний склад домрово-балалайкового оркестру

§ 17. БАНДУРИ. Бандура — старовинний інструмент типу лютні. Прототип бандури — кобза. Вона мала струни лише вздовж ручки. В XVII—XVIII столітті до кобзи були додані *приструнки* і вона дістала назву бандури. З тих часів бандури дуже поширились по всій Україні.

Капела бандуристів складається з 10 — 20 виконавців. Іноді застосовують у капелі контрабас-бандури, сопілки та цимбали. Частина виконавців співає і грає, частина тільки грає.

Розрізняють кілька типів бандур. В основному конструкцією вони схожі, і різниця полягає в характері звуку, що пояснюється невеликими відмінностями в формі корпусу.

Основу бандури становить резонаторна коробка, яка має народну назву *пудло*; верхня дека (з ялини) називається *верхняк*; верхня частина інструмента, що називається *головою*, прикріплена до *ручки*. На голові є кілки, до яких прикріплено басові струни — *бунти*. На верхній частині пудла є ряд кілків. Струни, націплені на ці кілки, називаються *приструнки*. В нижній частині пудла закріплено металічний *струнник*, а до нього прикріплені протилежні кінці всіх струн. Сполучаються струни з верхняком через *кобилку*-підставку. Отвір у верхняку називається *голосник*.

Старовинні бандури всі — діатонічні, сучасні — хроматизовані. Хроматизація досягається такими способами: 1) струни, що відповідають діатонічним тонам, ідуть під невеликим кутом до площини деки, а струни, що відповідають хроматичним тонам, ідуть під протилежним кутом; 2) на невеликій віддалі ($\frac{1}{11}$ довжини струни) від кілків під струнами, не торкаючись їх, прироблені невеликі стовпчики, до яких струни можуть прилягати; коли натиснути на них впереміжку між кілком і стовпчиком, — звук від цього підвищиться на півтона; 3) замість окремих стовпчиків роблять суцільну підставку.

Є чимало дотепних конструкцій хроматизації бандури з допомогою важільців і механізованих перемикачів.

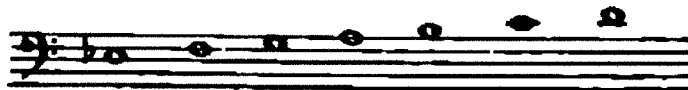
бу-ты (вася) при-струн-ки

The image shows a musical score for a vocal and instrumental piece. The vocal part, labeled 'бу-ты (вася)', is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth notes, starting on a G4 and ascending to a D5. The instrumental part, labeled 'при-струн-ки', is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth notes, starting on a G4 and ascending to a D5, mirroring the vocal line.

В діатонічній бандурі для гри в іншій тональності треба перестроювати окремі струни. Так, перестроївши струну *фа*-діз на *фа*-бекар, дістаємо *до*-мажор; перестроювання *ре* на *ре*-діз дає гармонічний *мі*-мінор; заміна *до* на *до*-діз дає *ре*-мажор, а зниження при цьому *сі* на *сі*-бемоль дає гармонічний *ре*-мінор. Перестроюванням кількох тонів можна дістати ряд інших тональностей.

§ 17а. **ГУЦУЛЬСЬКИЙ ОРКЕСТР.** Гуцульський оркестр поширений у Західній Україні. До його складу входять скрипка, цимбали, сопілка, трембіта. З ударних — бубон і барабан малого формату з тарілками.

1) *Дзвончаті* — так звані *яровчаті*, або *яворчаті*, зроблені з явору. Ці гуслі мають 7 струн, грають на них правою рукою, лівою приглушують струни. Під час гри інструмент лежить на колінах виконавця. Стрій діатонічний:



2) *Псалтир* має 13 струн, на яких грають пальцями обох рук.
Стрій їх такий:



Тепер поширені модернізовані хроматичні гуслі, що мають форму невеликого столика. З лівого боку на струнах є клавіатура, подібна до фортепіанної. Всі струни прикриті демпферами (тобто заглушені). Коли лівою рукою притискають клавіші, демпфери підіймаються. Звук із звільнених струн дістають медіатором.

* Настроювати бандуру треба квінтами вниз від початкового ля до першої октави, переходячи на октаву вгору, коли тони приходять за межі діапазону приструнків. Решту однойменних тонів настроюють октавами. Техніка настроювання вводить до невеликого підвищення нижнього тону квінт, щоб розподілити так звану *піфагорову кому*, яка виникає між початковим і кінцевим онгармонічними тонами квінтового ряду.

шипав великим пальцем баци, а іншими пальцями грає по решті струн. Нотується в двох ключах, як фортепіано.

§ 19. ГАРМОНІ*. До групи *гармоней* належать звичайні гармоні, концертино, баян, акордеон і фісгармонія.

Принцип звукотворення у всіх цих інструментів однаковий: повітряний тиск, що виникає внаслідок руху міха, коливає металічний язичок. Різниця тембрів залежить у найбільшій мірі від форми і матеріалу язичків і в незначній мірі від конструкції інструмента.

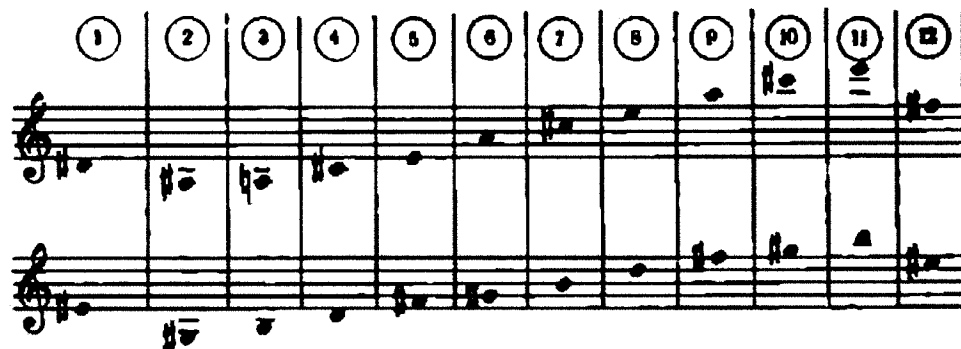
Музичні схеми гармоні різноманітні, вони і зумовлюють різні ролі гармоней в оркестрі й угруповання. Група звичайних гармоней досить виразно ще не визначилась в оркестрі. Застосовують їх випадково.

На Україні найбільш поширена *віденська дворядна* гармонь. Вона буває двох строїв — німецького і російського. Принципіальної різниці між цими строями нема. Відмінність полягає лише в русі міха: звуки, які в німецькому строї дістають стискуючи міх, — в російському беруть при розтяганні міха і навпаки.

Права клавіатура дає поодинокі звуки, а ліва — акорди і поодинокі баци до них. Основною тональністю вважають *ля-мажор*, але правильніше буде вважати основою *ре-мажор***.

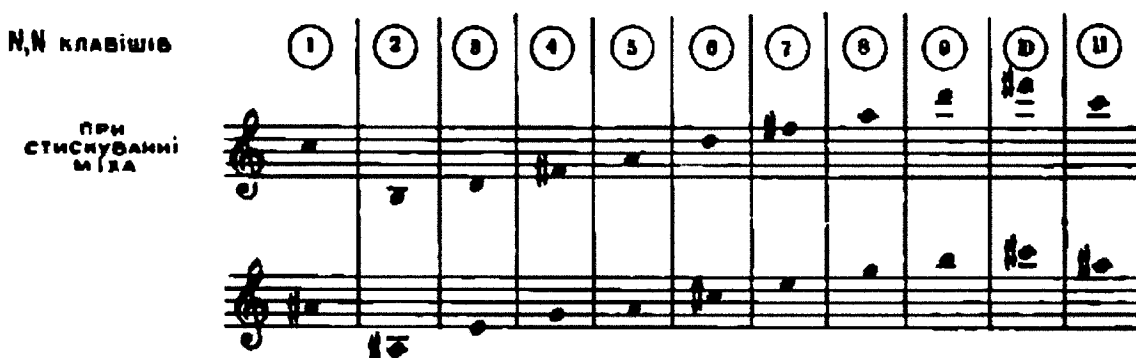
Незважаючи на невелику кількість клавішів (23) і кнопок (12), музична схема гармоней досить складна. Справа в тому, що одна і та ж клавіша або кнопка керує двома різними тонами або акордами при протилежних рухах міха.

Перший ряд клавішів правої клавіатури (рахуючи від музиканта) дає такі тони:



Приклад 60

Другий ряд дає такі тони:



Приклад 61

* Ми віддаємо перевагу народній назві *гармонь* проти назв *гармоніка* або *гармонія*, як самостійній, тобто такій, яка дає можливість звільнитися від синонімів.

** Див. Е. Е. Юцелич. «Настройка венской гармонии». Укривместпром, Киев, 1940, стор. 49 — 50.

Ліва клавіатура має таку будову. Кнопки розташовані в два ряди, по шість кнопок у кожному. Зовнішній ряд відповідає мажорним тональностям, внутрішній — мінорним. Перші, треті і п'яті кнопки (рахуючи згори) дають акорди, а другі, четверті і шості дають відповідні басові тони цих акордів. Таким чином, у лівій клавіатурі шість тональностей, тобто три мажорні і три паралельні до них мінорні. При різних рухах міха одні і ті ж кнопки дають або тонічні акорди і басы, або домінантні.

Перша і друга кнопки зовнішнього ряду дають *ля*-мажор (при стисканні — тоніку, при розтяганні міха — домінанту); третя і четверта — *ре*-мажор; п'ята і шоста — *соль*-мажор (при стисканні дає домінанту, при розтяганні — тоніку). Перша і друга кнопки внутрішнього ряду дають *фа*-дієз мінор (тоніку й домінанту); третя і четверта — *сі*-мінор (домінанту й тоніку); п'ята й шоста — *мі*-мінор (домінанту й тоніку).

Широкі музичні можливості має концертино.

Сім'я концертино складається з концертино-сопрано, концертино-баритона і концертино-баса *. Концертино являють собою гармоні особливої конструкції. Характерна особливість цього інструмента в тому, що, у відміну від майже всіх інших видів гармоней, він дає звук без так званого *розливу*, тобто рівний, без вібрації. Завдяки короткому міцному язичку, концертино дає звук міцний і соковитий, в певних регістрах схожий на звук духових дерев'яних інструментів. Зручні клавіатури зумовлюють великі технічні можливості інструмента.

Обидві клавіатури (ліва й права) зроблені симетрично. За допомогою лівої клавіатури дістають тони, що відповідають нотам, розташованим на лініях нотного стану і на додаткових лініях, а за допомогою правої клавіатури виконують ноти, написані між лініями.

Обидва середні ряди кнопок відповідають діатонічним тонам; обидва зовнішні — хроматичним.

Концертино-сопрано — найменший інструмент групи; концертино-баритон — трохи більший, потується так само, як і сопрано, але звучить октавою нижче; має приємний тон, який нагадує англійський рожок.

Концертино-бас трохи більший від баритона, конструкція така сама; діапазон на квінту нижчий від баритона; потується в басовому ключі.

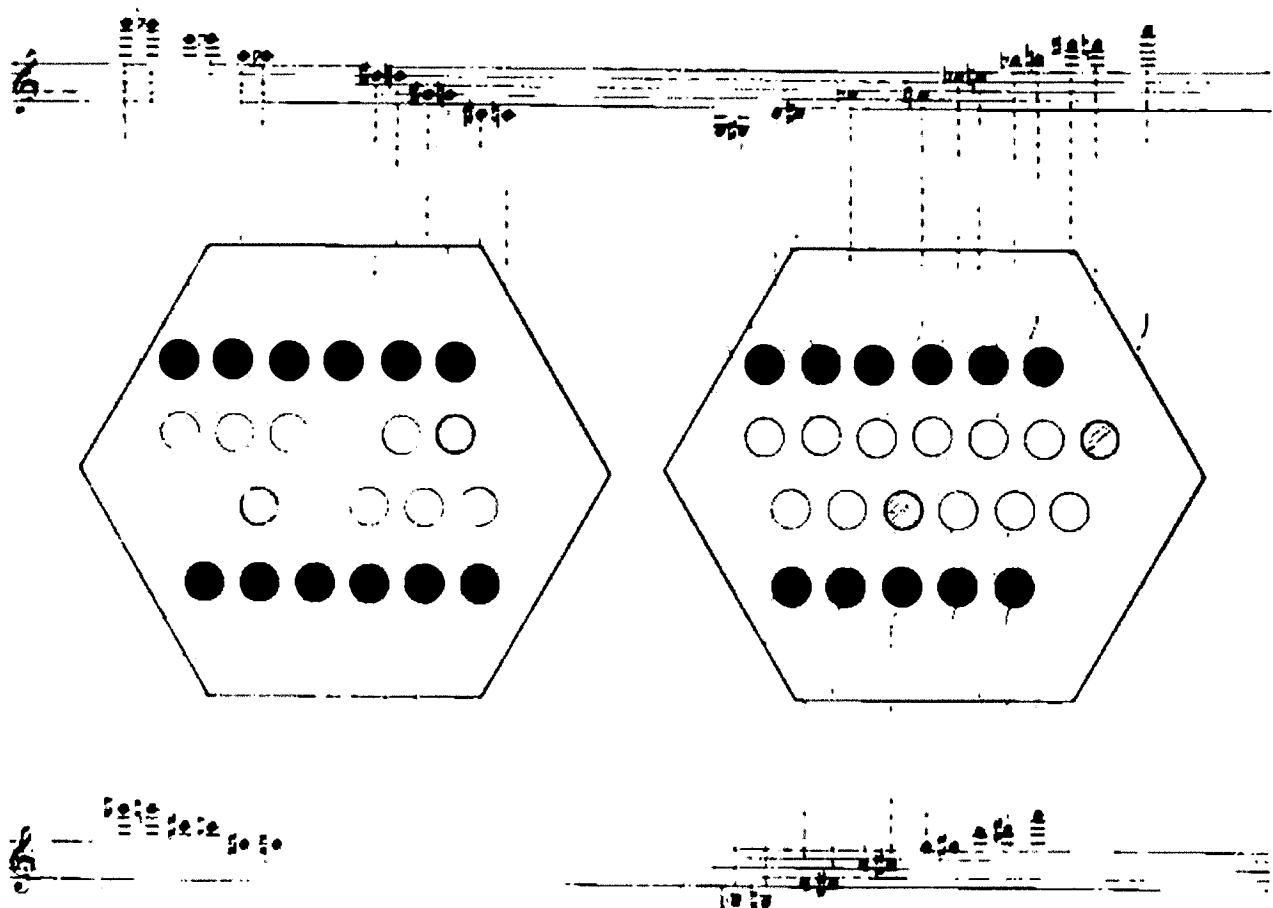
Група концертин, додана до струнного оркестру, дає великі можливості забарвлення музичного твору своєрідним тембром, на високих тонах яскравим і пронизливим, а на середніх і низьких — м'яким і соковитим. Схеми клавіатур подано в таблицях XI і XII.

Представником найвищого ступеня розвитку гармонії є баян. Найбільш поширений тип має трирядну праву клавіатуру і п'ятирядну ліву. За допомогою клавішей правої клавіатури добувається хроматичний ряд від *сі*-бемоль малої октави до *до*-дієз четвертої, причому принцип розташування клавішей дуже простий: кожному наступному тону відповідає найближча клавіша наступного ряду, рахуючи ряди від міха (див. мал. 8 на 46 стр.).

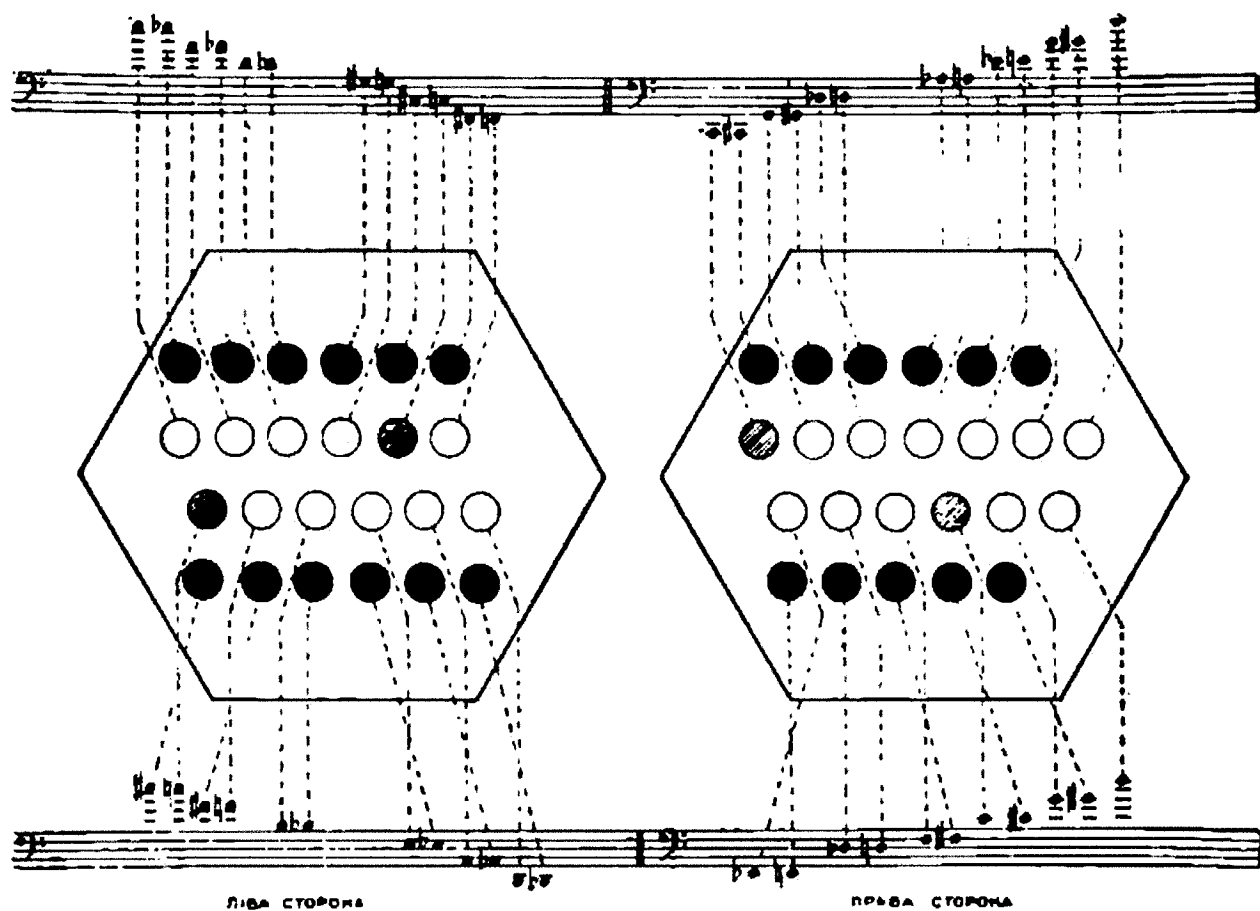
Для зручності вивчення клавіатури кружки на клавішах зроблено двох кольорів. Ті, що відповідають діатонічним тонам, — світлого кольору, хроматичні — темного кольору.

Басова клавіатура побудована за принципом квінтового споріднення тональностей. П'ять довгих вертикальних рядів утворюють короткі, трохи похилі горизонтальні ряди по п'ять кнопок. Кожен такий рядок дає звуки, що належать до одної тоніки. Друга кнопка з рядка відповідає основ-

* Існують також концертино-альт, концертино-тенор та концертино-контрабас, які еустрічаються дуже рідко.



Таблиця XI. Клавiатура концертино-сопрано i концертино-баритона.



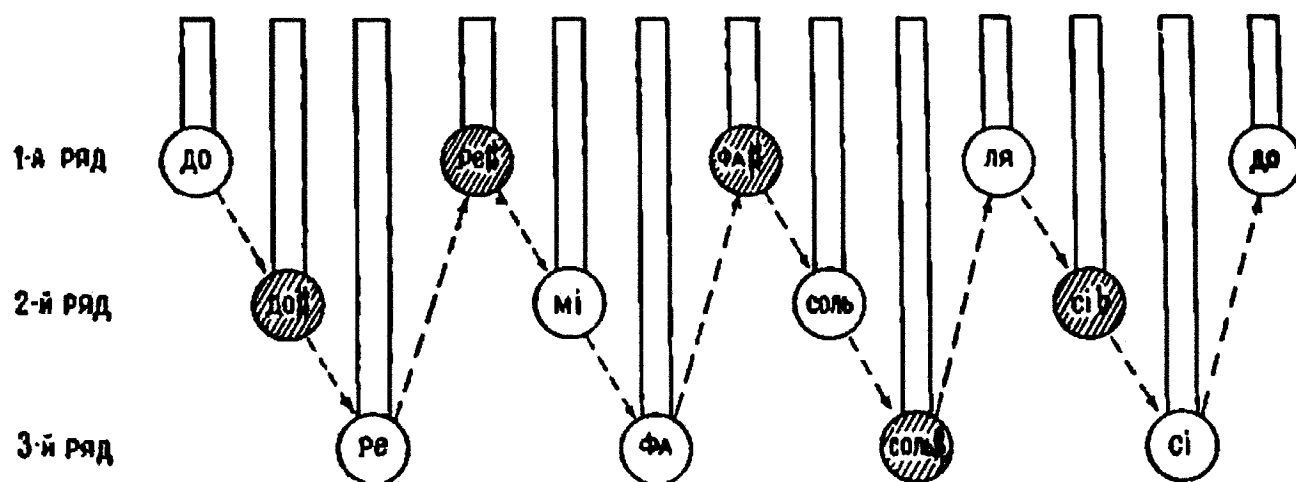
ЛІВА СТОРОНА

ПРАВА СТОРОНА

Таблиця XII. Клавiатура концертино-баса

ному басові; перша дає допоміжний бас на велику терцію вищий від основного; третя дає мажорні тризвуччя, четверта — мінорні і п'ята — домінантсептакорд без квінтового тону.

Таким чином, в першому вертикальному ряді басової клавіатури (рахуючи від міха) зосереджені всі допоміжні басы, в другому — основні, в третьому — всі мажорні тризвуччя, в четвертому — всі мінорні, в п'ятому — всі домінантсептакорди.



Мал. 8. Розташування правої клавіатури баяна.

Одночасне натискання тих двох кнопок, що дають акорди, дає можливість діставати септакорди інших ступенів. Наприклад, до-мажорне і ля-мінорне тризвуччя при одночасному влучанні утворюють септакорд VI ступеня: ля-до-мі-соль; мі-мінорне тризвуччя з соль-мажорним утворюють септакорди III ступеня основного ряду і т. д.

Обернення акордів на баяні здобути не можна, і вони особливої ролі не відіграють, бо всі звуки акордів подвоєні в октаву. Звуки обох басових рядів потроєні або почотверені октавно, через що їх абсолютна висота втрачає значення і лишаються тільки тони певних назв: октава дорівнює примі, септима — секунді, секста — терції, квінта — кварті і, природно, навпаки.

Наявність „готових“ акордів баяна значно обмежує його музичні можливості, але дотепна будова клавіатур дає можливість баяну виконувати досить складні музичні твори.

Оркестрова роль баяна величезна. Своєрідний тембр мелодичних регістрів, можливості тривалого звучання акорду, міць і насиченість басів, значна технічна рухливість — все це робить баян винятково корисним оркестровим інструментом.

Акордеон відрізняється від баяна тим, що права клавіатура його побудована так, як фортепіанна. Удосконалені акордеони мають кілька перемикачів-регістрів, завдяки яким можна мати різні тембри, а також подвоювати мелодію в октаву. Басова клавіатура має 6, а іноді і 7 рядів. Шостий ряд дає зменшені септакорди (побудова з 3 малих терцій, наприклад: фа-діз-ля-до-мі-бемоль), а сьомий є другим допоміжним басовим рядом. Роль акордеона в оркестрі така сама, як і баяна.

Дуже важливу роль в оркестрі може відіграти **фісгармонія**. Цей інструмент є найдосконалішим язичковим інструментом. Фісгармонія досконалої конструкції має кілька (до 20) перемикачів (регістрів), керуючи якими музикант може здобувати різнобарвні тембри.

Фісгармонія з успіхом може замінити цілу групу гармоністів.

§ 20. ДЕРЕВ'ЯНІ
ДУХОВІ
ІНСТРУМЕНТИ.

Найпоширенішими народними духовими інструментами є *сопілка* (на Україні) і *свірель* (в РРФСР), їх виробляє сам народ і використовує як в сольній, так і в спільній грі, а також як супровід для співів.

Саморобні сопілки — дерев'яні (здебільшого березові); фабричні бувають з дорогоцінного дерева, з целулоїду та інших пластмас, а також металічні.

Від довжини трубки залежить висота основного тону.

В народних сопілках зроблено 6 дірочок.

Фабричні сопілки мають додаткові дірочки, а іноді і клапани. Для оркестру фабричні сопілки вигідніші тому, що вони бувають різних строїв.

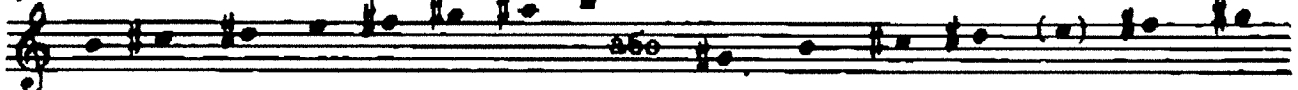
На більшості сопілок можна грати основний звукоряд і на октаву вище, завдяки так званому *передуванню*. Міцніше вдуваючи струмінь повітря, який є джерелом звукових коливань, одночасно стискають губи, від чого змінюється пружність повітряного струменя і звук підвищується на октаву.

Нижче наводимо таблицю звукорядів різних сопілок*.

а) Гуцульська



б) Полтавська



в) Харківська



г) Чернігівська



Таблиця XIII. Звукоряди сопілок

Свірель складається з двох трубок, з'єднаних або відокремлених. Грають на обох трубках разом: в кожній трубці є по чотири звукові дірочки. Одна трубка коротша від другої. Коротка дає звукоряд (приклад 62), довша — на кварту нижче (приклад 63).



Приклад 62



Приклад 63

Звук свірелі ясніший і точніший, ніж звук сопілки. Подвійні ноти звучать дуже ніжно й приємно.

В домровому оркестрі вживають *жалійку* (*брелку*). Походить вона з Білорусі. Цей інструмент являє собою трубку з розтрубом, з дірочками і іноді з клапанами. Дає він повний хроматичний ряд. Нотується

* Див. Хоткевич, Музичні інструменти українського народу, Держвидавництво України, 1930 р.

в тональності *до*, але звучить квартою вище (приклад 64). Тембром нагадує гобой.



Приклад 64

Іноді до складу великих оркестрів вводять пікколо-флейту, флейту і кларнет*. Впровадження флейт і кларнетів у практику оркестрів народних інструментів дуже бажано, оскільки вони забезпечують чудові темброві і технічні ефекти.

§ 21. МІДНІ ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ. Значно легше прислати до оркестру групу мідних духових інструментів. Ці інструменти стають в пригоді там, де потрібне міцне звучання і особливий «військовий» характер музики. Складається група з труби, тромбона і баса-труби.

Обсяги цих інструментів — по дві в половиную октави. Але не всі регістри звучать однаково вигідно.

Крайні верхні тони звучать напружено; в трубі і тромбоні вони різкі і добувати їх важко.

Крайні нижні ноти діапазону постійно вастосовують тільки у труб: трубам і тромбонам дають такі тони тільки в разі потреби, коли нижчий звучанням інструмент не може замінити їх.

Подаємо звукоряди в визначених аплікатури.

Труба в тоні «В» (сі-бемоль):



Приклад 65

Звучать труби тоном нижче, ніж потуються. В оркестрі вастосовують дві-три партії труб.

Тромбон буває двох видів: з вентиллями і цуг-тромбон. Обидва потуються в басовому ключі. Партій тромбонів буває три. Діапазон і аплікатура тромбона з вентиллями такі:



Приклад 66

Діапазон цуг-тромбона такий самий. Зміна висоти звуків досягається переміщенням цуга на певні позиції. На кожній позиції, мініючи напруження губ, можна добути повний ряд звуків. Це так звані *натуральні* ряди; в своїй інтервальної будові вони всі тотожні.

* Читачеві, що цікавиться діапазонами, аплікатурою і технічними можливостями цих інструментів, рекомендуємо прочитати відомі школи гри Келлера, Поппа, Кітцера.

Всіх позицій сім, і дають вони такі звуки:

Позиції:

Приклад 67

Примітка. Чорні ноти в дужках показують звуки трохи нижчі, ніж потрібні за загальним строем.

Всі тони хроматичного ряду від *мі* великої октави до *сі-бемоль* першої є в цих семи рядах, а деякі повторюються в різних рядах (приклад 68).

Приклад 68

Відповідно до партій діапазон поділено на три регістри — нижній, середній і верхній. Кожний регістр має приблизно по півтори октави (див. приклад 66).

Туба — басовий інструмент групи. Нотується і звучить октавою нижче тромбона в вентилях, аплікатура така сама. Відзначається густим, міцним і разом з тим м'яким звуком. Звукоряд і аплікатура — як у тромбона в вентилях, тільки октавою нижче.

§ 22. ГРУПА До складу малих оркестрів ударні інструменти вводять **УДАРНИХ** епізодично. Ударні інструменти можна поділити на дві **ІНСТРУМЕНТІВ.** групи: інструменти, що дають звуки непевної висоти, і такі, що дають звуки певної висоти.

До першої групи належать:

Бубон — круглий, тонкий, дерев'яний обруч, обтягнутий з одного боку шкірою, натяг якої регулюється системою гвинтів; з другого боку натягнуто навхрест дротини, на яких начеплені дзвіночки або бубенці; в прорізах обруча є по дві металічні тарілочки. Коли бити по шкірі, дзвіночки і тарілочки дзвенять і брязкотять, а при швидкому струшуванні бубона дають густий дзвінкий шум.

Тарілка — мідний круг з чашовидною опуклістю і отвором у центрі. Тарілку тримають за ремінь, заправлений в отвір, і ударяють по ній м'якою колотушкою. Парою тарілок (як, наприклад, у духовому оркестрі) не користуються в оркестрі народних інструментів.

Добра тарілка дає довго невгасаючий звук, дуже насичений обертонами. При тихих ударах він нагадує звук великого дзвона; при сильних ударах тарілка дає звук різкий і міцний. Часті удари (тремоло) дають надзвичайно сильний ефект.

Трензель — трикутник з сталюго прута. Звук дістають ударами металічної палички. Трензель дає високий і ніжний дзвін.

Кастаньєти являють собою два кружечки з заглибинами, зроблені з твердого дерева, вільно прив'язані шнурком з обох боків третього нерухомого, в який щільно заправлена ручка. Таких систем двох рухомих і одного нерухомого кружечка на одній ручці буває по дві. При струшуванні кастаньєт виникає дрібний і різкий стук.

Кастаньєти — характерний інструмент іспанського народу.

Ложки. Вживаються в народі, головним чином у селах РРФСР, іноді на Україні. В оркестрах ложки застосовують у веселих п'єсах танцювального характеру. Комплект їх складається з чотирьох ложок різного формату: великої ложки, яка лежить між колінами виконавця, двох маленьких, які тримають у лівій руці між пальцями, і ще одної ложки середньої величини в правій руці.

Гольцтон — дерев'яний брусок з широким прорізом. Застосовують в оркестрі здебільшого два гольцтони різних розмірів. Звуки дістають паличками малого барабана. Звук гольцтона нагадує кастаньєти, але не такий різкий.

З ударних інструментів, які дають звуки певної висоти, застосовують ксилофон і металофон.



Приклад 69

Ксилофон — набір дерев'яних пластинок різного розміру, по яких ударяють двома маленькими ложкоподібними паличками. Ксилофон має діапазон на три октави (приклад 69).

Ксилофон відзначається своєрідним приємним і досить сильним звуком, який виділяється з цілого

оркестру. Цей інструмент має великі технічні можливості.

Металофон набір сталених пластинок, розміщених у два ряди: діатонічні тони в нижньому ряді, хроматичні — у верхньому (подібно до фортепіанної клавіатури).



Приклад 70

Металофон має дві октави (приклад 70). Грають на ньому молоточками з бойками з м'якого металу. Звук металофона ясніший і сильніший.

РОЗДІЛ I

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ НОТНОЇ ГРАМОТИ

§ 23. ЗАГАЛЬНІ ЗАУВАЖЕННЯ. Розпочинаючи роботу з гуртком, керівник повинен ознайомитись з підготовкою учасників майбутнього оркестру: чи вміє хто з них грати, чи знає ноти, які має музикальні здібності і т. д.

Може виявитись, що всі учасники в тій чи іншій мірі володіють інструментом і грають з нот. Тоді завдання керівника значно полегшується, і він зразу може розпочати оркестрову роботу: розучувати музичні твори всім оркестром і вдосконалювати техніку своїх виконавців.

Може бути й так, що тільки частина гуртківців уміє грати. Тоді треба розбити гурток на дві групи. З однієї групи організують ансамбль, а з другою розпочинають підготовчу роботу: вивчають нотну грамоту і приступають до гри на інструментах. Роботу треба вести так, щоб згодом можна було об'єднати обидві групи в одно ціле.

Нарешті, може бути, що всі учасники не знають нот і не вміють грати. В цьому випадку керівникові доведеться навчати гуртківців з самого початку. Отже відпаде потреба будь-кого переучувати, і система навчання буде єдина.

В усіх випадках за основу навчання треба брати музичну грамоту. Навчання гри по слуху треба рішуче засудити. Одночасно треба застерегти керівника від надмірного захоплення теорією і „сухими“ вправами. Керівникові треба сполучити навчання нотної грамоти з практичним вивченням інструмента. Потрібно викласти правила посадки, тримання інструмента, постановки рук і т. д.

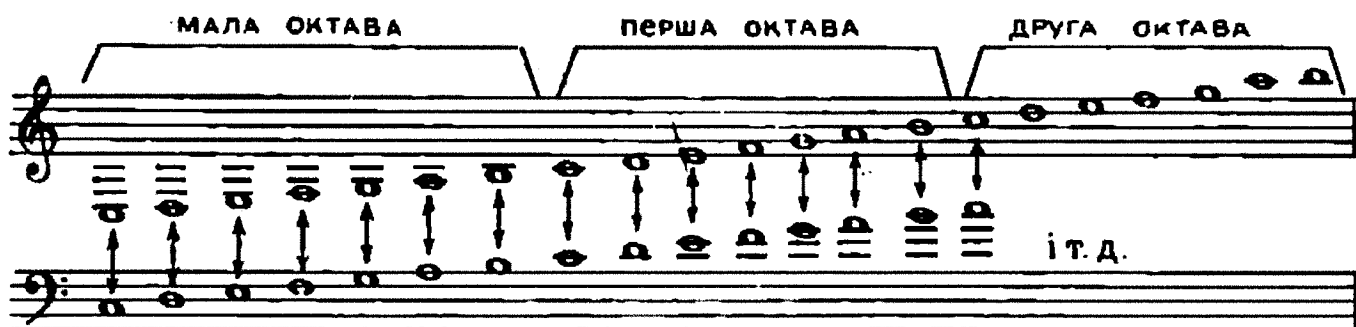
Як ми вже зазначили, *музичний* елемент в навчанні мусить переважати. Треба прагнути, щоб матеріал для розвитку елементарної техніки завжди був художній.

§ 24. ЗАПИС ВИСОТИ ЗВУКІВ. Насамперед треба розповісти учням про звук як фізичне явище і продемонструвати коливний рух, скориставшись слабо натягнутою струною якого-небудь великого інструмента. Потім керівник роз'яснює поняття високого і низького звуку і показує, що суттю мелодії є зміна звуків різної висоти.

Тут же на прикладі відомої пісні керівник демонструє другу невід'ємну особливість звуків музики — певну тривалість. Найкраще показати це, навмисне перекручуючи тривалості окремих звуків пісні, зупиняючись, поспішаючи і сповільнюючи в самих несподіваних місцях.

Отже, пояснивши учням основні елементи — *висоту* і *тривалість*, — треба перейти до пояснення системи нот: вигляд ноти визначає її тривалість (слід показати тільки цілу ноту), а місце її на нотному стані — висоту.

Поруч з цим слід подати назви нот (основний звукоряд) і пояснити октавну будову музичного діапазону. Тут же треба показати, що одній частині оркестрових інструментів зручно користуватись скрипковим ключем, а решті — басовим. Керівник мотивує цю потребу незручністю великої кількості додаткових ліній. На класній дошці рекомендуємо написати такий приклад:



Приклад 71

Подаючи цей приклад, треба спочатку на верхньому рядку посередині написати основний звукоряд, потім пояснити, що звукоряд продовжується і вгору (тобто друга октава) і вниз (мала октава). Очевидно, що читати ноти малої октави в скрипковому ключі незручно. Далі, записуються ноти малої октави на нижньому рядку в басовому ключі, щоб учень зрозумів його доцільність. Навпаки, ноти першої октави зовсім незручні в басовому ключі. Ці пояснення керівник унаочнює, використовуючи для цього музичні інструменти.

Немає можливості детально розглянути всі засоби, питання і випадки, які виявляються в процесі навчання. Ми звертаємо увагу керівника на потребу аргументації всіх музичних правил і законів, що керівник викладає учневі. Треба завжди показувати учневі, з яких причин виникло те чи інше правило чи положення, яка в них потреба і доцільність.

Коли керівник зуміє роз'яснити взаємний зв'язок окремих установлень і мотивувати теоретичні положення, його авторитет в учнів буде дуже високий.

§ 25. ВИВЧЕННЯ ГРИФІВ. Вивчення нотної грамоти полегшується тим, що майже одночасно починається і вивчення інструмента. Можна завжди знайти такі „опорні“ пункти, завдяки яким виникають певні просторові асоціації: звук-нота знаходиться на інструменті в певному місці. Ноти, що відповідають звукам пустих струн, запам'ятовуються швидше, так само, як і ноти, що відповідають ладам з позначками.

Для вивчення інструмента, тобто щоб знати, на якій струні і на якому ладі береться звук, що відповідає тій чи іншій ноті, подаємо такі способи.

Найпростіший і найкращий спосіб — це відшукування загаданих нот на таблицях грифів (таблиці III, IV, VI, VII, IX, вміщені в першій частині).

Другий спосіб: учневі пишуть яку-небудь мелодію (приклад 72) і розставляють римські цифри над нотами для позначення струн, а арабські — для позначення ладів*. Наводимо приклад: (приклад 73).

* Ладом називається проміжок між металічними пластинками, встановленими в грифі, а також і самі пластинки; тут ми зживаємо слово лад в першому розумінні.



Учень повинен відшукувати загадані ноти, користуючись цим при-



Корисно давати учневі приклади одночасного звучання двох або трьох нот.

§ 26. ВИВЧЕННЯ МЕТРУ.

Метр треба вивчати поступово. В одній з перших лекцій треба розповісти про принципи метру, тобто про поділ цілої ноти на половини, половини на чверті і т. д.

Під час кожного наступного заняття треба розповідати про щось інше з питань метру, пов'язуючи пояснення з потребами вивчення нотного матеріалу. Для наведення прикладів краще всього користуватися знайомими піснями.

Звичайно, вивчаючи гриф, нема особливої потреби додержуватися певної тривалості нот. Але фіксувати вивчені відрізки діапазону краще на мелодичних зразках.

Важко підшукати зразки мелодій, які склалися б з нот однієї тривалості. Але зразки, в яких є співвідношення тривалостей, як 2:1, трапляються часто для вивчення метру дуже корисні:



Приклад 75

Тут ми маємо цілі, половинні, чвертьові і восьмі ноти.

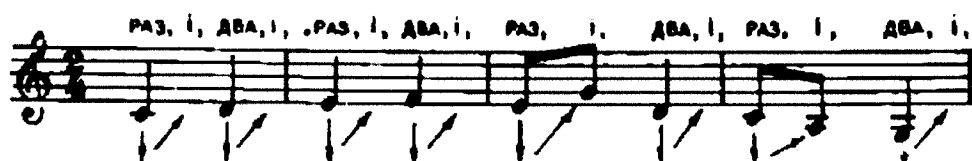
До виконання восьмих зручно перейти через прискорення темпу того ж прикладу, написаного в подвоєних тривалостях (приклад 75).

Виконання більш складних ритмових фігур залежить від засвоєння метру взагалі і від розвинення почуття ритму. Для цього в практиці оркестрового навчання широко застосовують різні методи: диригентські рухи, метроном, відбивання такту рукою або паличкою чи ногою, а також відлік вголос.

В прикладі 75 (який у поділі на такти матиме вигляд прикладу 76) є змога в перших двох тактах це підтвердити. Отже, кожна друга восьма з групи двох восьмих припадає на слово „і“ (приклад 77).



Приклад 76



Приклад 77

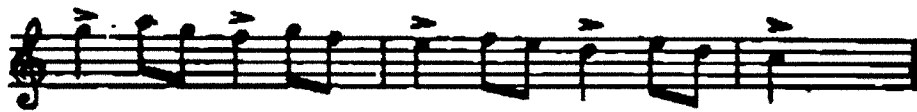
Після засвоєння восьмих переходять до вивчення точки коло ноти. Точка коло чверті з наступною восьмою іноді важко засвоюється учнями. Корисно буває для пояснення вжити лігу. З такої схеми (приклад 78),

де напрям штиля вниз відповідає рахунку „раз“, а напрям угору — рахунку „і“, — учневі стане зрозумілим момент точки і момент останньої восьмої.



Приклад 78

Угрупування „восьма і дві шістнадцятих“ засвоюється легко методом прискорення темпу виконання аналогічного угруповання, тривалість якого більша в два рази. Фігура



Приклад 79

перетвориться при цьому в



Приклад 80

Тріолі, чотири шістнадцятих, восьма з точкою і наступною шістнадцятою, а також складніші угруповання найкраще пивчати на знайомих мелодіях.

Керівник повинен так добирати мелодії, щоб вони містили чимраз складніші ритмові фігури.

§ 27. НАСТРОЮВАННЯ ІНСТРУМЕНТА. Підхід до настроювання загальний для всіх інструментів, але процес настроювання окремий для кожного типу. Як міжнародний звуковий стандарт прийнято *ля* першої октави (440 коливань у секунду). Через це струна, яку треба настроїти в *ля*, вважається головною. У різних інструментів *ля* може бути в різних октавах. На це не вважають, оскільки підстроювання в октаву таке ж легке, як і підстроювання в однаковий тон (в унісон). У всіх інструментів, крім гітари, є відкрита струна *ля*. Подаємо перелік на таблиці XIV.

Щоб мати *ля* на гітарі, треба притиснути першу струну на сьомому ладі.

Струни підтягують з допомогою механіки головки грифа. Струна повинна накручуватись поверх осі механіки, а не знизу. Повертати кілок треба обережно, бо коли натягувати швидко, метал струни може не витримати раптової деформації і вона лопне.

Підправляти вже натягнуту струну до певного тону рекомендується не відпуском струни, якщо вона настроєна вище, а завжди натягненням. Краще настроїти струну трохи нижче, ніж це потрібно, а потім дотягувати обережно і поступово до потрібного рівня. Таке настроювання забезпечує краще тримання строю.

Назва інструмента	Яка струна настроюється в ля	Назва інструмента	Яка струна настроюється в ля
Мандоліна	друга	Домра-альт квартова .	друга
Мандола .	друга	Домра-тонор .	друга
Люта .	перша	Домра-бас квінтова	перша
Ліола .	третя	Домра-бас квартова	друга
Мандоліна-пікколо . .	перша	Домра-контрабас 4-хструнна	третя
Гітара-контрабас . .	третя	Домра-контрабас 3-хструнна	друга
Домра-пікколо квінтова .	перша	Балалайка-прима	перша
Домра - пікколо квартова . .	перша	Балалайка-секунда	друга
Домра-прима квінтова	друга	Балалайка-альт	перша
Домра-прима квартова	друга	Балалайка-бас .	друга
Домра-альт квінтова .	перша	Балалайка-контрабас .	друга

Таблиця XIV. Струни ля

Коли головну струну настроено, настроюють решту. Найкраще підстроїти сусідню струну, а потім сусідню з нею і т. д. Настроювати треба за інтервалами: гітари — за терціями, квартові домри і балалайки — за квартами, квінтові домри і мандоліни — за квінтами. Для цього виконавець повинен мати добре розвинений слух. Для недосвідчених виконавців можна рекомендувати спосіб рівняння сусідніх струн. Наприклад, у квінтової домри-прими *ля* — це друга струна, а *мі* — перша. Коли притиснути другу струну на сьомому ладі, вона дасть звук *мі*; першу струну треба підстроювати доти, поки обидві струни не зазвучать в унісон. Такий метод застосовується в усіх інструментах. Користуючись таблицями грифів, легко пояснити, на якому ладі притискувати струну, щоб дістати потрібний унісон.

Коли всі струни настроєні попарно, треба ще раз перевірити настроювання в зворотному порядку. Така перевірка бажана тому, що інструмент трохи деформується під тиском струн.

РОЗДІЛ II

ТЕХНІКА ДІСТАВАННЯ ЗВУКУ І СПОСОБИ ГРИ

§ 28. МАНДОЛІНА І ДОМРА. Найзручнішою постановкою корпусу музиканта є та, при якій він має змогу вільно володіти інструментом.

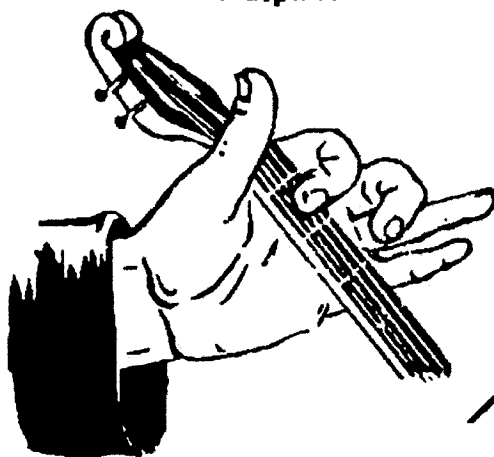
Граючи на мандоліні або на домрі, музикант повинен сидіти на стільці так, щоб права нога стояла на підлозі, а ліва була перекинута через праву (мал. 9). Музикант кладе інструмент у заглибину ніг і злегка притискує до себе. Гриф інструмента піднятий під кутом приблизно 40 — 45° і лежить у лівій руці виконавця. Права рука повинна бути вільна. Гриф підтримується ребром долоні лівої руки, але рука вільно ковзає по грифу. Лікоть лівої руки повинен бути спущений донизу

Пальці
ладу грифа,
вив пальці,

на початку навчання здебільшого не стають на
Треба допомагати, щоб виконавці зразу ж ста-
на гриф (мал. 10).



Невірно:



Вірно:



Праву руку передплуччям торкається деки, а кість напівзігнута і
мусить вільно, без напруження, коливатись, щоб діставати звук (мал. 11).
Аби зробити виконання найбільш зручним, застосовують такий спосіб
розміщення пальців на грифі, щоб було якнайменше зайвих рухів руки.
У грі на мандоліні і домрі користуються тою ж самою *системою по-
зицій*, що склалася в скрипковій техніці.

Система позицій полягає в тому, що гриф умовно поділяється на ряд
ділянок, на кожній з яких грають однаковою аплікатурою („пальцовкою“).

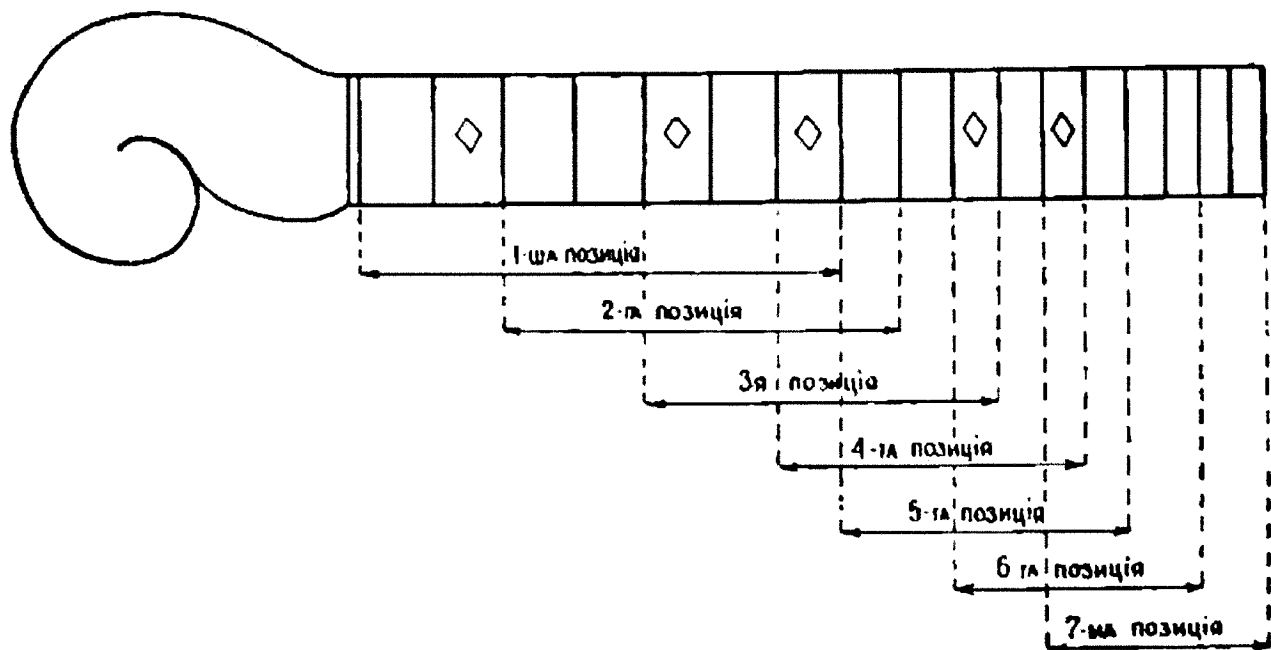
Основних позицій сім (див. мал. 12, а також таблиці XV, XVI, XVII).

Позиції мандоліни і квінтової домри-тенора такі самі, але звучання октавою нижче. Для пікколо-мандоліни таблиця така сама, звучить квінтою вище.

На високих нотах застосовуються за цим принципом 8-а, 9-а, 10-а, 11-а, 12-а, 13-а позиції.



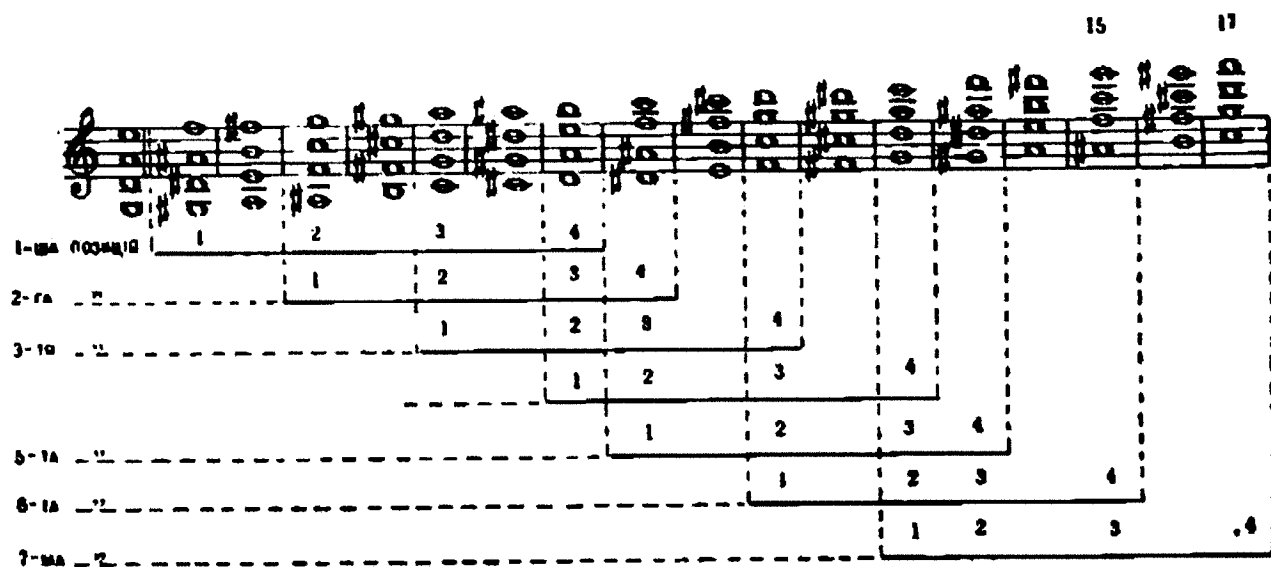
Мал. 11. Постановка правої руки



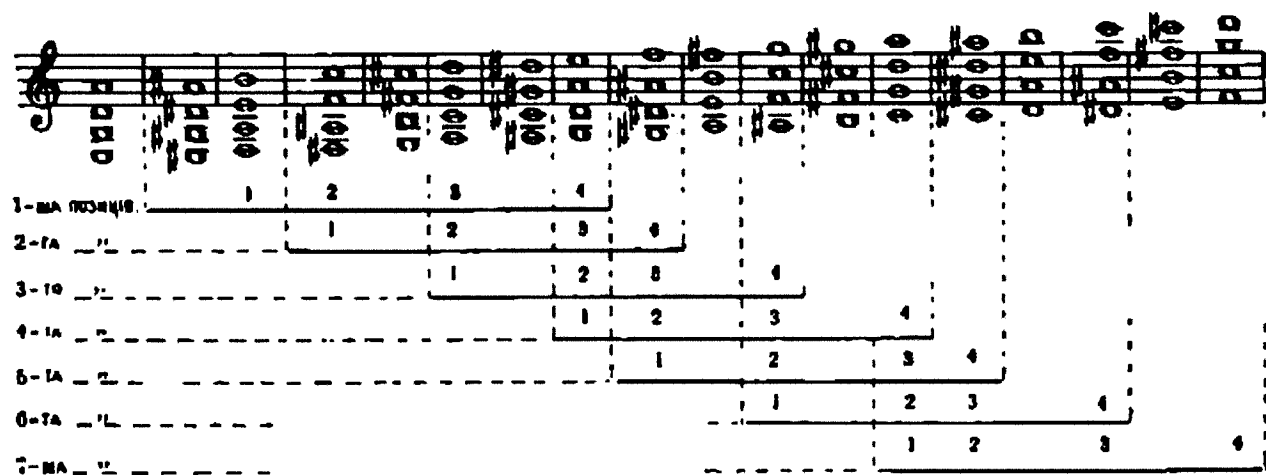
Мал. 12.

Кожен виконавець повинен домагатися, щоб звук його інструмента був красивий і міцний. Якість звуку залежить від роботи правої руки в значній мірі від плектра, з допомогою якого дістають звук.

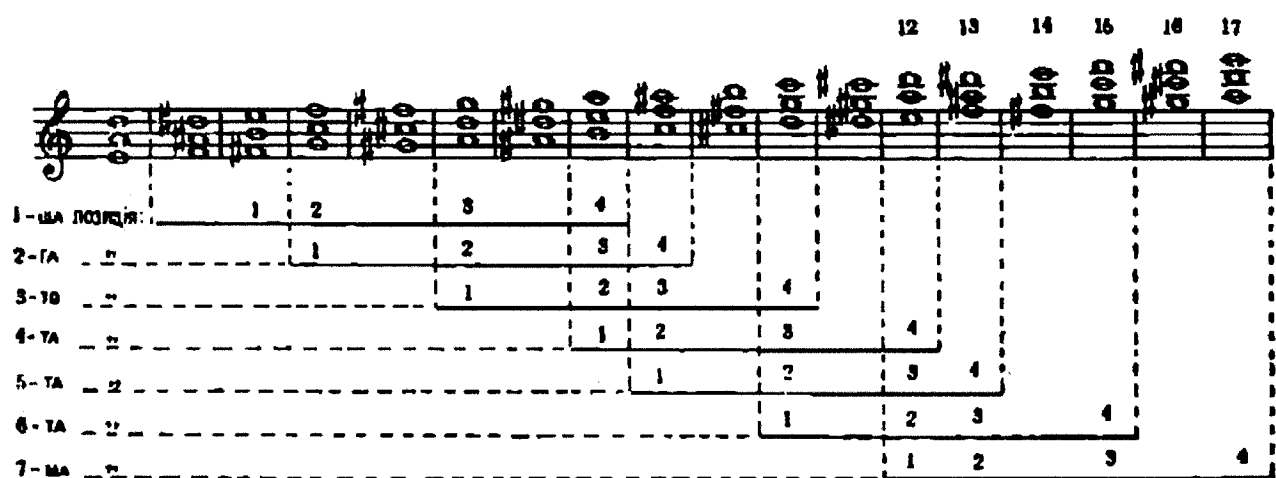
Плектр повинен бути такого розміру, щоб його зручно було держати в руці і щоб він був не занадто великий (див. § 14). Здебільшого музиканти самі обробляють свої плектри, їх закруглені робочі кінці. Після обробки терпугом плектр треба пошліфувати наждаковим або скляним папером, а потім гладкою, сухою-сосновою деревинкою. Товщина повинна бути така, щоб плектр мав певну пружність і не був гнучкий. Коли діставати дуже сильний звук, плектр повинен злегка гнутися. Коли плектр міцно затиснути між пальцями, то його ковзання по струнах залежатиме виключно від його гнучкості; тонкий плектр буде гнутися і при добуванні слабого звуку. Через це звук супроводитиметься шкрябанням і шарудінням.



Таблиця XV. Основні позиції грифа та апікатури мандоліни або квінтової домри-прим



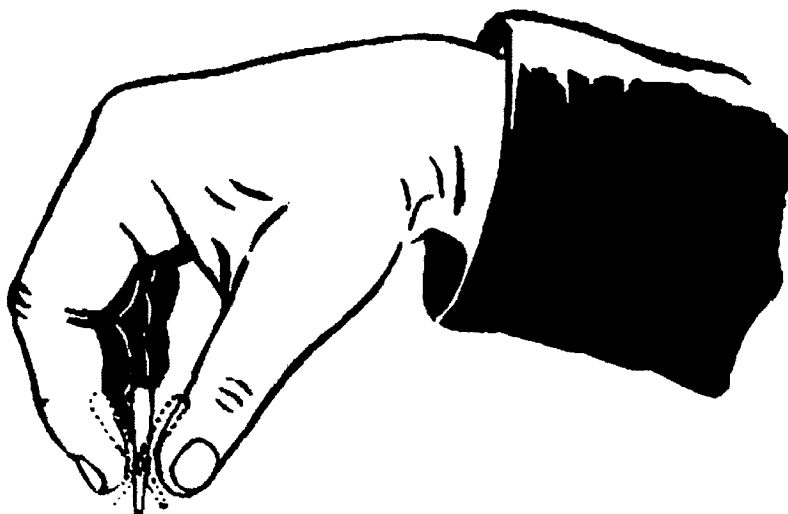
Таблиця XVI. Основні позиції грифа і апікатури квінтової домри-альта



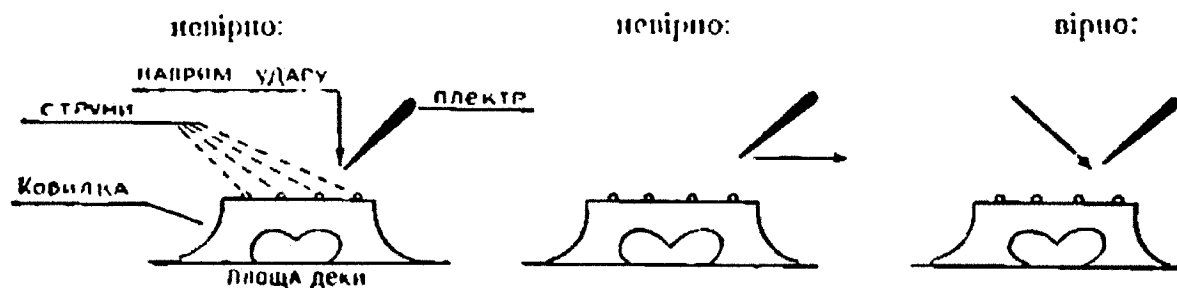
Таблиця XVII. Основні позиції грифа і апікатури кварткових домр-прим та домр-альтів

Коли виконавець діставатиме нормальний звук, то добре зроблений плектр гнутися не буде. При добуванні тихого звуку пальці повинні затискувати плектр не міцно. Держати його треба легко, щоб він вільно коливався між пальцями (мал. 13).

Удар плектра по струні повинен бути перпендикулярний до осі струни. Напрямок удару до площі деки повинен бути не перпендикулярний і не паралельний, а під кутом (мал. 14).



Тримання плектра



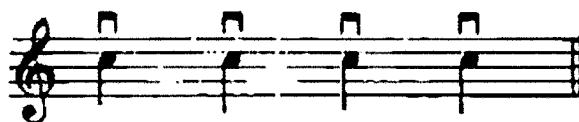
Мал.

плектра по струні

Нормальний звук інструмента дістають ударом плектра в певному місці струни — в так званому фокусі звуку, який приблизно розміщений на інструменті так, як показано на мал. 15 хрестиками (стор. 62).

§ 29. ЗАГАЛЬНІ СПОСОБИ ГРИ.

Прямий удар застосовується найчастіше. Він записується так (див. приклад 81). Коли теми виконання дозволяє, прямий удар застосовують як спосіб гри стаккато (уривчасто) (див. приклад 82).

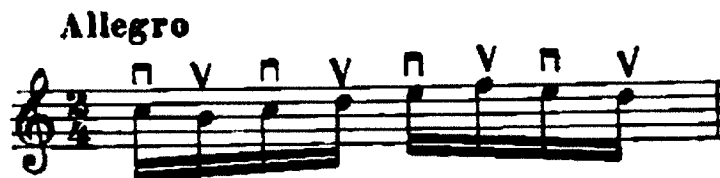


Приклад 81



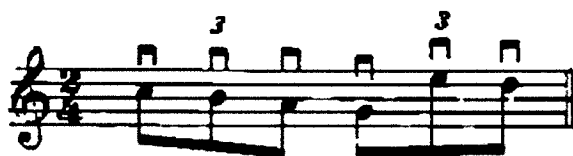
Приклад 82

Якщо в швидкому темпі виконавець не встигає застосовувати прямий удар, тоді треба чергувати прямі й *зворотні* удари. Зворотний удар позначається знаком **V** (приклад 83). Треба зауважити, що на сильну долю такту або групи завжди припадає прямий удар, а на слабку долю — зворотний.



Приклад 83

Виконання тріолі. В повільному темпі тріоль виконують прямими ударами (приклад 84). В швидкому темпі треба чергувати прямі й зворотні удари (приклад 85). Коли є ряд тріолей (приклад 86), то кожен їх першу ноту виконують прямим ударом; коли тріоль починається з слабкої частки, то виконання починають із зворотного удару (приклад 87).



Приклад 84



Приклад 85



Приклад 86



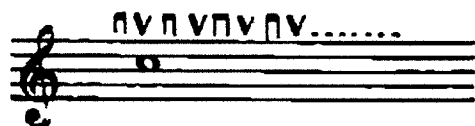
Приклад 87



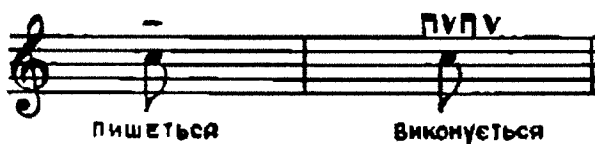
Приклад 88

Секстоль виконують лише чергуванням прямих і зворотних ударів (приклад 88).

Тремоло. Виконання тривалих звуків досягається швидким чергуванням прямих і зворотних ударів, що називається тремоло (приклад 89). Чим більше цих чергувань, тим тремоло буде краще. Коли коротку ноту треба виконати на тремоло, це позначають рисою над нотою (приклад 90).



Приклад 89



Приклад 90

Легато — плавний перехід з однієї ноти на другу — при повільному темпі виконують способом тремоло (приклад 91). При швидкому темпі і на дрібних нотах (приклад 92) тремоло застосувати важко, бо рука просто не встигає дати багато коливань; тоді доводиться застосовувати чергування прямих і зворотних ударів (приклад 93). Над нотами *mi* є риска. Тремоло тут треба застосувати, і воно можливе.



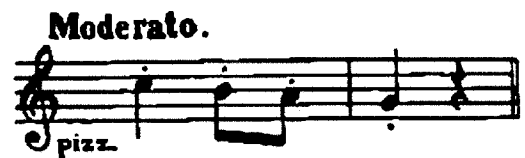
Приклад 91



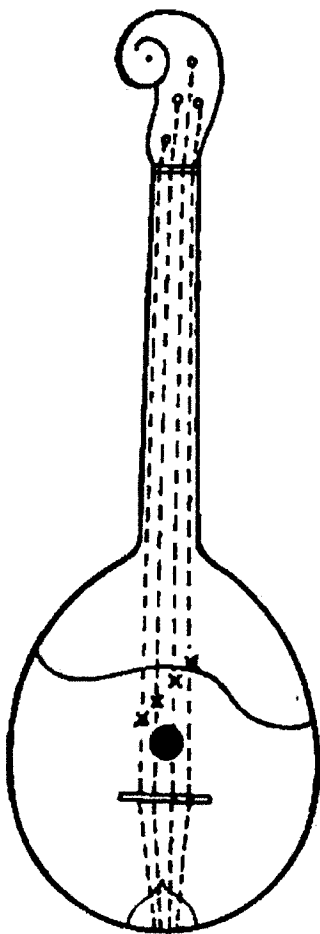
Приклад 92



Приклад 93



Приклад 94



Мал. 15. Звуковий фокус струн.

Спосіб *ponticello* (понтічелло). При виконанні цим способом плектр б'є струну не в фокусі (див. мал. 15), а біля самої кобилки. Звук від цього стає дуже своєрідним.

Спосіб *pizzicato* (піццикато). Коли буває потреба приглушити звук, грають не плектром, а великим пальцем правої руки. Це застосовується головним чином на коротких ударах і лише на прямих. Позначається скороченням — *pizz.* (приклад 94).

Спосіб *glissando* (гліссандо) виконується плавним ковзанням одного пальця від вихідного ладу до кінцевого. Позначається хвилястою лінією або скороченням — *gliss.* (приклад 96).

Флажолет. Цей спосіб гри ґрунтується на властивості струн давати обертони.

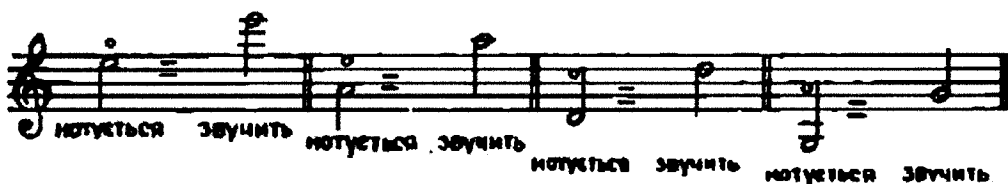
а) **Натуральні флажолети.** З усіх флажолетів — найяскравіший октавний. Струна дає його, коли поділити її надвоє. Палець лівої руки злегка торкається струни на дванадцятому ладі ближче до поля тринадцятого, а права рука щипає струну. Виникає ніжний, ясний звук. Застосовується флажолет лише в повільному русі. Позначається маленьким нулем над нотою. Звучить октавою вище (приклад 96). Цей флажолет можна застосовувати на всіх струнних інструментах оркестру. Його буде чути лише на піано.

Другі натуральні флажолети — квінтовий і квартовий. На 7-му ладі (або на 19-му) — квінтовий, а на 5-му (або на 29-му) — квартовий. Можливі вони тільки на голих струнах без обмотки. Звучання слабіє. Ці натуральні флажолети викликають рідко, здебільшого в сольній грі.



Приклад 95

на 1-й струні на 2-й струні на 3-й струні на 4-й струні



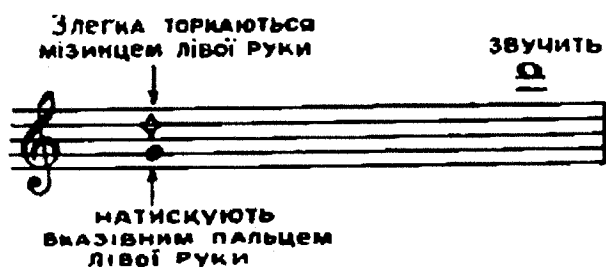
Приклад 96

б) Штучні флажолети — октавний, квінтовий і квартовий — можуть бути застосовані лише при сольному виконанні, бо звучать дуже слабо.

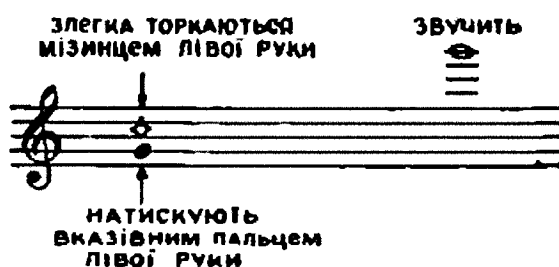
Октавний штучний флажолет можна виконувати на будь-якому тоні. Так, наприклад, щоб палти на мандоліні цей флажолет на тоні *соль* другої октави, ми натискуємо на першій струні третій лад, а правою рукою виконуємо одночасно дві роботи: 1) вказівним пальцем влегка торкаємось струни над ладом, який відповідало поті, октавою вище від початкової ноти, в даному разі над 15-м ладом; 2) плектром або підмізинним пальцем зворотнім ударом б'ємо струну (піщикато), яка в результаті дає нам октавний флажолет.

Квінтовий флажолет береться на будь-якому тоні і звучить дуодецимою вище. Позначається маленьким ромбом (приклад 97).

Квартовий флажолет береться аналогічно, звучить двома октавами вище (приклад 98).



Приклад 97



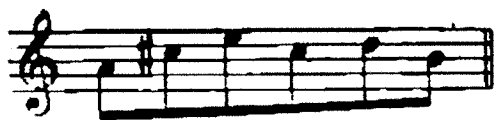
Приклад 98

§ 30. ВПРАВИ ДЛЯ МАНДОЛІНИ АБО ДОМРИ.

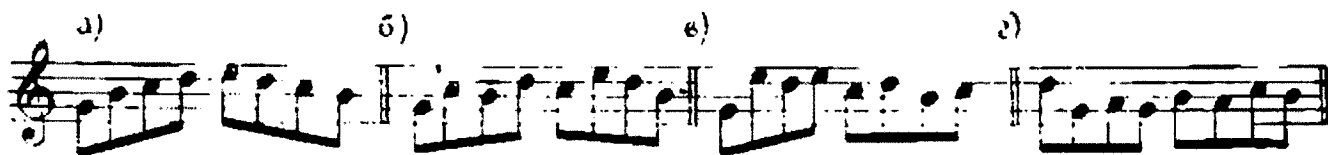
Для освоєння інструмента і розвинування техніки пальців рекомендуються скрипкові вправи. Зокрема, для читання нот і вдосконалення гри на позиціях корисні етюди Вольфарта для скрипки. Для розвинування техніки пальців потрібні різні вправи в однотипових ритмових фігурах (приклад 99). Таку фігуру повторюють кілька разів, потім грають її на один лад вище (приклад 100) також кілька разів, знову підвищують на один лад і т. д. Потім уся мелодична послідовність іде в зворотному напрямі.

Подаємо зразки (див. приклад 101).

Добираючи такі приклади, треба виходити з потреб поступового розвинування слабших пальців — підмізинного й мізинця — та з потреб вирівнювання рухливості і сили всіх пальців.



Приклад 100



Приклад 101

Все, що говорилось попередніх параграфах цього розділу, стосується однаково домр квартових і квінтових: прим, вікколо, альт і тенора, а також мандоліни. В таблицях позицій потім будуть інші, але за тією ж системою. Якщо користуватись таблицями грифів, то (див. частину першу) скласти таблиці таких позицій уже не важко.

§ 31. ДОМРА-БАС І ЛЮТА. Корпус інструмента великий, тому посадка виконавця не така, як під час гри на малих домрах. Корпус інструмента злегка затискується внутрішніми частинами ніг між колінами і підпирється грудьми (мал. 16).

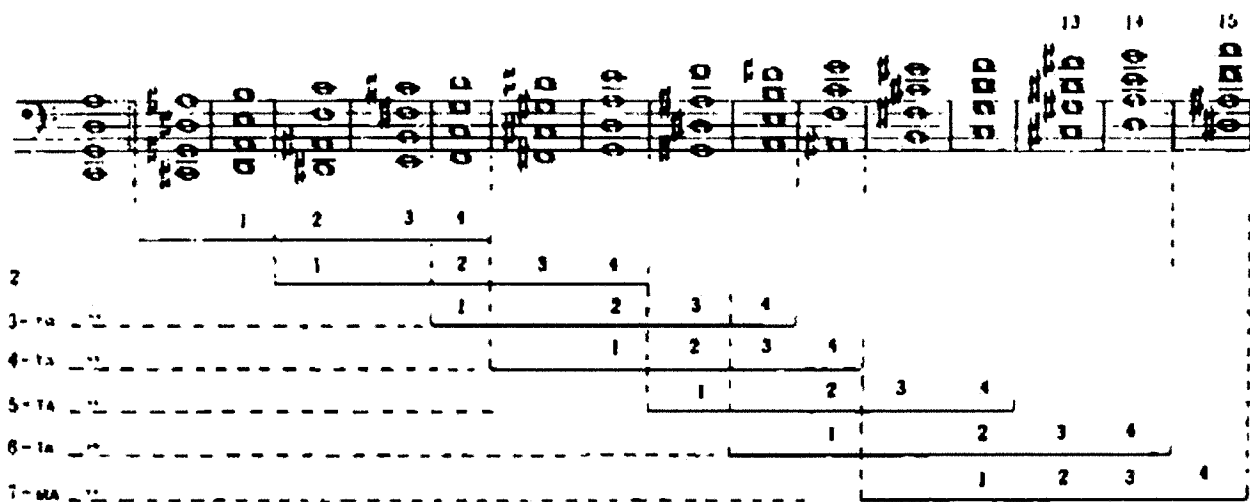


Мал. 16. Тримання домри-баса (перший спосіб)



Мал. 17. Тримання домри-баса (другий спосіб)

Керівник кафедри народних інструментів Київської державної консерваторії професор М. М. Геліс ввів таке удосконалення: в нижній боковій частині корпусу домри-баса зроблено гніздо, куди вставляється *штук*, завдовжки 0,5 м, яким бас вирається в підлогу (мал. 17). Цей спосіб має ту перевагу, що звільняє виконавця від фізичних зусиль, які він змушений витратити для тримання інструмента ногами, і майже звільняє руки виконавця, що полегшує, звичайно, володіння інструментом.



Таблиця XVIII. Основні позиції грифа і

домри-баса

В постановці обох рук ніяких особливостей немає

§ 32. ДОМРА- КОНТРАБАС І ЛЮЛА.

Посадка виконавця також особлива в зв'язку з великим корпусом інструмента. Ці інструменти мають у нижній боковій частині шток завдовжки 15—20 см, яким інструмент впирається в підлогу.

Є два способи тримання інструмента.

При першому способі (мал. 18) корпус інструмента ставиться між амми виконавця підтримується колінами; гриф спирається на ліву



Мал. Тримання
(перший)



Тримання домри-контрабаса
(другий спосіб)

руку. Цим способом може користуватися людина високого росту. Для осіб малорослих він незручний.

Якщо застосувати другий спосіб, то корпус інструмента ставиться збоку виконавця і впирається чотирма точками: через шток у підлогу, грифом на ліву руку, спідняком на тіло виконавця та на коліно правої ноги, піднятої під стілець (мал. 19).

В постановці обох рук особливостей немає.

Нижче подаємо таблицю позицій грифа, аплікатури домри-контрабаса і ліоли (таблиця XIX).

§ 33. БАЛАЛАЙКА. Посадка виконавців на балалайках — прімі, секунді і альті — однакова; спосіб тримання інструмента і гри теж однаковий. Балалайка лежить між ногами виконавця, причому гострий ріжок її обернений вниз. Спідняк кузова злегка пригніщується до живота і грудей виконавця. Гриф лежить у лівій руці (мал. 20).



Мал. Тримання балалайки



Мал. 21. Постановка лівої руки балалаечника

У грі на балалайці великий палець лівої руки відіграє важливу роль. Чотири пальці мають таку ж постановку і виконують такі самі функції, як і на домрах, а великий палець застосовується для гри акордами (мал. 21).

Приклад виконання акордів:



Приклад ходу великого пальця:



Приклад 103

8 10 11 12 13 15 16 17

1-MA 1 2 4
2-1A 1 2 4
3-1B 1 2 4
4-1A 1 2 4
5-1A 1 2 4
6-1A 1 2 4
7-MA 1 2 4
8-MA 1 2 4
9-1A 1 2 4
10-1A 1 2 4
11-1A 1 2 4
12-1A 1 2 4
13-1A 1 2 4
14-1A 1 2 4
15-1A 1 2 4
16-1A 1 2 4

Таблиця XIX. Позиції грифа і аплікатури домри-контрабаса і люля

Музыкальная партитура для 7 голосов. Песня «Славянка» (Славянка). Музыка: М. И. Глинка. Текст: А. С. Пушкин. Песня в 2/4 такта. Партитура для 7 голосов (1-ша, 2-га, 3-тя, 4-та, 5-та, 6-та, 7-ма). Песня состоит из 17 тактов. В нотной записи показаны ноты для 1-го голоса (верхняя линия) и ритмические схемы для остальных голосов (нижние линии с цифрами 1-4). В нотной записи использованы ноты: полнотона, полутона, четвертные, восьмые, шестнадцатые, и паузы. В ритмических схемах использованы цифры 1, 2, 3, 4, обозначающие такты. В нотной записи использованы следующие ноты: 1-ша (C), 2-га (D), 3-тя (E), 4-та (F), 5-та (G), 6-та (A), 7-ма (B). В нотной записи использованы следующие ритмические схемы: 1-ша (C), 2-га (D), 3-тя (E), 4-та (F), 5-та (G), 6-та (A), 7-ма (B). В нотной записи использованы следующие ритмические схемы: 1-ша (C), 2-га (D), 3-тя (E), 4-та (F), 5-та (G), 6-та (A), 7-ма (B).

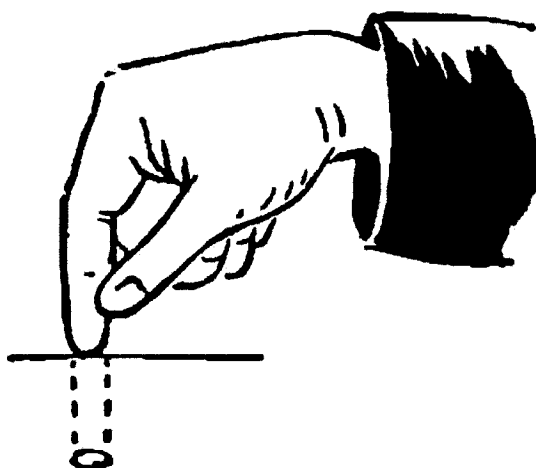
Таблиця XX. Основні позиції грифа і аплікатури балалайки-прими

ПОЧИНАЮТСЯ

Кисть руки повинна коливатися без напруження. Передпліччя майже нерухоме.

A black and white line drawing of a right hand pointing downwards with the index finger. The hand is wearing a dark, short-sleeved garment. The drawing is simple, with bold outlines and no shading.

Місце удару також має бути

A black and white line drawing of a right hand holding a pen, positioned to write on a horizontal line. The hand is shown from the side, with the index finger and thumb gripping the pen. A dashed line extends downwards from the point of contact between the pen tip and the horizontal line, indicating the direction of movement or the path of the pen stroke.

Наирпм удару

П У П У П У П У П У П У П У П У П У

ПРЯМІЙ УДАР ЗВОРОТНИЙ УДАР ЧЕРГУВАННЯ ПРЯМИХ І ЗВОРОТНИХ УДАРІВ ТРЕМОЛО

Другий спосіб — так званий дроб.

68

ним випростуванням пальців, починаючи з мізинця. У нотах дроб позначається написом „дроб“ або скорочено „др.“

Спосіб піццикато. Піццикато буває одинарне і подвійне. Одинарне застосовується при повільному темпі; виконує його великий палець правої руки на прямому ударі. Подвійне піццикато застосовується при швидких темпах або у випадках, коли великий палець не встигає виконувати рухливий пасаж. Виконується з участю вказівного пальця чергуванням прямих і зворотних ударів (мал. 24).

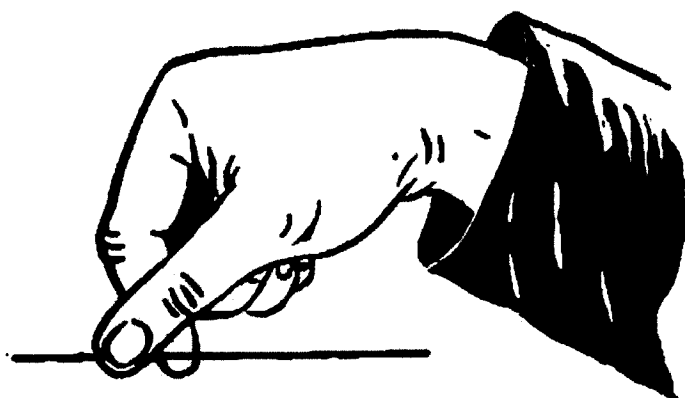
Записується, як показано в прикладі 94, і застосовується при грі на одній струні.

Видозміною подвійного піццикато є гра вказівним пальцем—ніби плектром. При цьому способі вказівний і великий пальці стулені щільно. Цей вид піццикато застосовується найкраще на тонких струнах, тобто на балалайці-примі.

На балалайці-секунді і на альті його виконувати важче.

Флажолети можливі і виконуються як і на домрі.

Для розвитку техніки пальців лівої руки, крім спеціальних етюдів, потрібні і суто технічні вправи. Подаємо зразки. Кожну фігуру треба повторювати багато разів, але не доводити пальців до перевтоми.



Мал. 24. Подвійне піццикато



Приклад 105

Ці приклади виконуються піццикато або стаккато. Якщо виконувати без нижніх нот, то можна вжити подвійне піццикато.

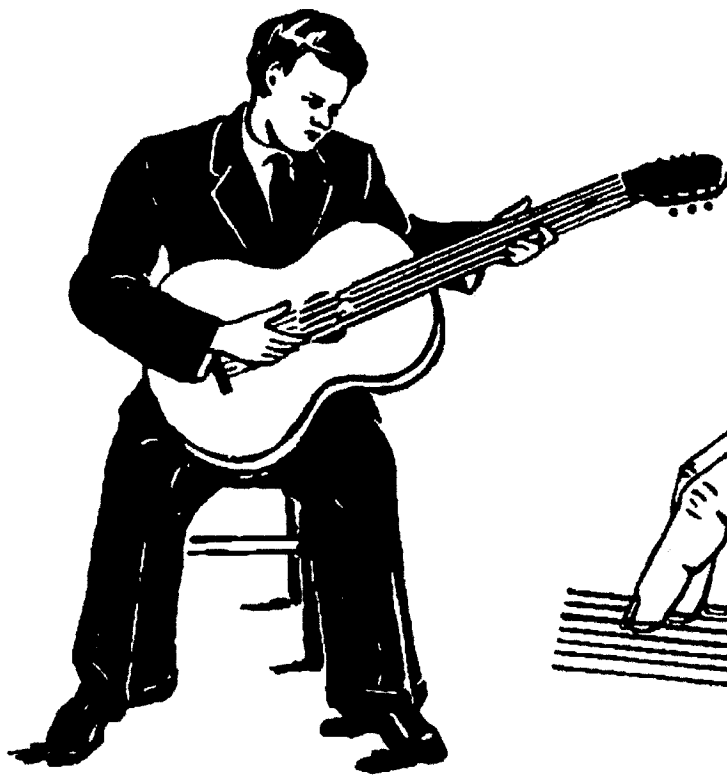
Спеціальних етюдів для балалайки дуже мало, доводиться користуватись деякими етюдами Вольфарта для скрипки і подібними.

Основні позиції грифа і аплікатуру балалайки-прими подаємо в таблиці XX (див. 67 стор.).

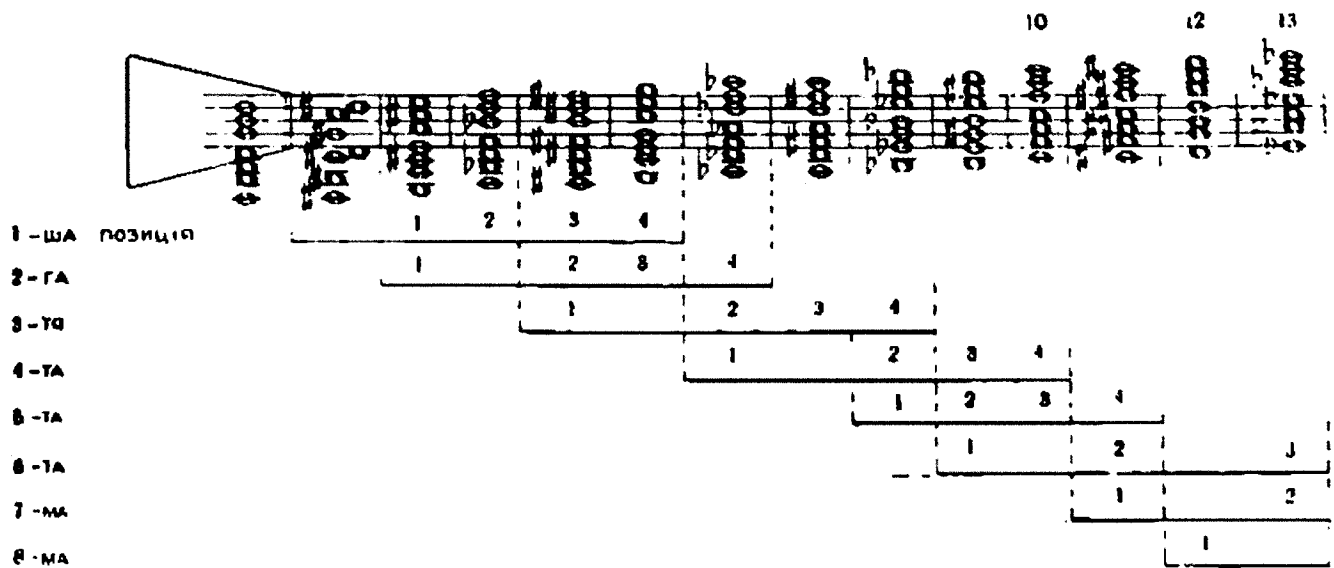
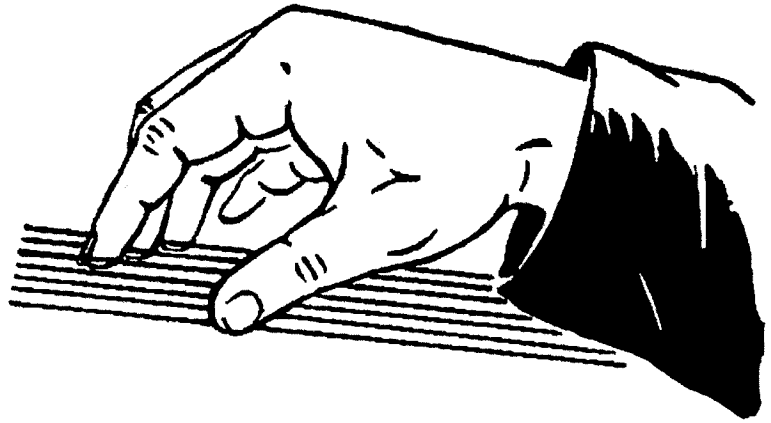
Ті ж самі правила посадки й способи гри, що й при квінтовій домрі-бас, звичайно застосовують при грі на балалайці-бас і квартовій домрі-бас.

Балалайка-контрабас має три струни: перша — *ре*, друга — *ля*, третя — *мі*. Позиції і аплікатура за таблицею XIX.

§ 34. ГІТАРА. Всі гітари російського та іспанського строїв — звичайні, кварт-, терц-, октави- та бас-гітари, крім контрабаса — тримають однаково. Корпус інструмента своєю заглибиною кладеться на ліву ногу, а права нижня опуклість обернена донизу, як ріжок балалайки. Гриф підтримується лівою рукою (мал. 25). Позиція грифа та апліка-



тура гітар російського і іспанського строїв однакові (таблиця XXI). Відміна від гітари російського строю – в способах гри. Граючи на російській гітарі, застосовують великий палець лівої руки, а на гітарі іспанського строю його зовсім не застосовують.

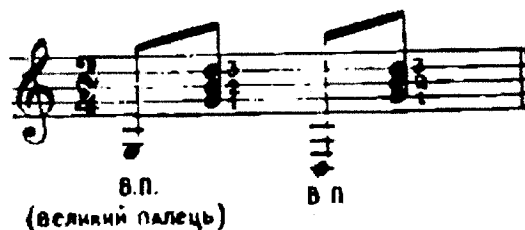


Таблиця XXI. Основні позиції грифа і амплітуда гітари

Постановка лівої руки подібна до постановки її на балалайці. Права рука передпліччям торкається деки.

Спосіб гри правою рукою такий.

Акомпанемент. Великий палець циннає бас, а підмізинний (3), середній (2) і вказівний (1) циннають три перші струни (акорд). Наприклад:



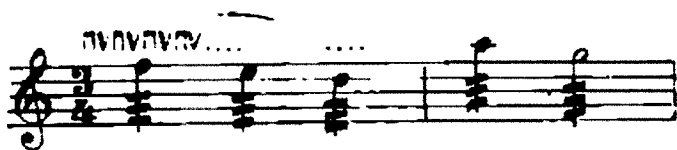
При цьому рухаються тільки пальці і злегка кисть, передпліччя нерухоме. Пальці закруглені, мізинець участі не бере (мал. 26).

Аріеджіато. У нотах цей спосіб позначається хвилястою лінією перед акордом, яка показує, що всі ноти треба виконувати швидко по черзі, починаючи з нижньої. Аріеджіато виконується рівномірним рухом великого пальця, який торкається струни своєю пучкою. В цей час пальці лівої руки натискають одночасно всі лади, відповідні до тонів акорду (приклад 107). Акорди, складені з меншої кількості звуків, треба виконувати також послідовним рухом кількох пальців.

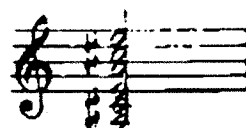


Приклад 107

Тремоло виконують на одній струні чергуванням ударів двох пальців — і позначається так (приклад 108):



Приклад 108



Приклад 109

У техніці лівої руки є один спосіб, властивий тільки гітарі. Цей спосіб, відомий під назвою *баре*, полягає в тому, що акорд беруть одним середнім пальцем на одному ладі (приклад 109).

§ 35. БАНДУРА. Грають на бандурі завжди сидячи. Тримують інструмент трьома способами.

Перший спосіб. Бандура стоїть боком між колінами, обернена струнами вправо. Ліва рука грає на басі і одночасно тримає інструмент.

Другий спосіб. Бандуру ставлять на ліве коліно паралельно до корпусу виконавця; спідняк трохи спирається на груди виконавця.

Третій спосіб. Бандура ставиться на обидва коліна також спідняком до грудей виконавця.

Більше застосовується перший спосіб (мал. 27).

При двох останніх способах ліва рука грає на басах і на приструнках.

Права рука йде по струнах приблизно посередині приструнків, але може міняти своє положення, наближаючись до підставки, від чого в деякій мірі міняється забарвлення звуку. Ліва рука щипає відповідні баси.

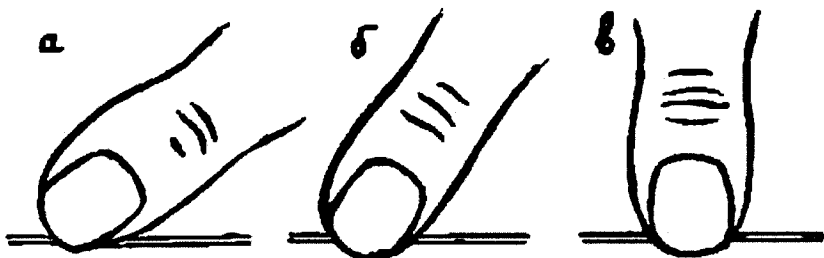
Для гри на бандурі потрібні нігті, бо звук, взятий самими пучками, дуже слабкий. За нігтями треба стежити, щоб вони були потрібної величини — не великі і не малі: малі нігті незручні, а великі можуть ламатись. Щипати струну треба не тільки одним нігтем, а й пучкою пальця, але так, щоб зразу ж за пучкою взяв струну і ніготь. Поставивши палець вертикально, ми торкнемо струну самим нігтем. Звук буде сильний, ясний. Похиливши палець, ми торкнемо струну пучкою — звук буде м'який.



Посадка бандуриста

Вживання штучних нігтів — дротяних та інших — в наш час не схвалюють. Вони заважають техніці, не зовсім зручні і, як ми вже говорили, дають різкий звук. Кожному виконавцеві треба знайти свій особистий спосіб і характер щипання струни відповідно до його пальців, форми і твердості нігтя.

Отже, для характеру звука має значення положення пальця, рух, що його викликає цей палець, а також місце, в якому береться струна*.

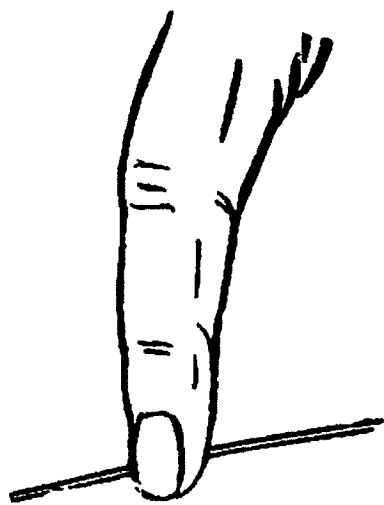


Мал. 28. Постановка великого пальця правої руки

Розглянемо постановку пальців правої руки. Перший — великий — палець ставлять в положенні до струни трохи похило (мал. 28-а); струну беруть тією частиною пальця, яка знаходиться зараз же коло нігтя, бо шкіра тут досить тверда, тому і звук виходить досить сильний і чистий. Коли звук треба зміцнити і зробити яскравішим, ставлять палець менш похило (мал. 28-б); тоді зачіпає струну і ніготь. Коли ж треба дати міцний звук, палець ставлять цілком вертикально (мал. 28-в), але струну в усіх випадках все ж бере спочатку кінець пальця і зараз же за ним ніготь. Тільки при найдужчому звучанні бере струну самий ніготь.

Звичайний спосіб щипання струни досягається рухом руки, тобто без самостійного руху пальців.

Треба взагалі звертати увагу на те, щоб пальці не хиталися, бо інакше не можна буде швидко брати акорди; при нерухомих же пальцях руку можна перекидати з великою швидкістю.



Мал. 29. Постановка вказівного пальця

Другий — вказівний — палець ставлять трохи навскіс (мал. 29). Вдаривши струну, палець або лягає на сусідню струну, або підіймається вгору. В першому випадку звук буде м'якший, у другому — ясніший. Повертаючи палець перпендикулярно до струни, а разом з тим ставлячи його вертикально, матимемо звуки яснішого забарвлення. Навпаки, тримаючи палець горизонтально, тобто беручи струну тільки пучкою, матимемо щирний, м'який звук. Тримаючи палець нерухомо і рухаючи всією рукою, матимемо ряд дуже твердих звуків. Цей характер звуку ще більше посилиться, коли підтримувати вказівний палець великим (мал. 30).

Пустивши палець вільно і давши йому можливість самому скакати по струнах, дістанемо легке й вільне стаккато.

Про третій — середній — палець можна сказати те саме, що й про другий, проте слід зазначити, що він сильніший від інших пальців. Цей палець робить значно активніші рухи, ніж другий. Наприклад, коли *pp* (піаніссімо) здійснюється не щипком струни, а паданням на неї пальця

* Спосіб *ponticello* на бандурі можливий так само, як і на інших інструментах.

(тобто легким пильним ударом), то третій палець виконує цей штрих значно краще, ніж другий, бо він важчий і рухливіший.

Найчастіше другий і третій пальці функціонують разом, беручи паралельні терції та інші інтервали.

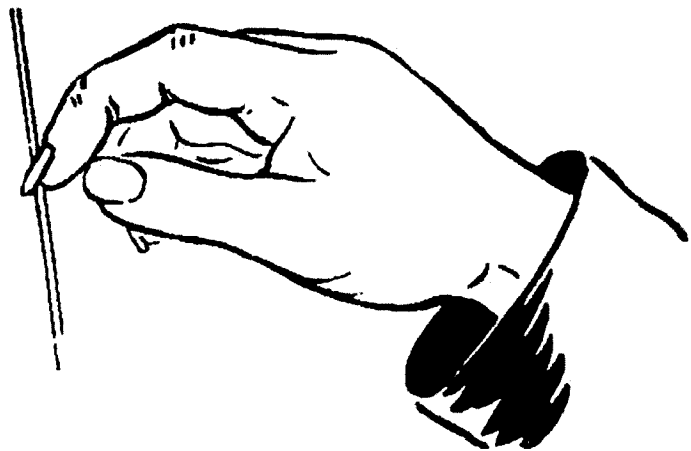
Все, що було сказано окремо про кожен з пальців, стосується і того, коли вони грають разом: коли пальці випростуються — звук буде м'який, а коли зігнуті — він ясніший і дужчий.

Часто застосовують комбінаційну гру пальцями — першим і третім. Вони разом беруть октави. Красиво виходять терції, взяті першим і другим або другим і третім пальцями.

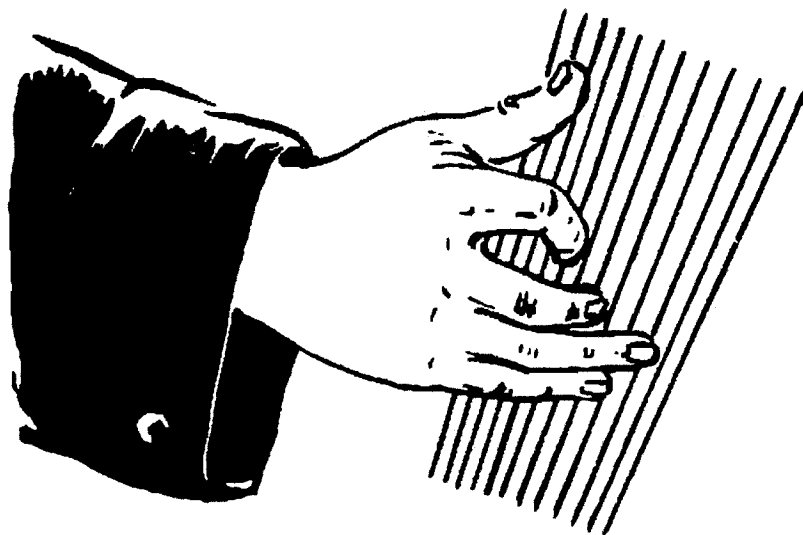
Четвертий палець (підмізничний) здебільшого бере участь в акордах як в одночасних, так і в арпеджованих. Підмізничний палець окремо застосовується нарівні з іншими пальцями в пасажах і м'яких піжних мелодіях. Під час цього пальця майже не користуються.

П'ятий палець (мізинець) найслабший і дає порівняно з іншими пальцями мало виразний звук. Застосовується він рідше від інших і здебільшого в акордах.

Тремоло виконують 1-м, 2-м і 3-м пальцями. Часто виконують тремоло також другим, третім та четвертим пальцями або тільки двома — другим третім.



Мал. 30. Інший спосіб постановки
вказівного пальця



Мал.

Принципи роботи лівої руки такі ж самі, як і правої: пучками і підтягами пальців.

Положення рук при грі на бандурі пильне, без напруження. Тримати пальці треба близько від струн напівзігнутими (мал. 31). Кисть і передпліччя лівої руки утворюють плавну криву лінію; лікоть спущений донизу. При грі лівою рукою на приструнках лінія ця не порушується, тільки лікоть підіймається вгору.

З самого початку навчання гри на бандурі треба привчати всі пальці до участі в роботі і ні в якому разі не починати навчання одним або двома пальцями.

На жаль, досі ще нема достатньої кількості підручників для гри на бандурі і спеціальних вправ. Тому доводиться вибирати мелодії і поступово засвоювати технічні способи. Наводимо зразок обробки пісні для двох бандур, в якому чимало специфічних зворотів. Проаналізувавши їх ґрунтовно, керівник зможе мати уявлення про те, які зразки треба добирати для навчання (приклад 110).

На гусях бандурну манеру щипання струн можна застосувати цілком. Так само застосовується ніготь для одержання яскравого голосного звуку і пучка — для м'якого. Можливі акорди і одночасні інтервали.

Навчальним матеріалом будуть пісні, дібрані в прогресивному порядку трудности.

Andante

Бандура I

Бандура II

mp p pp

mp p pp

Хор

Ой, по - пли ви, ут - ко, про - ти во - ди пру - ди

The first system of the musical score features a vocal line for a choir and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "Ой, по - пли ви, ут - ко, про - ти во - ди пру - ди". The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass, with a key signature of one sharp. The melody is simple and folk-like, with a steady rhythm.

тай роз-ка - жи мо - їй нень - ці, що я у мру ху - тко.

The second system continues the musical score. The vocal line includes a melisma on the word "ці," which is written as "-ці," above the staff. The lyrics are "тай роз-ка - жи мо - їй нень - ці, що я у мру ху - тко.". The piano accompaniment continues with the same key signature and rhythmic pattern, providing a harmonic support for the vocal line.

Приклад 110

§ 36. СПОСОБИ ГРИ НА ГАРМОНІАХ. *Гармонь віденська.* Можна грати сидячи й стоячи. В оркестрі гармоністи звичайно сидять. Плечовий ремінь накидають на праве плече. Треба стежити, щоб ремінь лежав на середині плеча і не перекрутився — інакше під час гри він може впасти. Ремінь басової сторони мусить лежати трохи нижче кистьового суглоба.

Кисть правої руки при грі на верхніх клавішах (вони відповідають низьким нотам) зігнута відносно передпліччя вправо, на середніх клавішах стоїть з передпліччям на одній лінії і на нижніх (ці клавіші відповідають високим нотам) — згинається вліво. Натискають клавіші чотири пальці: вказівний (1-й), середній (2-й), підмізинний (3-й) і мізинець (4-й); великий палець спирається на нижню частину грифа і вільно, разом з кистю, пересувається на ньому. Великий палець лівої руки керує повітряним клапаном, а решта пальців, головним чином вказівний і середній, зігнуті і натискають кнопки.

Початкові вправи, які доведеться писати керівникові самому, застосовуються для координації тонів правої клавіатури з акордами. Потім треба перейти до гам, супроводячи їх акордами тоніки, домінанти і субдомінанти, наскільки це дозволяє обмежена кількість акордів інструмента.

Оркестрова роль гармоні може бути напочатку значно спрощена: можна доручати гармоністові тільки окремі мелодії, подвійні і потрійні тривалі ноти в правій руці, окремі акорди і нескладний акомпанемент.

Концертино. Під час гри великі пальці обох рук вставлені в шкіряні петлі, а мізинці підтримують інструмент, спираючись на металічні гачки. Таким чином кнопками керують тільки три пальці кожної руки.

За браком спеціальної початкової літератури для концертино можна користуватися відомою школою Беріо для скрипки. Добрі також етюди Вольфгарта, про які ми вже згадували.

Для концертино-баритона можна також використати скрипкову літературу. Для дальшого вдосконалення слід користуватися віолончельними школами і творами. Це розвиває в учня відчуття специфіки партії його інструмента, яка до певної міри схожа з партією віолончелі. Учні доведеться засвоїти басовий і теноровий ключі.

Для концертино-баса придатна література віолончелі.

В техніці роботи міхом увага мусить бути зосереджена на неперипустимості виконання цілої фрази на різних рухах міха. Зміна рухів можлива головним чином перед сильними частками такту, а також в цезурах.

Баян. Посадка баяніста і спосіб тримання інструмента майже такі самі, як і для гри на віденській гармоні. Сидіти треба прямо, трохи похилившись вперед. Праве коліно мусить бути трохи вище лівого. Інструмент спирається на праву ногу трохи вище коліна, а ліва нога трохи спущена, щоб не заважати рухові міха. Коли розтягують міх, права половина інструмента затримується на своєму місці плечовим ремнем. Коли міх стискають, нижня частина баяна спирається на ногу.

Кисть правої руки знаходиться на одній лінії з передпліччям, для чого лікоть відводять трохи вправо і спускають донизу. Пальці — вказівний (1-й), середній (2-й), підмізинний (3-й) і мізинець (4-й) стоять над клавішами, а великий палець торкається грифа з протилежного боку*.

Ліва рука керує міхом так само, як і у віденської гармоні — за допомогою ремня. Великий палець у грі участі не бере. Решта пальців керують кнопками басової клавіатури.

* Іноді великий палець бере участь в дістаннанні звуку на великих інтервалах, в багатозвучних акордах і в складних пасажих.

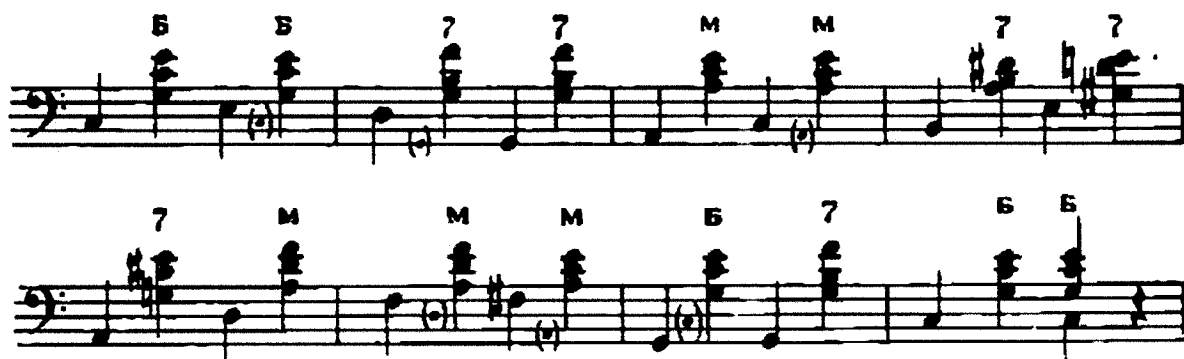
Оскільки роль і можливості баяна в оркестрі дуже великі, розвитку техніки гри учня треба приділити серйозну увагу. Як відомо, 3-й і 4-й пальці розвинені слабо порівняно з 1-м і 2-м. Тому треба добирати вправи, при виконанні яких ці пальці працювали б нарівні з іншими. Застерігаємо керівника від застосування швидких темпів. Треба не забувати, що головне — рівномірність руху, а рухливість пальців прийде згодом.

Вправи на німій клавіатурі ми не рекомендуємо: учень зразу мусить чути те, що він виконує.

Досить послідовні початкові вправи подано в невеликій школі „Первоначальная техника на баяне“ Н. і В. Тюрікових, яку ми рекомендуємо.

Найскладніший момент — це поєднання обох рук у початковому навчанні гри на баяні. Спочатку треба брати бас з акордами одночасно. Потім беруться баси і акорди роздільно. Нарешті треба перейти до засвоєння мелодичних ходів в басах.

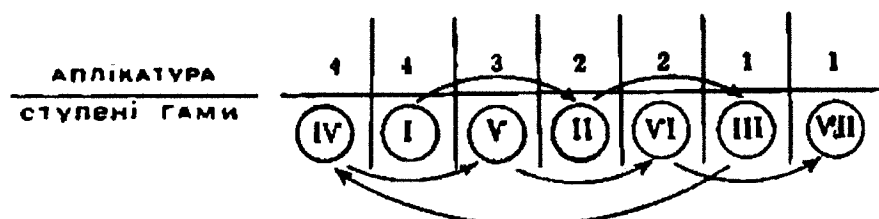
Ліва клавіатура баяна завдяки „готовим“ акордам потребує спеціальних позначень. Мажорний акорд позначається буквою Б або б; мінорний акорд — М або м; септакорд — цифрою 7, допоміжний бас — буквою В. Основний бас, до якого належить акорд, коли акордові передують допоміжний бас, позначають маленькою нотою поруч з акордом з правого боку. Краще позначати цей бас попереду акорду:



Приклад 111

В правій клавіатурі можливі всі гами, арпеджіо і стрибки на великі інтервали. В лівій — нетрудні мажорні гами; мінорні гами складніші і їх застосовують рідше. Ходи інтервалами в басах зручні тільки на споріднених тональностях.

Завдяки симетричній будові басової клавіатури, гами всіх тональностей виконуються цілком тотожною аплікатурою. Восьмий ступінь, як відомо, дорівнює першому (дивись § 19, стор. 46). Отже, гама закінчується тією самою кнопкою, якою її починається. Можна виконати гама на основних басах таким способом:

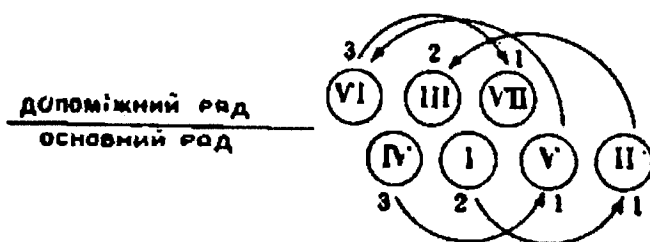


Приклад 112

Взявши першу-ліпшу кнопку основного ряду басів за 1-й ступінь гами, роблять два ходи через одну кнопку вгору, один стрибок униз

через чотири кнопки, знову через одну кнопку три ходи вгору і ще один стрибок униз через чотири кнопки.

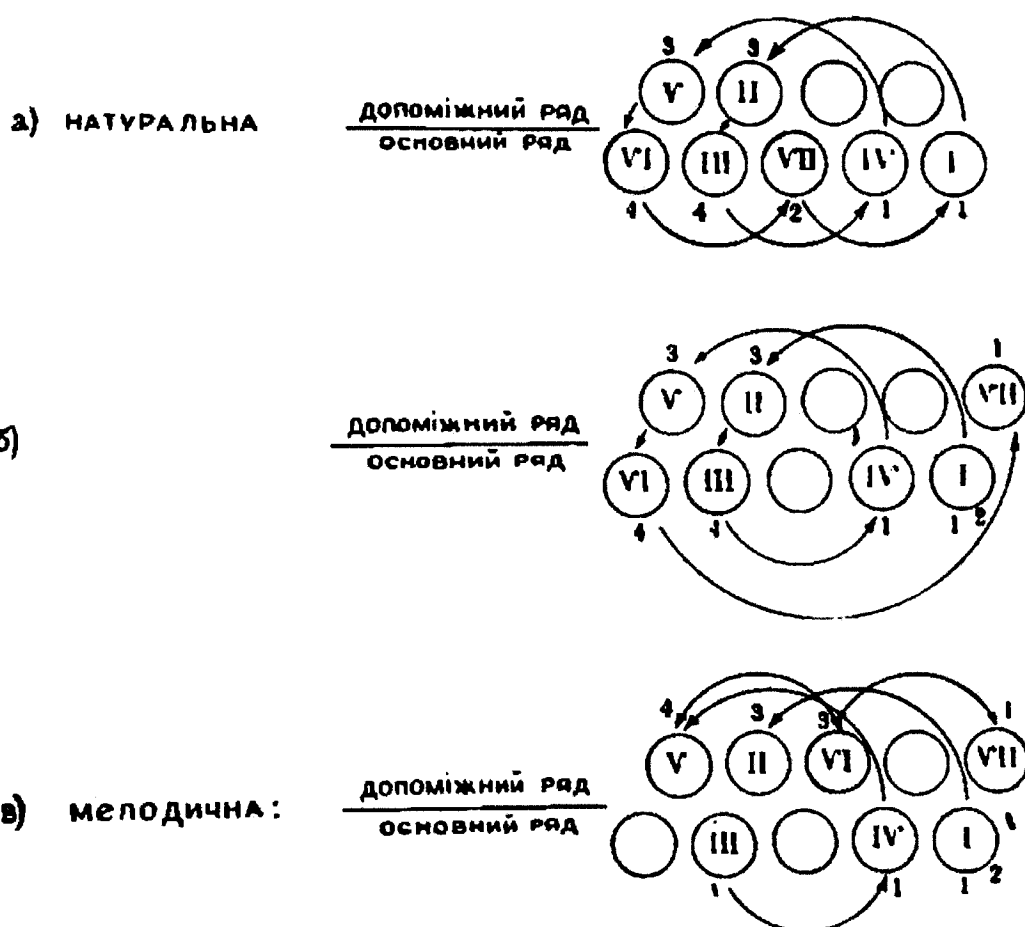
Другим способом гами виконують на обох басових рядах — основному й допоміжному:



Приклад 113

При другому способі не доводиться робити великих стрибків, але цей спосіб трохи важче засвоїти.

Мінорні гами виконують так:



Приклад 114

Керівник повинен поступово ознайомити учня з тональностями, з будовою акордів, з їх оберненнями. Це потрібно учневі для свідомого виконання партії лівої руки з фортепіанної партії.

Узагальнення аплікатурних способів полягає, так би мовити, в „переважному праві“ кожного з пальців, а саме: основними басами здебільшого порядкує середній палець (2); вказівний (1) порядкує трьома рядками акордів — мажорними, мінорними і септакордами; підмізний (3) — допоміжними басами. В правій руці принцип ще простіший: перший ряд (рахуючи від міха) підпорядкований вказівному (1) пальцеві; другий ряд — середньому (2) і третій ряд — підмізному (3).

Літератури для баяна є чимало, можна багато дечого використати і з фортепіанної літератури.

Акордеони тримають на двох ремнях. Це звільняє великий палець правої руки від підтримування інструмента, а також дає можливість зовсім вільно грати стоячи.

Постановка і функції лівої руки такі самі, як і при грі на баяні.

Права клавіатура має фортепіанну будову і користується способами фортепіанної гри. Пальці нумеруються по порядку, починаючи з великого. Наводимо найважливішу аплікатуру. Гама до-мажор:



Приклад 115

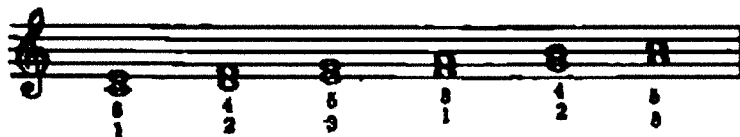
У висхідному напрямі 1-й палець підкладається під 3-й; у низхідному 3-й перекладається через 1-й. Коли гама продовжується за межі октави, 1-й палець підкладається не під 3-й, а під 4-й. Так само робиться в гамах *фа* і *сі-бемоль* мажор. Гама *мі-бемоль*, *ля-бемоль*, *ре-бемоль* треба починати 2-м пальцем.

Арпеджіо виконують також з застосуванням підстановки пальця:



Приклад 116

Ходи подвійними нотами виконують здебільшого такою аплікатурою:



Приклад 117

Можливі акорди з трьох і чотирьох нот:



Приклад 118

Регістри, які є на добрих акордеонах, здебільшого збудовані так, що їх можна включати й виключати натиском долоні правої руки. На верхній кришці є сигнальне очко, в якому міняється кольоровий кружечок.

Найбільш поширений — *бубон*. Тримають бубон на рівні грудей лівою рукою, встромивши великий палець в спеціальний отвір обруча і схопивши край обруча рештою пальців.

Способи діставання звуку бувають такі.

Кистьовий удар. Нижньою частиною
Записується:

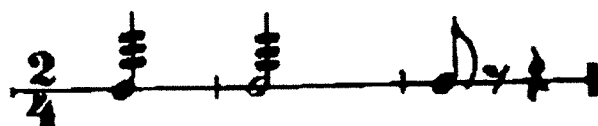
рука по шкірі.



Приклад 119

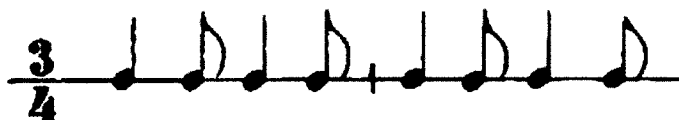
Від місця удару по шкірі залежить відтінок звуку. Ясний і близький до певної висоти при ударі посередині шкіри, у міру наближення до краю шкіри звук стає глухим і невразним і разом з тим швидко згасає.

Тремоло. По шкірі бубна проводять, міцно натискуючи, вогким великим пальцем правої руки. Ведуть палець уздовж обруча, як показано на мал. 32. Від цього шкіра дрижить, а бубонці дзвенять; шкіра дає звук, подібний до гудіння. Тремоло записується так:

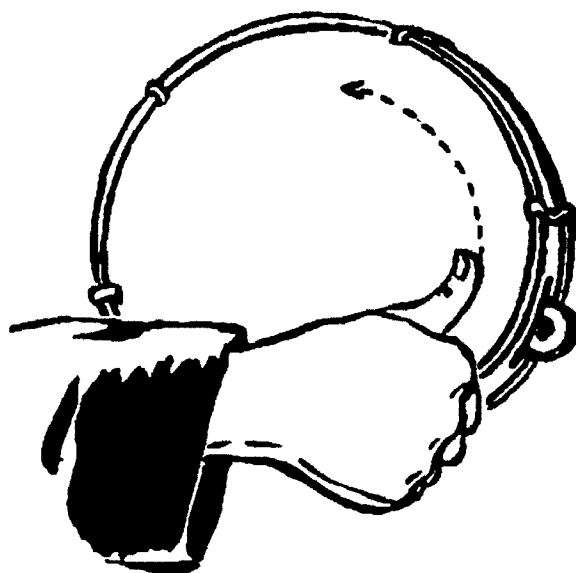


Приклад 120

Дзвеніння. Бубон беруть обома руками і струшують. Записується:



Приклад 121



Мал. 32. Спосіб тремоло на бубні

Не менш важливим оркестровим інструментом є *тарілка*. Тримують тарілку в лівій руці за ремінець.

Руку пропускають у петлю, потім повертають за рухом стрілки годинника і охоплюють ремінець великим та вказівним пальцями коло самої чашечки.

Звуки дістають за допомогою колотушки.

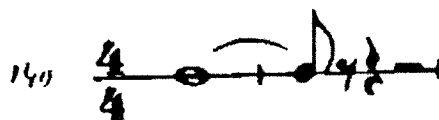
М'який удар. Права рука б'є м'якою частиною колотушки по краю

тарілки. При цьому тарілку можна залишити звучати вільно — це буде *довгий* удар, а коли її приглушити, швидко притиснувши до грудей, — одержимо короткий удар. Довгий удар записують так:



Приклад 122

а короткий удар так:



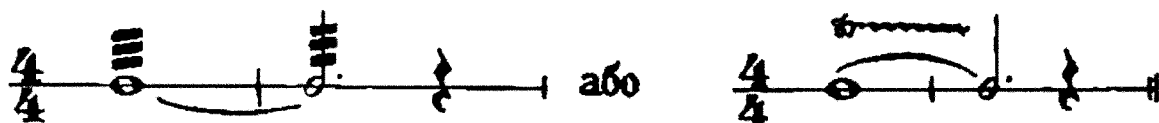
Приклад 123

Твердий удар робиться зворотним кінцем колотушки по краю тарілки — тоді звук буде жорсткий, твердий. Позначається над нотами написом *colla bacchetta* або скорочено *col. bacch.* чи *c. b.* Можливій також удар довгий і короткий.

Щоб дістати звук особливого характеру, б'ють по тарілці тоненькою паличкою, дерев'яною або металічною, залежно від потрібного забарвлення звуку.

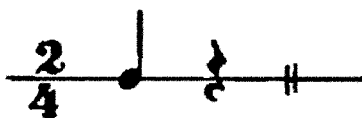
Тремоло досягається швидкими ударами м'якою колотушкою об край тарілки. Іноді виконують тремоло двома паличками від малого барабана. В цьому випадку тарілка мусить бути підвішена або її має тримати хтось інший.

Позначення тремоло показано в прикладі 124.



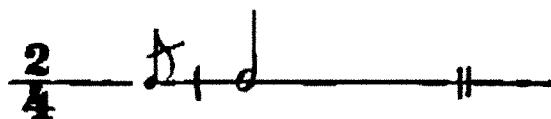
Приклад 124

Трензель тримають лівою рукою за шворочку (мал. 33) і ударяють залізною паличкою. Способи гри такі: удар звичайний робиться паличкою по лінії *a*; його записують так:



Приклад 125

Подвійний удар робиться по лінії *b*, а потім по лінії *a* і записується так:



Приклад 126

Потрійний удар робиться по лінії *a*, потім по лінії *b* і по лінії *a*; запис роблять такий:



Приклад 127

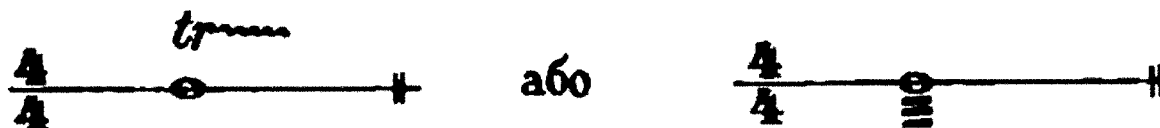
Четвертий удар аналогічний до подвійного і позначається так:



Приклад 128

Можна застосовувати і складніші удари.

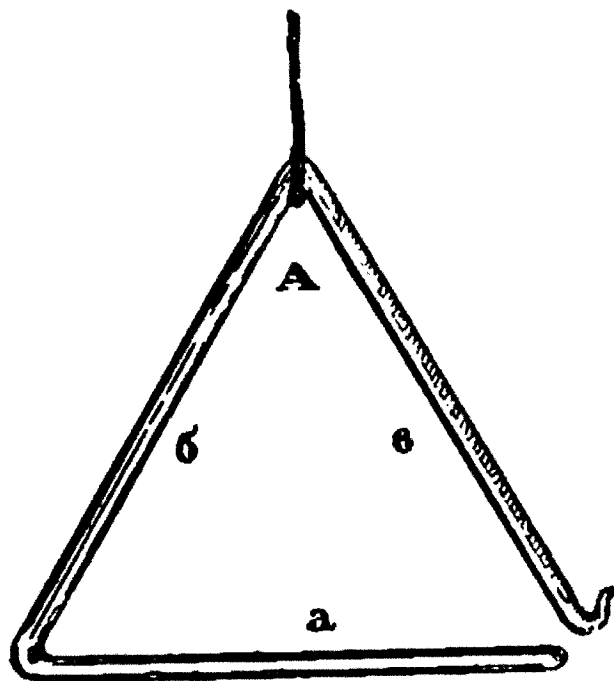
Тремоло виконують швидким коливним рухом палички всередині дного з кутів. Записують так:



Приклад 129

Тремоло на піаніссімо краще виконувати в куті А, на фортіссімо — у відкритому куті.

Специфічним і оригінальним інструментом домрово-балалайкового оркестру є *ложки*. Користуються ними так.



Мал. 33. Полсювальна схема тренвеля

Виконавець сидить. Ліва нога, перекинута через праву, затискує ручку великої ложки. Головка ложки вільно лежить вище правого коліна. Середню ложку тримають за середину ручки трьома пальцями: великим пальцем — зверху, а вказівним і середнім — знизу. Дві маленькі ложки, обернені опуклістю одна до одної, тримають у лівій руці: одну між вказівним і середнім пальцями, другу — між великим і вказівним.

Середня й малі ложки можуть по черзі ударяти по великій. Є другий — комбінований спосіб: середня ложка навскоси б'є по малих ложках і падає на велику, а малі в цей час б'ють одна по одній у повітрі. Гра на ложках не потується і носить імпровізаційний характер. Але було б корисно практикувати фікса-

цію способів, беручи до уваги, що інструмент дуже цікавий і що в руках обдарованого музиканта він створює чимало ефекту.

Кастаньети й гольцтон виконують (як і інші ударні інструменти) звичайні, подвійні та інші удари, а також тремоло. Робота рук повинна зводитись до легких, невимушених рухів кисті й пальців. Стискувати руку в кулак і рухати передплечовою і плечовою частиною рук не можна. Це недоцільно і позбавляє виконання тої легкості і безпосередності, що так властива цим інструментам.

Ударні інструменти, які дають звуки сталої висоти — *металофон* і *ксилофон* — грають однаковими способами. Але в їх оркестрових ролях є істотні відмінні. Металофон має триваліший, сильніший і чистіший звук.

Якщо не приглушувати попередні звуки, вони зливатимуться з наступними — тоді виникне неприємне гудіння*.

Звук ксилофона швидко згасає, що дає змогу використовувати цей інструмент у щонайшвидших чергуваннях звуків. Описані вище прості, подвійні, потрійні та інші удари, а також тремоло застосовуються тут з успіхом. Можливо так зване гліссандо — „ковзання” по пластинках знизу вгору або навпаки. Поставивши молоточок в зворотному положенні, проводять ним з тією чи іншою швидкістю по ряду пластинок.

Молоточки звичайно тримають легко трьома пальцями; бити ними по пластинках аж ніяк не рекомендується, і звучання досягається своєрідними ударами — ніби киданням молоточків по пластинках. Від такої манери гри звук стає ясним, а виконання — чітким.

Спеціальних вправ для металофона і ксилофона нема. Деяка література для ксилофона є, але для навчання вона непридатна — це здебільшого твори віртуозного порядку. Вчителеві доведеться самому підбирати вправи для свого учня.

Пам'ятаючи, що металофон можна використовувати в повільному темпі, а в швидкому темпі тільки на поодиноких звуках, треба писати відповідні партії, при розучуванні яких учень поступово набуває потрібного досвіду. Так само майбутній ксилофоніст мусить вчитись на зразкових партіях, і педагог повинен забезпечити вмілий добір цих партій, керуючись принципом: від простішого до більш складного, тобто подавати учням матеріал в порядку зростаючої трудності.

§ 38. ДОДАТКОВІ ІНСТРУМЕНТИ.

Сопілка. Тримують сопілку під кутом 35 — 40° до вертикальної осі тіла. Права рука вказівним, середнім і підмізинним пальцями затуляє три нижні отвори, ліва рука такими ж пальцями затуляє три верхні отвори. Корпус повинен бути в стрункому положенні, лікті трохи розставлені, щоб вільніше було дихати. Отвір сопілки, в який дмуть, беруть у рот самим кінцем. Пальці повинні затуляти отвори щільно. Це досягається не силою притиску, а на основі почуття дотику.

Вправи починають на відкритій сопілці, затуляючи згорі по черзі отвір за отвором. Звук треба починати так званим *ударом* язика. Удар язика являє собою фактично відтягання язика назад. Рух язика при цьому такий самий, при якому ніби злегка випльовують з рота якесь маленьке стороннє тіло: крихточку, смітинку тощо.

Коли вдається гама в межах октави, можна переходити в другу октаву, чого досягають способом *передування* (див. § 20).

Вправи на засвоєння півтонів, які беруть відкриванням отвору наполовину, можна вводити, коли учень виявляє добрий слух і відчуває інтервал півтона.

Свірель принципіально мало чим відрізняється від сопілки. Непогано, коли гуртківець-сопілкар вміє грати й на свірелі.

В методиці навчання треба додержувати належної поступовості: тримаючи в роті обидві трубки, спочатку треба навчитись діставати звуки з кожної трубки окремо; далі, потрібно пов'язати звукоряди обох трубок в один; після цього можна грати подвійні ноти в однаковому русі і, нарешті, самостійні ходи в одночасному звучанні.

* На металофоні дуже виразно звучать так звані комбінаційні різницеві тони. При сумісному звучанні двох високих тонів появляється третій — сильний низький тон.

ЧАСТИНА ТРЕТЯ
К Е Р І В Н И К - Д И Р И Г Е Н Т

РОЗДІЛ I

ТЕХНІКА ДИРИГУВАННЯ

§ 39. ПОПЕРЕДНІ ЗАУВАЖЕННЯ.

Було б великою помилкою вважати процес навчання гуртківців закінченим, коли вони вже навчилися грати і об'єднані в оркестр. Не тільки для учасника самодіяльності, а й для виключеного професіонального музиканта гра в оркестрі є продовженням навчального процесу і джерелом перервного вдосконалення.

Той, хто керує самодіяльним оркестром, мусить не забувати, що він є не тільки диригент, а й педагог. Лише тоді, коли музичний твір розучено і поставлено як слід, керівник стає диригентом у повному розумінні цього слова.

Як в організаційній і педагогічній частині своєї роботи, так і в диригентській керівник повинен передусім дбати про свій твердий авторитет перед тими, ким він керує. Цей авторитет мусить ґрунтуватися тільки на високій якості роботи, яка досягається ґрунтовною підготовкою і сумлінним ставленням керівника до своєї справи.

Ні до якої іншої ділянки своєї роботи керівник не повинен так старанно готуватись, як до диригентської. Найменша помилка тут непробачна, і хоч би які малопідготовлені були виконавці,—вони все ж відчують помилку диригента, і авторитет його буде безповоротно втрачений.

Починаючи з зовнішньої сторони і кінчаючи найдрібнішими деталями виконання, диригент мусить все старанно продумати, підготувати і проробити. Плануючи роботу, він повинен враховувати і час, потрібний на власну підготовку.

Зовнішність диригента повинна бути такою, щоб його поява перед оркестром одразу мобілізувала увагу колективу. В постаті диригента оркестрант повинен відчувати міцну волю, енергійність і силу, що повинні також виявлятися і в рухах і в погляді керівника. Така впевненість і поведінка диригента викликає в оркестранта і власну впевненість і належний спокій. Адже відомо, що хвилювання і розгубленість диригента надзвичайно легко передаються оркестрові.

Певне значення має і одяг. Завжди акуратний одяг керівника і його охайна зовнішність мусять бути зразком для гуртківців.

§ 40. ТЕХНІКА ДИРИГЕНТСЬКИХ РУХІВ.

Диригент повинен стояти перед оркестром в невимушеній, зручній позі. Найкраще рівномірно розподілити вагу корпусу на обидві ноги, які для більшої стійкості треба трохи розставити. Повертаючись перед невеликим оркестром до лівої групи оркестрантів, треба переміщувати центр ваги на праву ногу; обертаючись до правої групи, навпаки, центр ваги тіла

переміщувати на ліву ногу. Ці повороти диригент може робити, не сходячи з місця. Повертаючись перед великим оркестром, диригент мусить робити разом з поворотом два невеликі кроки.

Звертаючись (в музичному розумінні) до окремих голосів, диригент задовольняється тільки поворотом голови. Голову тримаючи слід завжди трохи піднятою.

Руки — це головний виконавський апарат диригента. За допомогою рук диригент керує темпами, динамікою, фразировкою і вступами окремих партій і груп.

Інструмент диригента — паличка — має свою невеличку історію. Походить вона від диригентського жезла, який в стародавні часи був у більшій мірі почесним знаком, ніж допоміжним інструментом.



Мал. 34. Схема аффтакту

Сучасна паличка — тонка, гнучка, завдовжки в 30 — 35 см. Керуючи оркестром, диригент, на нашу думку, почуває себе впевненіше, коли щось тримає в руці. Нарешті, під час репетицій стук палички допомагає (коли на це є потреба) в усталенні ритму або темпу і при несподіваних зупинках.

Тримають паличку в правій руці. Способів тримати паличку є два. При першому способі товщий кінець палички впирається в заглибину долоні і охоплюється всіма пальцями: великий палець лежить на одній лінії з паличкою. При другому способі паличку тримають трьома пальцями, відступивши від товстого кінця на 6 — 7 см; підмізинний палець і мізинець до палички не торкаються.

Всі рухи виконує, головним чином, права рука. Ліва рука є помічником правої. Вона здебільшого копіює рухи правої руки, наче в дзеркальному відображенні, а іноді виконує і самостійні функції: регулює нюанси і керує вступами окремих партій і груп.

В рухах бере участь уся рука: кисть, передпліччя стина.

Головну роботу виконує кисть. Вона повинна рухатися вільно і легко повертатись у суглобі.

Передпліччя самостійної ролі не виконує, оскільки воно є посередником між кистю і плечовою частиною руки.

Коли початок музичного твору енергійний, плечова частина стає під великим кутом до осі тіла, а іноді майже горизонтально.

Коли музичний твір має спокійний, плавний рух, плечові частини рук диригента в попередньому жесті спущені донизу.

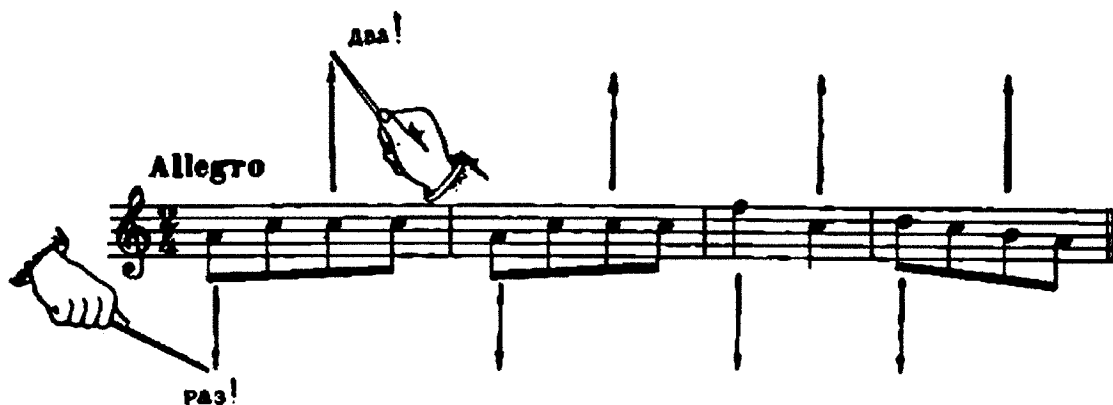
Можливі і проміжні положення. Але в усіх випадках у русі мусить бути виявлена певна незаперечна енергія, і цей початковий рух повинен мобілізувати увагу оркестрантів. Після нього інструменти треба негайно поставити в робоче положення, щоб у наступний момент почати гру.

Перша нота такту завжди показується рухом вниз. Остання частка такту завжди відповідає рухові вгору.

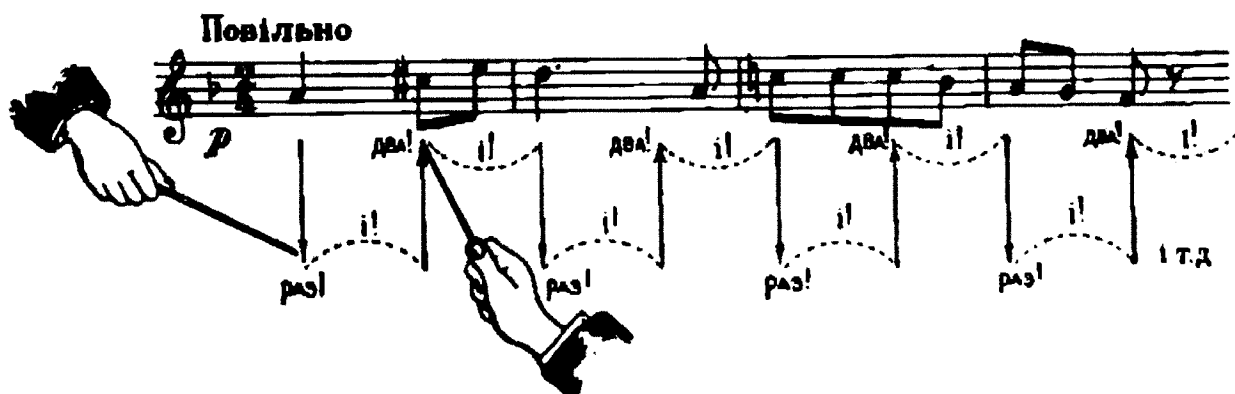
Щоб забезпечити одночасний вступ усіх оркестрантів, роблять ще один невеликий, але енергійний рух перед тим, як спускати руки вниз. Це так званий ауфтакт. Він дає оркестрантам змогу остаточно зібратися до вступу. Схема ауфтакту показана на малюнку 34 (стор. 85).

Амплітуда (ширина розмаху) диригентських рухів мусить відповідати характерові музичного твору, його темпові і динаміці. Слід відзначити, що диригування великим оркестром вимагає більших жестів. Диригент малого оркестру не повинен припускати занадто широких і темпераментних жестів. Взагалі перебільшені рухи іноді можуть бути просто смішні.

Коли, наприклад, виконується жвава, граціозна п'єса в чіткому ритмі, потрібні невеличкі, легкі і уривчасті рухи. Тут рухатиметься кисть, а передпліччя буде майже нерухоме.



Приклад 130



Приклад 131

Військовому маршеві такі рухи не відповідатимуть. Тут потрібні досить широкі, енергійні й чіткі рухи. В них братимуть участь і передпліччя.

Коли ж музичний твір малює великі пристрасті або могутні картини природи, енергія рухів і їх амплітуда мусять значно збільшитись. Плечові частини обов'язково братимуть участь у рухах.

Виконання знаків динаміки має вплив на роботу частин руки. Майже за правило можна вважати таке:

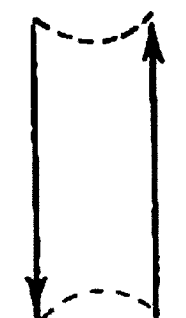
pp — піаніссімо — робить лише кисть;

mf — меццофортє — робить кисть і передпліччя;

ff — фортіссімо — робить вся рука.

§ 41. **МЕТРИЧНІ СХЕМИ.** Найпростіший метр — $\frac{3}{4}$. В швидких темпах рухи спрощуються. Так, при виконанні прикладу 130 рука чітко йде вниз і вгору. В повільних темпах з'являється потреба

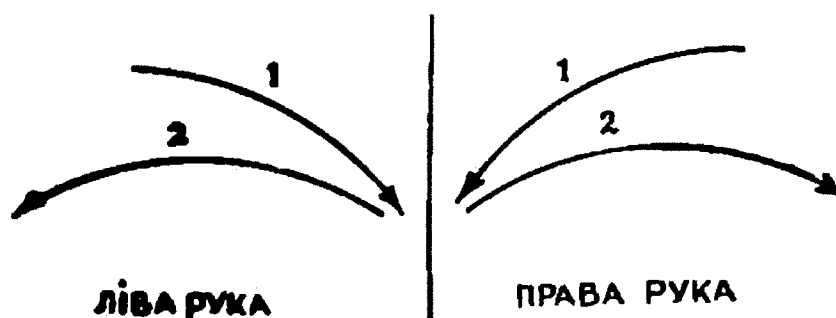
в додаткових проміжних рухах, подібних до ауфтактів (приклад 131).
Схема тактування буде така:



ПРАВА РУКА

Мал. Схема двочасткового тактування

В помірних темпах часто показують обидві частки вниз: першу частку показують, зближуючи руки, другу — віддаляючи їх:

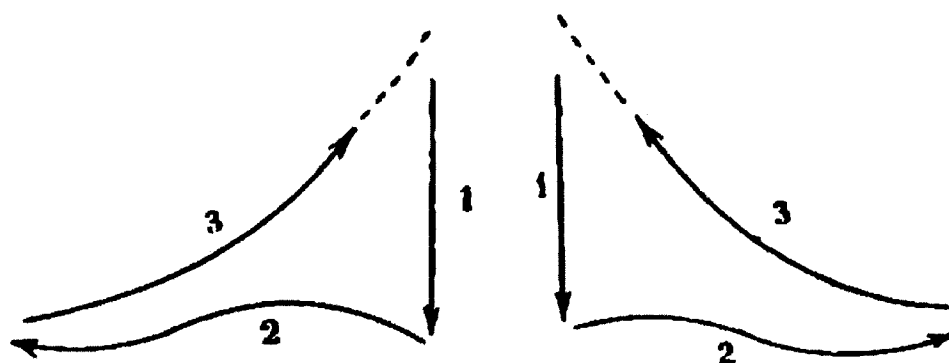


ЛІВА РУКА

ПРАВА РУКА

Мал. 36. Схема ускладненого двочасткового тактування

В тричастковому розмірі руки рухаються так:



ЛІВА РУКА

ПРАВА РУКА

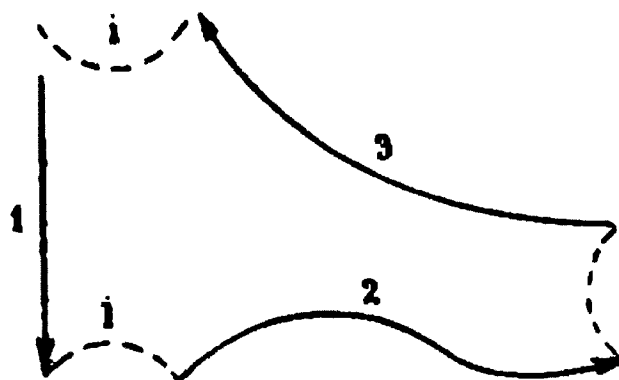
Мал. 37. Схема тричасткового тактування

Тут зберігається такий самий принцип ускладнення рухів в міру сповільнення темпу і дроблення часток такту:



Приклад 132

В цій пісні схема тактування буде така:

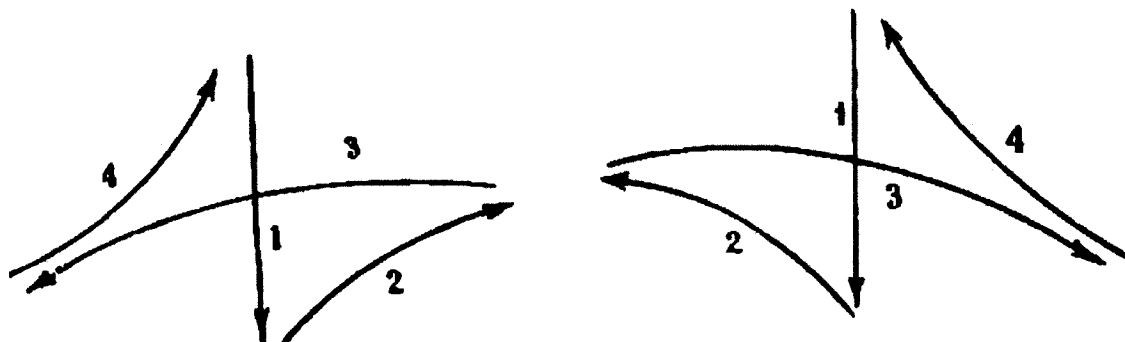


ПРАВА РУКА

Мал. 38. Схема ускладненого тричасткового тактування

Чотиричастковий розмір вимагає руху, показаного на бо він являє собою поєднання двох двочасткових розмірів.

39.

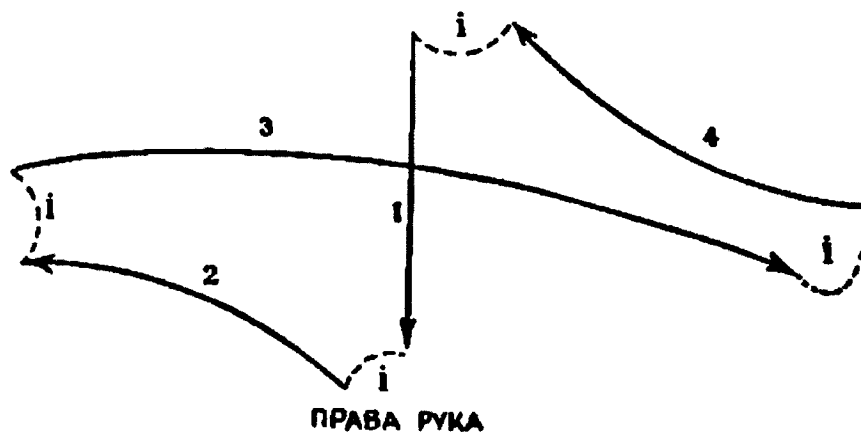


ЛІВА РУКА

ПРАВА РУКА

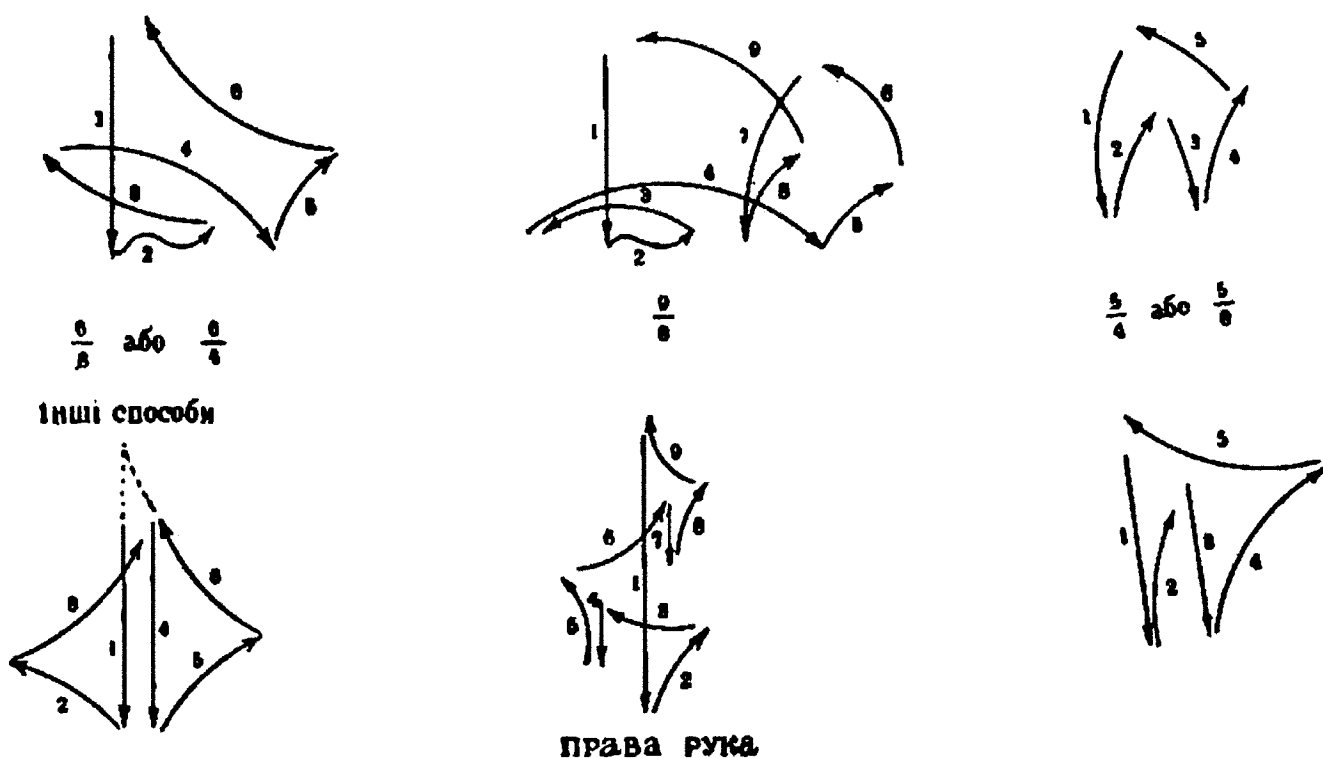
Мал. 39. Схема чотиричасткового тактування

Додаткові рухи в помірних темпах при ускладнених ритмах тут так само потрібні, як і в простих розмірах (мал. 40).



Мал. 40. Схема ускладненого чотиричасткового тактування

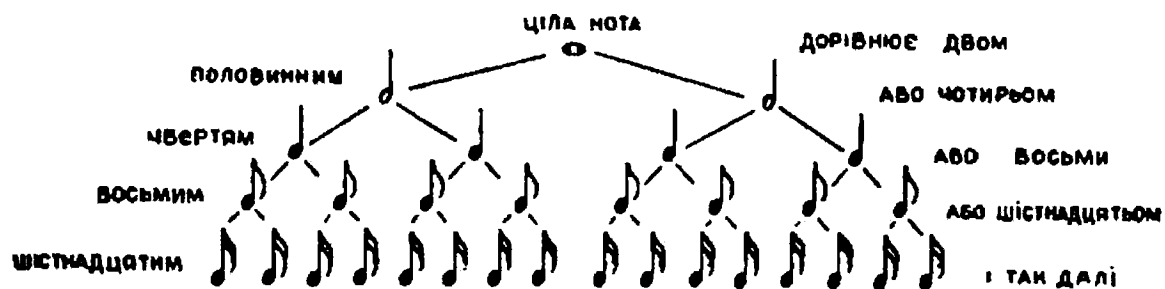
Аналогічно шестичастковий розмір позначається поєднанням двох тричасткових схем; п'ятичастковий являє суму двочасткового і тричасткового (або тричасткового з двочастковим); розмір семичастковий являє суму тричасткового і чотиричасткового або навпаки — і т. д., наприклад:



Мал. 41. Тактування складних розмірів

§ 42. КЕРІВНІ ЖЕСТИ.

Засоби мобілізації уваги перед початком гри ми вже описали. Мобілізація уваги під час гри всього оркестру (коли, наприклад, диригентові треба спинити оркестр) досягається тим, що диригент енергійно міняє положення голови і звертається поглядом по черзі до всіх груп оркестру. Мобілізувати увагу можна також підняттям лівої руки до плеча або вгору, залежно від відповідальності моменту.



Таблиця І. Тривалості нот.

Кілька восьмих або шістнадцятих поєднують, зв'язуючи восьмі однією товстою рискою, а шістнадцяті—двома:



Зазначені тривалості всі парні, тобто такі, що поділяються надвое. Непарні тривалості позначаються дwoяко: по-перше, поруч з нотою з правого боку ставиться точка; вона показує, що тривалість ноти збіль-

шилася наполовину: $\text{о} \cdot = \text{о} + \text{д} \left(\frac{6}{4} \right) \quad \text{д} \cdot = \text{д} + \text{д} \left(\frac{3}{4} \right);$

$\text{д} \cdot = \text{д} + \text{д} \left(\frac{3}{8} \right)$ і т. п.; по-друге, ноти різної тривалості (але однієї

висоти) поєднуються знаком $\frown$ або $\smile$



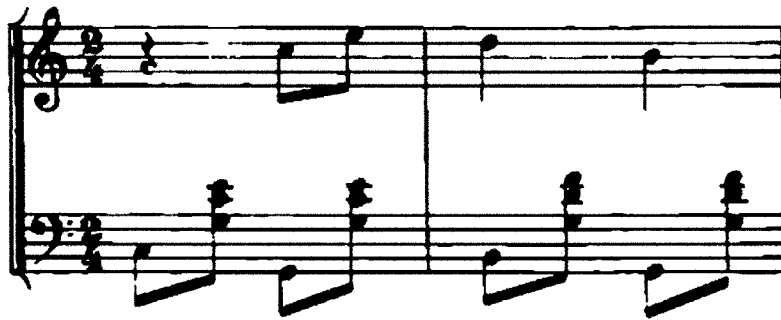
Нотам певної тривалості відповідають знаки мовчання — паузи: цілі, половинні і т. д. Цілу паузу пишуть під четвертою лінією у вигляді короткої товстої риски; половинна має такий самий вигляд, але стоїть над третьою лінією; інші паузи показано в прикладі 7.

Точки з правого боку паузи мають таке ж значення, як і точки біля нот. Лігами паузи не пов'язують.

* Ліга, яка поєднує ноти різної висоти, позначає зв'язне виконання їх.

Закінчення виконання диригент робить закругленням останнього жесту в напрямі від себе або до себе, після чого негайно спускає руки, звільняючи цим оркестр від напруження уваги.

Деякі музичні твори починаються не з такту, а з однієї або кількох часток неповного такту (затакт). Коли, наприклад, акомпанемент починає з повного такту, а мелодія вступає пізніше (приклад 133), права рука починає звичайний рух на $\frac{2}{4}$. Вступ мелодії припадає на другу частку такту. Вступ мелодії показує рухом угору ліва рука і в напрямі тієї групи інструментів, що виконуватиме мелодію. Треба не забувати, що цей рух не повинен бути несподіваним для виконавців: рука повинна дати ще й афтакт.



Приклад 133



Приклад 134

Коли весь оркестр починає з затакту (приклад 134), виникає потреба в додатковому афтакті, бо фактично місце афтакту зайняв затакт. Отже, афтакт відсувається на попередню частку неповного такту. Ця уявлювана частка дається енергійно і чітко.

Так само афтакт відсувається на попередню частку, складається з кількох нот.

В дальшому русі твору ліва рука може не працювати, і рухатись може тільки права рука. Це можливо при повільному темпі і спокійному характері твору. Коли ж потрібен енергійний рух, то краще ввести в дію і ліву руку.

Виконання фермат має такі особливості. Якщо фермата стосується акорду або поодинокого звуку, її показують завжди рухом угору. Фермату диригент показує так, наче бере в руки якусь річ і підіймає її перед собою. Коли ця фермата не кінцева, то для продовження гри руки треба ставити так, щоб можна було перейти в афтакт. Потрібну позицію руки можуть зайняти зразу або поступово — протягом звучання. Коли фермата стоїть на паузі, то диригент має право або зовсім припинити диригування, або зробити затримку на відповідній частці такту лівою рукою, знявши праву, і під час тривання фермати знову підготувати праву руку до наступних рухів.

Знаки динаміки відображаються, як ми вже зазначали, в амплітуді рухів диригента і в їх енергійності.

Поступове зростання сили звучання відображається добре в поступовому піднесенні рук і збільшенні віддалі між ними. Так, наприклад, виконання величного *crescendo* в Державному гімні (на словах „дружби народів опорі в віках“) можна почати зовсім малими рухами, на рівні живота і, поступово розширюючи рухи, піднести руки до рівня плечей.

Поступове затихання відобразиться в протилежній динаміці рухів.

Раптове посилення (*sforzando*) не буває для музикантів несподіваним: воно показане в нотах і, крім того, мусить бути підготовлено і диригентом, але непомітно для слухачів. Підготовку цю можна виявити відхиленням корпусу назад; можна нахилити голову, щоб разом з *sforzando* її раптово підвести. Можна, нарешті, піднявши ліву руку перед собою близько грудей, подати знак пальцем. Якщо *sforzando* на слабкій частці, диригент „кидає“ обидві руки вгору; якщо на сильній, паличку і вказівний палець спрямовують униз.

Раптове ріано теж потребує непомітної підготовки. Для цього служить рух лівої руки долонею вниз або рух обох рук в одній площині назустріч одна одній.

Показуючи вступи окремим виконавцям або групам, диригент обов'язково мусить попереджати їх заздалегідь. Це роблять здебільшого поглядом. Коли між диригентом і виконавцями встановився контакт, для попередження про вступ буває досить ледве помітного погляду або руху пальця лівої руки.

Вимагаючи того чи іншого характеру звуку від соліста або мелодичного інструмента, диригент удається до жестів лівої кисті. Так, наприклад, вимагаючи соковитого, насиченого звуку, обертають кисть піднятої руки долонею догори і закруглюють пальці так, ніби тримають велику кулю. Прозорий звук показують, обернувши долоню до виконавця і розвівши пальці. Рука при цьому зовсім розслаблена. Міцні, але тихі звуки „беруть“ від виконавця спущеною рукою; кисть обернена долонею догори, пальці трохи розставлені і напружені.

Кожен диригент має свої індивідуальні і специфічні способи, яких набуває в практиці керування оркестром. Наші зауваження є спробою узагальнити найголовніші способи. Наполегливо рекомендуємо керівникам-початківцям спостерігати техніку рухів визнаних авторитетних диригентів.

РОЗДІЛ II

МЕТОДИ ОРКЕСТРОВОЇ РОБОТИ

§ 43. РОЗУЧУ-ВАННЯ ПАРТІЙ. Беручись за розучування музичного твору, керівник повинен перевірити і особисто проробити всі партії виконуваного твору. Партію треба писати чітко й виразно, поправки робити ясно й зрозуміло. Треба перевірити, чи проставлено потрібні штрихи, знаки динаміки і т. д. Важкі щодо аплікатури місця слід програти самому, добрати й позначити найкращу аплікатуру.

Оркестрові поголосники музичного твору рекомендуємо роздати оркестрантам на певний час для самостійної проробки. Потім треба перевірити виконання завдання і допомогти учням.

Вимоги до оркестранта такі: виконати всі ноти в належному темпі; застосувати правильні штрихи і виконати знаки динаміки.

Гуртківець не зможе охопити все відразу, тому завдання потрібно належним чином розчленити. Візьмемо для прикладу уривок з пісні „Зелена лiщинонька“ (приклад 135). Не важко помітити, що мелодія

легко розчленовується на двотакти. Кожну частину завдання треба розучувати в даному разі двотактами, а взагалі короткими, виразними фразами. Спочатку треба вивчити рух нот в одному такті, потім у другому і з'єднати обидва такти. Далі так само слід вивчити і поєднати третій такт з четвертим; аж тепер можна з'єднати дві групи тактів: 1 + 2 та 3 + 4. Таким же порядком вивчають другу половину, після чого поєднують обидві половини.

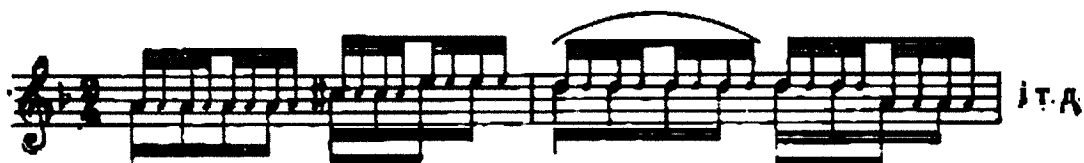


Приклад 135

Коли учень ще мало розбирається в метрі, треба запроваджувати, як уже було сказано, відлік з допомогою рахунку вголос. Корисно виписати уривок виконуваної партії на окремий аркушик крупним почерком і поступово, в міру розучування, проставляти на ньому всі допоміжні позначення: струну (римська цифра) і пальці (арабська цифра). Наприклад:



Найбільшу трудність для початківця становить ритмічне тремоловання. Пояснивши, що удар руки вниз обов'язково збігається з першою часткою рахунку, ви полегшите виконання початку кожної чверті або групи чвертей. Коли рука учня ще, як кажуть, „зв'язана“ і тремоло у нього виходить недосить дрібне, доцільно вдатися до дроблення нот, які для прикладу слід написати окремо:



Приклад 137

Спочатку розучування повинно йти в дуже повільному темпі. Але відносну тривалість нот треба витримувати правильно. Поступово темп виконання треба довести до нормального. Щоб розвинути тремоло, доцільно темп прискорювати, але учень не повинен цього помічати.

Відразу ж треба наполегливо вимагати виконання знаків динаміки. В результаті учень повинен усвідомити, що знаки динаміки разом з правильним метром і ладом пісні становлять нероздільне ціле. Багато керівників роблять грубу помилку, лишаючи динаміку „на потім“: нехай, мовляв, заграють спочатку правильно всі ноти, а потім підшліфуємо. Від такої організації навчання гра лишається назавжди грубою, і домогтися потім виконання потрібних нюансів буває звичайно дуже трудно.

Треба вимагати від гуртківця, щоб він спочатку виконував мелодії тихо; коли учень знайшов потрібний ступінь голосності, він приступає до виконання *crescendo* — від *piano* аж до *forte*. Слід привчати учня до поступовості виконання *crescendo*.

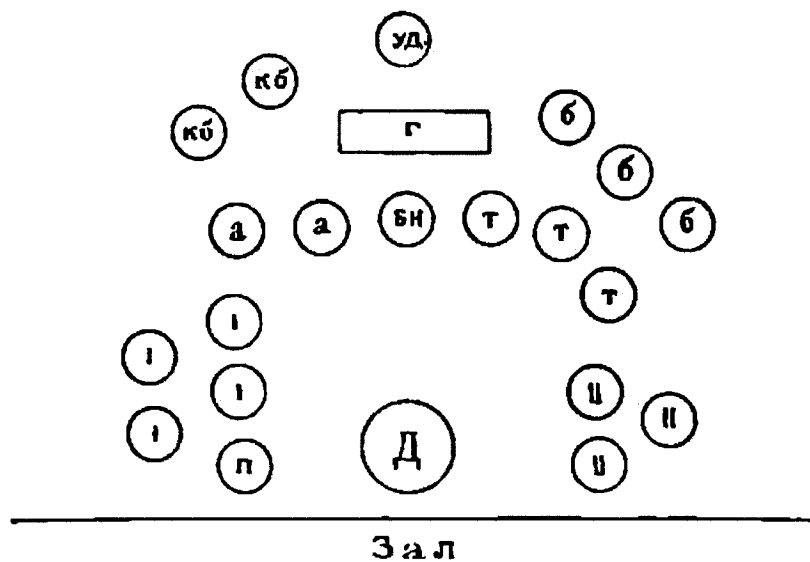
З третього такту 135 прикладу починається *diminuendo*; коли *diminuendo* засвоєно, пов'язуємо між собою всі чотири такти (1, 2, 3 і 4). Таким самим способом розучують усю мелодію.

Таким способом розучують усю мелодію.

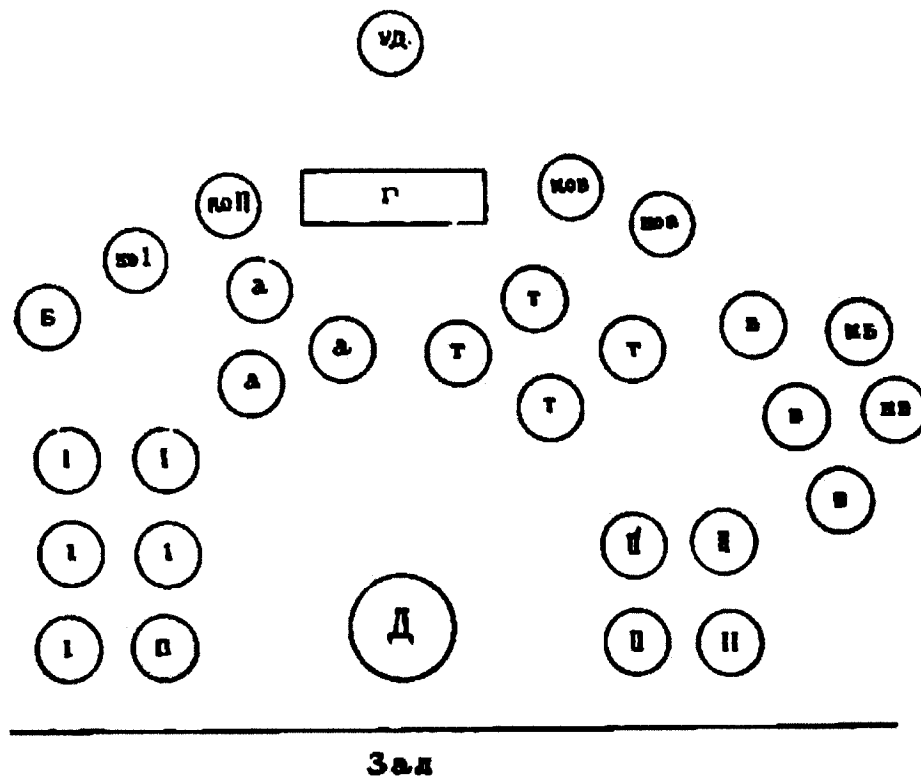
§ 44. УТВОРЕННЯ І ПОЄДНАННЯ ГРУП.

Коли окремі партії вивчено, треба об'єднати всіх виконавців однієї партії. З цього моменту керівник починає виховувати в оркестрантах почуття *ансамблю*. В загальному розумінні слово *ансамбль* (від французького *ensemble*, що значить — разом) означає відповідність усіх частин цілого між собою. В даному разі під ансамблем розуміють злагодженість усіх музичних елементів. Треба насамперед погодити всі поєднані голоси з боку звуковисотного (настроювання); по-друге — з боку ритмового; по-третє — з боку динаміки і нарешті — з погляду правильного виконання фрази. Кілька інструментів повинні бути так між собою погоджені, щоб вони звучали всі як один міцний інструмент.

Спочатку такий дует треба доручати двом кращим виконавцям, потім приєднувати до них по одному виконавцеві з кожної групи, поки не заграють усі. Цей метод допомагає розвитку гармонічного почуття. Крім того, оркестрант непомітно засвоює свою оркестрову роль.



Мал. 42. Схема розсадки домрового оркестру.
Д—диригент: п—домра-п'ікколо; І—домра-прима І; ІІ—домра-прима ІІ;
а—домра-альта; т—домра-тенор; б—домра-бас; кб—домра-контрабас;
БН—баяні; г—гуслі; уд—ударні інструменти.

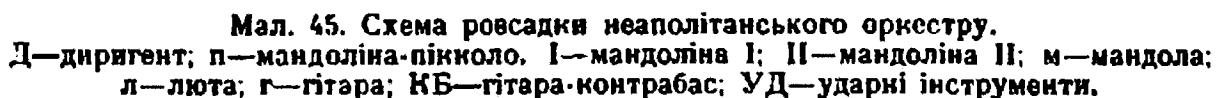
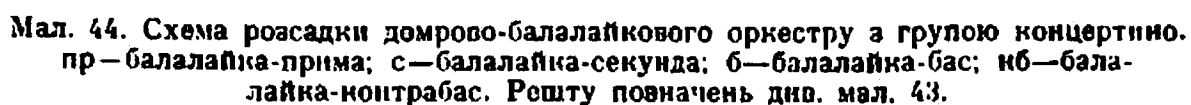


Мал. 43. Схема розсадки домрового оркестру в групою концертино.
КО І—концертино-сопрано І; КО ІІ—концертино-сопрано ІІ; КОБ—концертино-баритон; КОБ—концертино-бас. Решту позначень див. мал. 42.

Надалі можна з'єднати три групи, наприклад: домр-прим І, домр-прим ІІ і домр-альтів і т. п.

Так, поступово збільшуючи ці групування, доходимо до з'єднання всіх груп в оркестрі.

Тут треба розповісти про розміщення виконавців в оркестрі. Кожний тип оркестру має свою особливість, але є деякі загальні принципи. Так, наприклад, мелодичні інструменти завжди розміщують ближче до диригента, а акомпануючі—далі; басові інструменти ставлять ближче до центра оркестру і т. п.



§ 45. ЗАУВАЖЕННЯ ПРО ВДОСКОНАЛЕННЯ ТЕХНІКИ ГРИ УЧНІВ.

Про це керівник повинен пам'ятати і, поряд з оркестровою роботою, систематично привчати гуртківців тренуватися на своїх інструментах: давати виконувати вправи, етюди, які дуже потрібні для розвитку

техніки володіння інструментами. Треба стежити за систематичною роботою оркестранта, давати йому такі завдання, що трохи випереджали б своєю складністю поточний репертуар. Одночасно треба уникати надмірного захоплення технічними вправами. Помічається, що на певному етапі навчання учні дуже охоче беруться за різні головоломні пасажі. Слід спрямовувати гуртківців на мелодичні вправи, роз'яснюючи, що найважливіше в грі — це доброякісний звук.

Поруч з удосконаленням техніки виконання треба розвивати й техніку читання нот. Для цього слід провадити систематичні заняття з сольфеджіо. Початок таких занять гуртківці зустрічають не зовсім охоче, але згодом відчують велике задоволення і активно змагаються поміж собою.

Користь від опанування техніки сольфеджування величезна.

§ 46. АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ.

Коли диригент ґрунтовно проробить партії з усіма окремими виконавцями, він зробить і для себе дуже корисну роботу: він знатиме добре всю партитуру. Це знання треба зафіксувати на папері. Треба й узагальнити деякі моменти і відшукати в партитурі те, чого нема в окремих партіях. Знати партитуру — це значить, що все обдумане, все намічено і що диригент ясно уявляє, як саме він виконуватиме музичний твір.

Усе це, про що йде тут мова, може бути зафіксовано в плані художнього виконання музичного твору. Щоб мати потрібні дані для плану, треба зробити аналіз твору й партитури: з яких виразних частин складається твір; що висловлює він у цілому і окремі його частини; якими змінами темпів і нюансів доводити зміст твору до слухачів. До цього останнього завдання треба підійти через зовнішній аналіз твору: як зроблено оркестровку, тобто які функції виконують окремі інструменти, які угруповання вони утворюють.

Темпи і динаміку не можна визначити зовсім точно. Над ними треба замислитись.

Подаємо приклад аналізу музичного твору. Народна пісня „Ой хмелю“ — партитура для домрового окрестру (приклад 139, стор. 97—103).

Пісня має вступ (4 такти) та куплети в головній тональності; четвертий куплет — в іншій тональності, наприкінці його проведено модуляцію в попередню тональність; пісня закінчується повторенням перших двох куплетів.

В пісні є два моменти динамічної кульмінації, тобто найбільшого піднесення звучання: в першому куплеті (№ 2) і в третьому (№ 8). Слід простежити всі позначення і підкреслити кольоровим олівцем. Іноді у великих партитурах роблять вгорі і вниз чіткі позначення динаміки й темпів.

Дуже корисно теоретично й практично проаналізувати твір з гармонічного боку: визначити, програти на фортепіано і засвоїти гармонічний план. Велика користь буде, якщо занотувати крок за кроком гармонічні послідовності твору. Наприклад:

Такти	Чверті	Основна тональність	Нахил	Ступінь	Вид акорду	Такти	Чверті	Основна тональність	Нахил	Ступінь	Вид акорду
1	1	мі	мінор	I	тризвуччя	8	1	соль	мажор	I	тризвуччя
	2	»	»	II	септакорд		2	»	»	V	септакорд
	3	»	»	III	тризвуччя		3	»	»	I	тризвуччя
	4	»	»	»	»		4	до	»	V	септакорд
						9	1	до	»	I	тризвуччя

Andantino

PRIMA I *mf* *p* *pp*

PRIMA II *mf* *p* *pp*

ALTI *mf* *p* *pp*

TENORI *mf* *p* *pp*

BASSI *mf* *p* *pp*

CONTRABASSI *mf* *p* *pp*

Moderato.

PRIMA I *p* *mf*

PRIMA II *p* *mf*

ALTI *p* *mf*

TENORI *p* *mf*

BASSI *p* *mf*

CONTRABASSI *p* *mf*

Приклад 139

12

divisi

9 10 11 12

13

divisi

13 14 15 16

Приклад 139 (продовження)

17 **4**

17 18 19 20

p *p* *pizz.* *mf* *mf* *pizz*

17 18 *mf* 19 20

5

21 22 23 24 25 26

mf *mf* *f* *f* *f* *f*

21 22 23 24 25 26

Приклад 139 (продовження)

Закінчення. Q

26 27 28 29 30

26 27 28 29 30

pizz. *p* *p* *p* *p*

Q

31 32 33 34

31 32 33 34

p *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

31 32 33 34

p *cresc.* *cresc.* *cresc.*

Приклад 139 (продовження)

35 36 37 38

f *divisi* *rallentando* *a2* *rallentando* *rallentando* *rallentando* *rallentando*

35 36 37 38

39 40 41 42

Meno mosso. *mp* *mp* *mp*

39 40 41 42

Приклад 139 (продовження)

10

43 *mp* 44 *mp* 45 46 47 48

11

47 *mf* 48 *mf* 49 *p* *dim.* 50

Приклад 139 (продовження)

Приклад 139 (закінчення)

Наступний етап аналізу — визначення *поліфонічних* моментів багатоголосся. Під голосом тут розуміють не просто оркестрову партію, а партію, яка має виразний мелодичний або ритмовий малюнок. Це може бути короткий хід, але він мусить мати певну самостійність. Такі виразні самостійні ходи треба відшукувати й позначати. Під час виконання голоси треба виділяти.

§ 47. ВИРАЗНЕ МУЗИЧНЕ ВИКОНАННЯ.

Всі почуття й пристрасті, ідеї і образи, що малює музика, доходять до нашої свідомості, як було вже сказано, тільки через три такі музичні елементи: висоту звуків, силу їх і тривалість. Проте позначити найменші, найтонші звукові відтінки не можна. Тому диригент повинен навчатись читати твір „між рядками“. Для цього спочатку треба прочитати й виконати те, що напевно позначив композитор.

Простежимо авторські вимоги. Само собою зрозуміло, що всі звуки певної висоти і певного ритму ми виконаємо — тут є певна сталість. Щодо сили звуку, то тут позначення дуже умовні. Завдання диригента — знайти *відносну* силу тихих і голосних місць твору.

Там, де темпи уповільнюються або прискорюються, зазначено, наприклад, *ritardando* або *accelerando*, а до якої межі — ніколи не зазначається. Завдання диригента — знайти потрібний ступінь уповільнення і прискорення руху. Навіть і не змінюючи темпу, можна по-різному дозувати тривалість звуків. Так, по знаку *staccato* ступені уривчастості можуть бути різні.

Спочатку треба додержувати якихось середніх норм, орієнтуючись на протилежність знаків *p* і *f*, на позначення темпів та їх змін.

В нашому прикладі 139 всю міць оркестру треба зберегти для №№ 2 і 8 — це кульмінаційні місця пісні. Навпаки, найтихше звучання надає на кінці фраз в тактах 4, 16, 58. Треба домогтись, щоб оркестр давав найм'якший, найтихший звук.

Спинимось ще на деяких інших важливих моментах. № 6 грають тільки два інструменти — перша домра і домра-тенор на протязі двох тактів — 27-го і 28-го, причому тенор грає імітацію тієї мелодії, що її виконує перша домра. Ці інструменти повинні грати рівнозвучно, бо обидві мелодії рівноправні. Домра II, що приєднується, повинна вступити зовсім непомітно, і загальний рівень її голосності повинен бути нижчий від рівня голосності солюючих інструментів. № 3 являє собою ніби відгомін — луну мелодії. Її треба виконати порівняно з № 2 принаймні наполовину тихше.

Розберемо деякі дрібніші деталі. Вступ починається mf, трохи посилюється і стихає. Загальна звучність поступово падає на pp. Але на загальному фоні треба виділити тематичні ходи, які є в другому такті — у домри-альта, в третьому — у домри II і тенора, нарешті — у басів.

В № 1 загальна звучність — p. Ступінь посилення й послаблення в тактах 5 та 6 треба пов'язати з наступним посиленням. Домри I та II повинні звучати трохи голосніше, оскільки вони ведуть мелодію. В такті 7 треба піднести загальну звучність до mf; при цьому мелодія переходить на октаву вгору — і це трохи посилює загальну звучність. Наприкінці 3-го такту звучність ще посилюється і в № 2 доходить до f. Тут можна вимагати загального f, незважаючи на те, що у тенорів і у басів самостійні мелодичні партії: мелодію тепер подвоєно в октаву, і альти підсилюють мелодію — її буде добре чути на фоні сильного супроводу.

В № 3 основну мелодію грають домри-прими на p. Для решти голосів міра p повинна бути менша, ніж для першої групи.

В такті 15 — спад, і такт 16 закінчується загальним pp на ферматі. Міру фермати встановити не можна — це справа диригента. Між №№ 3 і 4 мусить бути невелика пауза — *люфтпауза*, якої в нотах нема; це так звана *цезура* (зупинка).

Другий куплет пісні (№ 4) починає група тенорів і басів, які в останній чверті розходяться в терції. Вони ведуть мелодію протягом чотирьох тактів, рівномірно посилюючи і послаблюючи звучність. Мелодія проходить на фоні двох груп: одна група — це I і II домри, друга група — альти й контрабаси. Перша група вступає на другій половині 17 такту і веде допоміжну мелодичну лінію; друга група дає лише акорди *riz-zicato*. Довести до слухача кожную групу — досить складне диригентське завдання.

В № 5 мелодія переходить до альтів і тенорів на f; фон — гармонічні фігурації і акорди. Мелодію треба виділити.

Третій куплет (№ 6) грають два солісти — домра I і тенор. Тут проходить так звана імітація. Міра голосності для солістів мусить бути більша, ніж для цілого оркестру. Тому вступи альтів в такті 29-му та басів перед № 7 мусять бути ледве помітні. Так само треба розмірити ступінь голосності і в № 7.

В такті 33-му стоїть *crescendo* і в № 8 — кульмінація. Оркестр вступає на f. Мелодія проходить у двох октавах: її виконують домри I і II та альти *divisi*. Баси та контрабаси роблять гамоподібні ходи. Під час виконання *crescendo* початківці-диригенти часто прискорюють темп. Це неприпустима помилка.

В такті 37 — сповільнення. Застерігаємо від можливої помилки: часто замість поступового сповільнення відразу роблять повільно. Підкреслюємо, що весь сенс сповільнення — в його поступовості.

В № 9 — *meno mosso*. Треба пов'язати *rallentando* зі зміною темпу.

4-й куплет № 9 починають альти в тональності *до-мінор*. Динаміка

цього куплета нічого нового не містить. Тут угруповання голосів трохи змінилося. І характер голосів теж змінився; гармонія стала складніша.

Протягом останніх трьох тактів відбувається модуляція в попередню тональність. Тут має значення не тільки правильність інтонації, а й рух голосів („горизонталь“), що спрямовує слух на певні сталі відчуття.

Важливе значення для виразного виконання має правильна *акцентуація*, тобто розподіл музичних наголосів. На сильних частках мусить бути акцент завжди, за винятком синкоп, які приймають наголос на себе. Мляве, одноманітне виконання з невиразними наголосами перетворює музичний твір у щось непевне і трудне для сприймання. Навпаки, правильна акцентуація ритмізує музичний матеріал і робить його дохідливим. Тут, як і завжди, перебільшення шкодить справі.

Не можна припускати розриву музичних фраз. Як при співах не можна брати дихання в середині слова, так і в інструментальній музиці не можна робити цезур в середині фрази, розривати легато і т. п.

З цього погляду має значення виконання *штрихів*—легато і стаккато, а також правильне застосування способів тремоло і піццикато.

Часто в друкованих партитурах все це не показано. В такому разі диригент повинен розробити і проставити всі позначення. Не виключається, певна річ, і метод експерименту: можна спробувати, як звучить твір, і добрати способи виконання. Проте все ж краще буде, коли диригент докладно визначить усі особливості виконання і вдаватиметься до експерименту не для добору різних способів, а для вибору кращих з них.

Найсерйознішу увагу треба звернути на тремолювання. Воно повинно бути дуже частим, рівномірним і разом з тим легким та вільним. Початкуючому оркестрові грати повільні мелодійні твори зразу важко. Треба добрати такі п'єси, щоб кантилени* були в них епізодичні. Довге тремоло стомлює руку, і звучання стає нерівним — ніби блимає. Чергування способів дає руці перепочинок; від цього ефект загального звучання кращий.

На закінчення відзначимо неприємне трескотіння, яке часто супроводить звучання початкуючого оркестру. Треба стежити, щоб інструменти були справні (див. § 14), щоб струни були належної товщини, щоб справні були плектри. Головне, щоб виконавці усвідомили межі звучності своїх інструментів і не форсували звук.

РОЗДІЛ III РЕПЕРТУАР

§ 48. ПРИНЦИПИ ДОБОРУ РЕПЕРТУАРУ. Всяка мистецька одиниця здійснює свою культурну місію через майстерне виконання ідеологічно-повноцінного репертуару. Попередні розділи були присвячені техніці виконання, способам її розвитку і вдосконалення. Те, що виконується, тобто весь комплекс музичних творів, засвоєних колективом і призначених до вивчення, є темою цього розділу.

До принципів добору репертуару треба підходити з двох поглядів: з погляду потреб самого колективу і з погляду потреб аудиторії, яку колектив повинен обслуговувати.

Отже, не можна відривати саме набуття техніки від нагромадження репертуару. Репертуар не можна розглядати просто як список музичних творів, як складовий елемент плану. Репертуар — це процес, і не помилось, коли скажемо, що це — життя колективу. На репертуарі колектив росте і вдосконалюється. Меж цьому зростанню нема.

* Кантилена — наспів, мелодія; в даному розумінні — плавна, повільна мелодія.

На кожному етапі навчання потрібен певний рівень майстерності. Найкращі твори втрачають свій зміст, якщо їх погано виконати. І, навпаки, найдрібніші твори, коли їх майстерно виконувати, стають змістовними й корисними. Отже, ідеологічна і художня повноцінність музичного твору не може бути відірвана від процесу виконання. Звідси перший принциповий висновок: репертуар завжди мусить з технічного боку відповідати можливостям гуртка.

Під можливостями слід розуміти не тільки технічний рівень виконавців, а й певний ступінь їх музичної культури. Твір може бути зовні простий, а стиль його незрозумілий виконавцям. Звідси другий принциповий висновок: репертуар треба добирати так, щоб він у виконавця виховував смак до музики. Тут керівникові треба бути послідовним і різностороннім.

Дуже поширена думка, що, перш ніж братися за виконання, треба певний час вивчати цілий комплекс різних вправ і етюдів. Так не слід робити! Якщо тільки є найменша можливість об'єднати учнів в оркестр, треба братись за розучування н'ес. Хай це найпростіший танець або пісня, але це вже *музика*. Адже відомо, що навчитись музики без музики не можна. Вправи й етюди, які ми вже зазначали, необхідні, але розчленовувати роботу на підготовку до виконання (вправи) і на самий процес виконання (музичні твори) не можна. Вправи потрібні для розвитку техніки. Це допоміжний матеріал у навчанні. Головне ж — музика. Треба поєднувати розучування музичних творів і технічних вправ: це дві невід'ємні частини одного навчального процесу. Отже, третій принциповий висновок: репертуар з технічного боку мусить служити навчальним матеріалом, тобто матеріалом, на якому виховується майстерність виконавця.

Цілком зрозуміло, що всяке виховання, всяке навчання ґрунтується на вирішенні певних завдань, на подоланні певних труднощів. Отже ясно, що кожен наступний номер репертуару мусить містити завдання і „перешкоди“, які учневі належить розв'язати й подолати.

Неповноцінний той педагог, який неспроможний підшукати завдання, розв'язання якого б дало користь учневі і заохочувало б його до дальшої роботи. Наступний номер репертуару мусить містити *чергове* завдання. Перевантаженням учня можна заподіяти непоправну шкоду: зовсім відбити в учня охоту до навчання. Вимоги, які з цього погляду зв'язані з добром репертуару, можна висловити коротко: репертуар мусить бути *прогресивний*. При цьому він завжди мусить трохи випереджати гуртківців, тобто ставити вимоги, виконання яких посилює і майстерність виконавця і його культурний рівень. Вміння знайти міру цього „трохи“ і визначає якість педагога. Підходячи до принципів добору репертуару з погляду складу аудиторії, треба вияснити зміст її вимог і потреб.

Вплив музики на людину надзвичайно сильний. Музика створює певні настрої. Які настрої потрібні сучасній радянській людині? Потрібне життєствердження, потрібні здорові, бадьорі почуття, спокій і впевненість. Таким повинен бути загальний „тон“ і музичного репертуару.

Проте великою помилкою було б обмежити репертуар тільки бадьорими масовими піснями, енергійними маршами і веселими танцями. Все одноманітне, все, що безперервно повторюється, переходить у звичайні будні і сила його впливу зменшується. Не можна вважати такі почуття, як біль розлуки або муки кохання, неприродними і нездоровими почуттями. Тому не можна виключити з репертуару сумні або ліричні твори, треба лише вміти розпізнавати непотрібні нам занепадницькі настрої. Отже, репертуар мусить складатися з творів різноманітних настроїв; переважати мусять, так би мовити, *позитивні* настрої.

Питання про різноманітність настроїв розв'язується паралельно з питанням про різноманітність стилів. Чи варто самодіяльний оркестр, як кажуть, *профілювати*, тобто скеровувати на певну вузьку музичну галузь? На нашу думку, не варто. Самодіяльний колектив — це перший ступінь. Отже, про визначення профіля тут ще рано говорити. Насамперед потрібно набути музичного досвіду. Надалі можна спрямувати роботу на певний профіль. Але переважати мусить принцип універсальності.

Жанр*, тобто характерна музична галузь, залежить в більшій мірі від самого твору, ніж від характеру виконання. Дібрані твори треба виконувати так, як цього вимагає їх жанр. Сукупність певних способів виконання, що відповідають жанрові твору, становлять *стиль* виконання.

Не треба плутати поняття стилю виконання з стилем твору. Це — різні речі. Твір, написаний в строго академічному стилі, можна виконати, наприклад, по-естрадному, а легку естрадну пісню — академічно. І те, і те буде однаково неприродне. Серйозне може вийти смішним, а смішне — серйозним. Стиль виконання мусить відповідати стилеві твору.

Отже, вибираючи твір, треба зважити на його стиль і вирішити, чи відповідає рівень музичної свідомості виконавців вимогам твору.

Найбільш виразним і яскравим був і залишається стиль народної музики. Національний колорит, наприклад, російської, української, білоруської, грузинської, татарської і т. д. музики настільки своєрідний, що мимоволі наводить виконавця-диригента на правильне трактування. Добираючи репертуар і дбаючи про його виразне й правильне виконання, треба давати перевагу найбільш характерним зразкам.

Так само старанно і вдумливо треба добирати яскраві твори інших стилів і жанрів: треба брати найбільш характерне, найбільш типове.

Керівник оркестру повинен враховувати смаки і попит слухачів. Не можна нав'язувати одну лише серйозну, класичну музику, коли слухач вимагає легкої музики. З другого боку, не можна потурати нерозвиненому смакові і йти лінією найменшого опору. Нерідко на цю тему керівникові, відстоюючи свою думку, доводиться дискутувати з гуртківцями і навіть з своїм керівництвом. Керівникові треба бути принципіальним, наполегливим, гнучким і послідовним.

У світлі викладеного в попередньому параграфі з'ясується зміст репертуарного плану. Керівник зацікавлений у тому, щоб репертуар допоміг йому розвинути учнів.

Учень повинен набувати техніки, з якою він міг би легше засвоювати дальший репертуар. Труднощі, які в роботі щодалі будуть зростати і які треба буде подолати, — це опанування техніки рухливості, вивчення складних метрів і ритмів, складна гармонія, складне нюансування і поліфонія.

З погляду рухливості дуже доцільно видозмінювати партії однієї п'єси, вивчати партії в спрощеному вигляді, а потім заміняти їх складнішими.

Треба, щоб оркестранти звикли до різноманітних диригентських рухів. Одночасно їм потрібен досвід в зміні метрів і ритмів. З цього погляду корисні невеличкі сюїти з пісень, танців тощо. Такі сюїти складаються за принципом контрасту (протилежності) частин: протяжну змінює швидка пісня, а сумну — весела і т. п. Рекомендувати таку форму для постійного застосування не можна, але на певному етапі навчання вона дуже корисна.

На перших кроках оркестрової роботи слід планувати п'єси, побудовані на найпростішій гармонічній основі. Це мають бути зміни основних ступенів. Поступово треба вводити в репертуар п'єси, що містять модуляції,

* Французьке слово (*genre*), походить від латинського *genus* — рід.

відхилення, акорди багатьох ступенів ладу, хроматично видозмінені акорди. Зміни гармонічних комплексів мусять бути чимраз частішими. Одночасно треба підшукувати твори з чимраз тоншим нюансуванням.

Нарешті, треба враховувати елемент поліфонії. Послідовність добору репертуару тут така. Найпростіша фактура — це мелодія з акомпанементом. Потім мелодія подвоюється, як кажуть, „у терцію“. Третій ступінь: на такій самій основі (мелодія і акомпанемент) виникає додатковий голос в середньому регістрі; він виконує самостійні ходи, імітації і варіації. Далі з'являються самостійні ходи у басів. Нарешті, всі голоси набувають самостійності. Корисно підшукувати п'єси, які інструментовані так, що голоси утворюють групи. Перекликання груп сприймається легко, що ефективно сприяє розвиткові поліфонічного відчуття.

Другий бік репертуарного плану — його різноманітність. Тут обов'язково повинні бути твори радянських композиторів, народна творчість, класична спадщина і т. д.

Складаючи план, треба строго підійти до розрахунку часу, взявши до уваги також час на самопідготовку керівника. Кількісні показники плану повинні на першому етапі роботи колективу поступитися перед якісними показниками: краще менше зробити, але добре, ніж більше і погано. Такий принцип у роботі треба застосовувати з найперших днів. Далі, треба до 20% часу залишити в резерві на непередбачені заходи.

Нарешті, слід розрахувати орієнтовний план на довгий термін, а детальний план розробляється на час порівняно невеликий. За довгий термін краще пважати рік, а за короткий — місяць. На протязі року є кілька знаменних дат, коли участь колективу як громадської одиниці особливо потрібна. Отже, підготовка гуртка мусить розпочинатись завчасно. Як ми вже зазначали, місячний план мусить бути детальний.

Детальні плани передбачають виступи оркестру, програми цих виступів і підготовчу роботу.

Самостійна форма виступу оркестру є концерт.

Концерти бувають тематичні й мішані. Програма тематичного концерту присвячується знаменним датам. Така програма складається і для ознайомлення аудиторії з творчістю видатних композиторів або з народною творчістю, для обслуговування політичної кампанії і т. п. Мішаний концерт складається з різноманітних творів. Він може бути і творчим звітом колективу. Можна побудувати таку програму відповідно до заявок слухачів. Але строкатості в програмі слід уникати. Краще робити програму на 2 — 3 відділи і в кожному дати споріднений матеріал.

Коли оркестр зміцніє і поширить свій репертуар, слід планувати циклічні концерти, які змальовуватимуть перед слухачами творче обличчя якого-небудь видатного композитора; в кожному концерті повинні бути показані характерні твори цього композитора.

Слід практикувати спільну роботу оркестру з іншими колективами, наприклад, спільний виступ з хором (або з окремим співаком), з драматичним гуртком (як музичне оформлення вистави або як супровід виступу хореографічного колективу і т. д.).

§ 50. ОРГАНІЗАЦІЯ ВИСТУПІВ. Робота керівника й колективу над репертуаром на одному тільки складанні плану і розучуванні творів не закінчується. Репертуар треба виконати перед слухачем, причому висока якість виконання — святий обов'язок і керівника, і колективу.

Щоб піднести виконання на найвищий рівень, недосить однієї лише роботи над вивченням творів: треба врахувати всі побічні й допоміжні обставини. Організаційний бік виступу є його невід'ємною частиною.

Коли програму виступу з музичного боку опрацьовано остаточно, її треба виконати на тому місці, де має відбутися виступ. Відомо, що акустичні умови приміщення можуть бути різні. Отже, цілком можливо, що музичний твір, який добре звучить у приміщенні для навчання, не зазвучить як слід в концертному приміщенні. В таксму разі керівник-диригент має подумати, чи треба буде підсилити деякі групи або послабити, може потрібно буде змінити розсадку оркестру і т. п. Потрібно також урахувати, що порожній зал дає не те звучання, як повний.

Після останньої репетиції треба перевірити стан інструментів і запас струн до них. Рекомендується мати в резерві кілька інструментів, щоб на випадок, коли порветься струна, можна було негайно перемінити інструмент. Слід також мати запасні плектри.

Перед самим виступом керівник повинен остаточно перевірити настроєння інструментів. Після перевірки настроєння грати на інструментах до виступу не можна.

Так само треба перевірити, чи в належному стані ноти. До речі, найкраще зберігати ноти таким чином, щоб поголосники разом з партитурою були в одній папці або обгортці для кожної п'єси окремо. На випадок, коли загубиться одна партія, її легко можна поновити з партитури.

Записувати партії усього репертуару в окремі нотні книжки з цього погляду не так доцільно: якщо загубиться ціла книжка, — її поновити важко.

До виступів для кожного голосу треба мати окрему папку або обгортку з написом, де всі ноти повинні бути складені в певному порядку. Перевірити треба не тільки наявність усіх нот у папці і чи в належному вони порядку, а й стан самих нот. Якщо ноти попсовані, пом'яті і „ковзають“ на пюїтрі, краще переписати їх на свіжий аркуш. До речі відмітимо, що інколи доцільно перевірити, як оркестрант заграє свою партію з нового листка, бо трапляються курйозні випадки, коли оркестрант розгублюється, побачивши новий нотний аркуш.

Про освітлення треба дбати задовго до виступу і пам'ятати, що освітлення — дуже важлива організаційна деталь виступу.

На сцені під час виступу не повинно бути сторонніх людей. За кулісами повинні бути стільці або лави для відпочинку під час перерви і до початку.

Зовнішній вигляд гуртківців відіграє у виступі далеко не останню роль. Встановилася добра традиція одягати оркестр одноманітно. Це справляє на аудиторію дуже приємне враження. Пристойний одяг, чисте взуття, акуратна зачіска і т. п. — все це створює атмосферу святкового настрою. В житті колективу виступ завжди мусить бути подією.

Пюїтри і стільці повинні бути розставлені так само, як на останній репетиції, і кожен оркестрант мусить точно знати своє місце. Ноти повинні лежати на пюїтрах.

Під час виходу, так само, як і на сцені, ніякі розмови між виконавцями неприпустимі. Дисципліна мусить бути свідомою. Треба поставити справу так, що коли, наприклад, гуртківцеві в перерву треба відлучитися, він повинен дістати на це дозвіл керівника.

Оркестр мусить виходити на сцену в певному порядку. Інструмент несуть у лівій руці, тримаючи за гриф посередині і обернувши його струнами до себе. Струни при цьому затиснуті, щоб не бриніли. Наводимо для прикладу порядок виходу домро-балалайкового складу оркестру з групами концертино й баянів (див. стор. 95, мал. 44)

а) Якщо є можливість виходити з обох боків, то одночасно

зліва виходять:

домри-прими I,
домри-альти,
домри-тенори,
група концертно,
баяни,
домри-баси,
домри-контрабаси,

справа виходять:

домри-прими I,
балалайки-прими,
балалайки-секунди,
балалайки-баси,
балалайки-контрабаси,
гусяр.
ударник.

б) Якщо є тільки один вихід, наприклад справа, то перші виходять домри-контрабаси і домри-баси, за ними домри-тенори, домри-альти, домри-прими I, концертно, баян, прими-балалайки, домри-прими II, балалайки-секунди, балалайки-альти, балалайки-баси, балалайки-контрабаси і нарешті гусяр та ударник.

Кожен з виконавців займає своє місце і, тримаючи інструмент за гриф лівою рукою, ставить на ліве коліно, обернувши його верхньою декою до аудиторії (за винятком, зрозуміло, великих інструментів, що ставляться на підлогу). На естраді оркестрант поводить себе скромно і спокійно.

Коли оркестр розмістився, через середину оркестру виходить диригент; він бере паличку і зводить руки в робоче положення. Разом з цим оркестранти приводять інструменти в робоче положення і чекають початку гри.

Коли виконання закінчено і диригент опустив руки вниз, оркестранти повинні одразу ж поставити інструменти на ліву ногу, як перед початком гри. Погодженість рухів диригента і оркестру справляє на аудиторію дуже добре враження. На оплески аудиторії диригент відповідає поклоном. Тільки в окремих випадках, коли на це диригент подає відповідний умовний знак, оркестранти встають, але не вклоняються.

По закінченні концерту—на знак диригента—оркестранти підводяться з своїх місць і виходять у протилежному порядку, як заходили.

Чималу роль для контакту виконавців з аудиторією відіграє конференсьє. Роль конференсьє в концертах—оголошувати аудиторії слухачів чергові номери і називати виконавців концерту. Ніякі жарти й дотепи, як в естрадних концертах, тут не потрібні. Відомо, що будь-хто цієї ролі не виконає. Отже, конференсьє мусить мати добрі сценічні дані: належний зріст, непогану фігуру, приємну зовнішність, відповідні манери, ясний і міцний голос, добру дикцію. Крім того, це мусить бути людина розвинена і з такою обізнаністю в музиці, яка гарантувала б конференс від помилок і перекручень. Конференс, тобто те, що виголошує конференсьє, мусить бути детально розроблений, записаний чітко або надрукований на невеликому папірці. Конференсьє повинен вивчити конференс напам'ять; для контролю можна тримати в руці листок.

Перед тим як розпочати концерт, корисно провести коротку лекцію або реферат про зміст концерту, для чого звичайно запрошують фахівця-музикознавця або замовляють йому написати реферат читання доручають конференсьє.

Нарешті, ще раз нагадаємо читачеві-керівникові самодіяльного колективу, що він є центральною і відповідальною фігурою в роботі самодіяльного колективу. Таке становище керівника зобов'язує його бути найбільш вимогливим до самого себе. Наполегливо працювати над самовдосконаленням—таке головне завдання керівника. Він повинен добре пам'ятати, що очолюваний ним колектив—дзеркало його роботи.

Ніякі організаційні неполадки не повинні спинити керівника: для того, хто по-справжньому любить свою роботу, непоборних труднощів нема.

І. ВИКОРИСТАНА І РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

а) Теорія

1. Павлюченко. Теория музыки, Музгиз, 1940.
2. Римский - Корсаков. Учебник гармонии.
3. Бригада МГК. Учебник гармонии, ч.ч. 1 і 2, Госиздат, Москва, 1937.
4. Тимофеев. Руководство для начинающих дирижеров, Музгиз, Москва, 1938.
5. Климов. Первоначальное сольфеджио, Музгиз, Москва, 1938.

б) Инструментоведство

6. Видор — Рогаль-Левицкий. Техника современного оркестра, Музгиз, Москва, 1938.
7. Петухов. Народные музыкальные инструменты. Типография императорской Академии Наук, СПб, 1884.
8. Хоткевич. Музичні інструменти України, Держвидавництво «Україна», 1930.
9. Юцевич. Настройка пенской гармонии, Укрвидаместпроц, Киев, 1940.
10. Чагадаев. Руководство по организации великорусских оркестров, Госиздат, Москва, 1925.
11. Всесоюзный Дом Народного Творчества. Путеводитель по музею. Издание ВДНТ. Москва, 1938.
12. Фомицын. Домра. Типография Артамонова, СПб, 1891 г.
13. Фомицын. Гусли. Типография императорской Академии Наук, СПб, 1890.
14. Новосельский. Книга о гармонике, Госиздат, Москва — Ленинград, 1938.
15. Трахтенберг. Музыкальные инструменты, Музгиз, Москва, 1931.

в) Этюды і школи

16. Борно. Школа для скрипки.
17. Вольфарт. Этюды для скрипки, ч.ч. 1 и 2.
18. Грютцмахер. 24 этюда для виолончели.
19. Грютцмахер. Ежедневные упражнения для виолончели.
20. Милушкин. Оркестровые этюды для контрабаса.
21. Александров. Самоучитель игры на мандолине.
22. Илюхин. Самоучитель для балалайки.
23. Иванов. Новый самоучитель игры на гитаре.
24. Крюковский. Школа для трехструнной домры.
25. Сихра. Этюды для семиструнной гитары.
26. Клейнардт. Школа для баяна.
27. Тюриковы Н. и В. Первоначальная техника игры на баяне.

2. ТАБЛИЦЯ РОЗМІРІВ СТРУН

	Назви інструментів	С т р у н и													
		1		2		3		4		5		6		7	
		Т	Д	Т	Д	Т	Д	Т	Д	Т	Д	Т	Д	Т	Д
Домри квінтові	Пікколо .	0,2	50	0,3	50	0,47	50	0,6	50						
	Прима .	0,2	70	0,3	70	0,5	70	0,84	70						
	Альт .	0,3	85	0,5	85	0,75	85	1,1	85						
	Тенор .	0,4	100	0,7	100	1,0	100	1,4	100						
	Бас .	0,6	120	0,9	120	1,2	120	1,7	120						
	Контрабас .	0,9	150	1,3	150	1,7	150	2,0	150						
Домри кварткові	Пікколо .	0,2	55	0,3	55	0,47	55								
	Прима .	0,24	75	0,3	75	0,6	75								
	Альт .	0,5	100	0,6	100	0,7	100								
	Бас .	0,9	120	1,2	120	1,4	120								
	Контрабас .	1,2	150	1,8	150	2,2	150								
Гітари	Звичайна .	0,3	100	0,4	100	0,5	100	0,6	100	0,7	100	0,8	100	0,9	100
	Кварт .	0,3	100	0,4	100	0,5	100	0,6	100	0,7	100	0,8	100	0,9	100
	Терц .	0,3	100	0,4	100	0,5	100	0,6	100	0,7	100	0,8	100	0,9	100
	Бас .	0,5	150	0,7	150	0,9	150	1,1	150	1,3	150	1,5	150	—	—
	Контрабас .	0,9	170	1,2	170	1,8	170	2,2	170						
Балалайки	Прима .	0,3	70	0,4	70	0,4	70								
	Секунда .	0,5	80	0,7	80	0,7	80								
	Альт .	0,7	90	1,1	90	1,1	90								
	Бас .	0,9	130	1,25	130	1,75	130								
	Контрабас .	0,9	170	1,4	170	2,0	170								
Мандоліни	Мандоліна .	0,24	60	0,3	60	0,5	60	0,8	60						
	Мандола .	0,5	90	0,7	90	1,0	90	1,3	90						
	Люта .	0,6	120	0,9	120	1,2	120	1,6	120						
	Ліола .	0,9	150	1,3	150	1,7	150	2,0	150						

Примітка. Т — товщина струни в міліметрах, Д — довжина струни в сантиметрах з урахуванням випаса на навішування.

З М І С Т

	Стор.
Вступ	3
ЧАСТИНА ПЕРША	
ТЕОРЕТИЧНИЙ МІНІМУМ	
Розділ I. Елементи музичної грамоти.	
§ 1. Нотний запис	6
§ 2. Будова музичного діапазону	6
§ 3. Навви нот. Основний звукоряд	7
§ 4. Позначення тривалості	8
§ 5. Метр. Ритм.	10
§ 6. Гамм	10
§ 7. Інтервали	12
§ 8. Лад. Тональність	15
§ 9. Динамічні знаки і термінологія	19
§ 10. Основи гармонії	21
Розділ II. Ансамблі та оркестри.	
§ 11. Типи музичних ансамблів	25
§ 12. Типи оркестрів	26
Розділ III. Огляд інструментів.	
§ 13. Склад неаполітанського оркестру	
§ 14. Короткі відомості про конструктивні особливості інструментів	30
§ 15. Склад домрового оркестру	34
§ 16. Склад домрово-балалайкового оркестру	37
§ 17. Бандура	41
§ 17а. Гуцульський оркестр	42
§ 18. Гуслі	42
§ 19. Гармоні	43
§ 20. Дерев'яні духові інструменти	47
§ 21. Мідні духові інструменти	48
§ 22. Група ударних інструментів	49
ЧАСТИНА ДРУГА	
ПОЧАТКОВЕ НАВЧАННЯ	
Розділ I. Методика навчання нотної грамоти.	
§ 23. Загальні зауваження	51
§ 24. Запис висоти звуків	51
§ 25. Вивчення грифів.	52
§ 26. Вивчення метру	54
§ 27. Настроювання інструментів.	55

Розділ II. Техніка діставання звуку і способи гри.

§ 28. Мандоліна і домра	56
§ 29. Загальні способи гри	60
§ 30. Вправи для мандоліни або домри	63
§ 31. Домра-бас і люта	64
§ 32. Домра-контрабас і ліола .	65
§ 33. Балалайка	66
§ 34. Гітара .	69
§ 35. Бандура	71
§ 36. Способи гри на гармонях	76
§ 37. Ударні інструменти	79
§ 38. Додаткові оркестрові інструменти	83

ЧАСТИНА ТРЕТЯ**КЕРІВНИК-ДИРИГЕНТ****Розділ I. Техніка диригування.**

§ 39. Попередні зауваження	84
§ 40. Техніка диригентських рухів	84
§ 41. Мотричні схеми	87
§ 42. Керівні жести	89

Розділ II. Методи оркестрової роботи.

§ 43. Розучування партій	91
§ 44. Утворення і поєднання груп	93
§ 45. Зауваження про удосконалення техніки гри учнів	95
§ 46. Аналіз музичного твору	96
§ 47. Виразне музичне виконання	103

Розділ III. Репертуар.

§ 48. Принципи добору репертуару	105
§ 49. Планування репертуару	107
§ 50. Організація виступів	108

ДОДАТКИ

1. Використана і рекомендована література	111
2. Таблиця розмірів струн	112

Редактор Е. Столова
Техредактор В. Тернавська

Е. Юцевич, Е. Безлятов
ОРКЕСТР НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
(на украинском языке)

БФ 01962. Здано на виробництво 10/IV-47 р. Підписано до друку 20/VI-48 р.
Друкарських аркушів 7,25. В 1 друк. арк. 53.630 друк. знаків. Обліково-
видавничих арк. 9,70. Папір 70 × 108 1/16. Тираж 10.000. Замов. № 829.
Ціна 9 крб.

Друкарня „Мистецтво“. Харків, Пушкінська, 44.

