

Л. Андреева

**МЕТОДИКА
ПРЕПОДАВАНИЯ
ХОРОВОГО
ДИРИЖИРОВАНИЯ**

Л. Андреева

МЕТОДИКА
ПРЕПОДАВАНИЯ
ХОРОВОГО
ДИРИЖИРОВАНИЯ

*Допущено Управлением кадров
и учебных заведений Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для дирижерско-хоровых факультетов (отделений)
музыкальных вузов*

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА МОСКВА 1969

ПРЕДИСЛОВИЕ

Как известно, в учебных планах дирижерско-хоровых факультетов консерваторий и музыкально-педагогических институтов в цикле специальных предметов предусматриваются лекции по методике преподавания хоровых дисциплин. В этом курсе изучаются методики преподавания хорового класса, дирижирования, чтения партитур, хороведения, хоровой литературы, аранжировки. Круг вопросов предмета очень широк и в течение одного года, отведенного на его прохождение, все частные методики не могут быть освещены достаточно полно. Вследствие этого возрастает роль самостоятельной работы студентов над пособиями и материалами. Из всех предметов хорового цикла наименее разработаны и освещены вопросы преподавания дирижирования. Правда, имеется ряд книг, в которых разбираются некоторые вопросы техники дирижирования хором, но, как правило, они предназначены либо для консерваторий (например, книга А. Егорова «Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин»¹, К. Птицы «Очерки по технике дирижирования хором»², С. Казачкова «Дирижерский аппарат и его постановка»³, либо для руководителей художественной самодеятельности (книга В. Соколова «Работа с хором»⁴, статья К. Птицы «О дирижировании» в сборнике «Работа в хоре»⁵). Пособий, освещающих более или менее подробно методику преподавания ди-

¹ А. Егоров. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. Л., Музгиз, 1958.

² К. Птица. Очерки по технике дирижирования хором. М., Музгиз, 1948.

³ С. Казачков. Дирижерский аппарат и его постановка. М., «Музыка», 1967.

⁴ В. Соколов. Работа с хором. М., «Музыка», 1967.

⁵ К. Птица. О дирижировании. (В сб.: «Работа в хоре». М., Профиздат, 1960.)

рижирования на хоровых отделениях училищ пока очень мало (среди существующих можно назвать «Хрестоматию по дирижированию» Г. Дмитриевского¹, правда, весьма лаконичную в части методических указаний, и вышедшую в 1961 году книгу К. Ольхова «О дирижировании»²). Между тем студенты, проходящие на практике методику преподавания дирижирования, и начинающие педагоги — вчерашние выпускники вузов, не имеющие опыта, нуждаются в пособиях, в методической помощи. Данная работа и задумана как учебное пособие для студентов музыкальных вузов по курсу методики преподавания дирижирования в училище и тесно связана с программой по дирижированию для дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ³.

Первая глава работы посвящена общим вопросам методики преподавания дирижирования (специфике предмета, содержанию занятий в классе, принципам составления индивидуальных планов и т. п.). В последующих главах разбираются с методической точки зрения технические приемы и навыки дирижирования в тех объемах, которые предусмотрены программой для каждого курса.

Писать о дирижировании очень трудно. Это настолько живой, творческий процесс, что часто словами невозможно выразить тот или иной жест, движение, прием. Столь необходимые и оправданные в исполнении, они при описании теряют свою выразительность и становятся зачастую схематичными, формальными.

Автор просит учесть это обстоятельство и при чтении работы принимать многие положения не как готовые рецепты, а лишь как методическую основу выполнения тех или иных технических приемов, как отправную точку в процессе их будущего творческого преломления.

¹ Г. Дмитриевский. Хрестоматия по дирижированию. М., Музгиз, 1953.

² К. Ольхов. О дирижировании. Л., Музгиз, 1961.

³ Программа по дирижированию для дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ (дневное, вечернее и заочное обучение). М., 1963.

Глава I. ОБЩИЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОЛОЖЕНИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИРИЖИРОВАНИЯ

Подъем культуры в нашей стране способствует небывалому расцвету хорового искусства. Наряду с профессиональными хорами существует огромное количество самодеятельных хоровых коллективов (студенческие хоры, колхозные, заводские, школьные). Все они нуждаются в квалифицированных руководителях, особенно много требуют их общеобразовательные школы, в которых ведутся и уроки пения, и внеклассные хоровые занятия. Руководителей хора и учителей пения готовят дирижерско-хоровые отделения музыкальных училищ. Число желающих поступить на эти отделения с каждым годом возрастает. Но далеко не все по своим профессиональным данным могут обучаться профессии дирижера.

Какие же требования предъявляются к поступающим на дирижерско-хоровые отделения музыкальных училищ? Прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо остановиться на особенностях специальности дирижера, на трудности этой профессии.

Среди музыкальных специальностей профессия дирижера — одна из самых сложных и многогранных. Каждый дирижер имеет дело с коллективом, он постоянно должен проявлять себя не только как дирижер-исполнитель, но и как педагог, организатор. Для того чтобы иметь право руководить людьми, направлять их, дирижер должен быть примером аккуратности и дисциплинированности, очень многое знать и уметь.

Дирижеру необходимо иметь хороший слух (вокально-хоровой), чувство ритма и музыкальную память, знать основные законы вокального искусства, владеть голосом, дирижерским жестом, хорошо играть на фортепиано, уметь хорошо читать с листа, прекрасно знать музыку разных стилей и жанров.

Помимо музыкальных данных, дирижер должен обладать

сильной волей, организаторскими способностями, быть энтузиастом своего дела. «Только хоровики-энтузиасты своей настойчивостью, терпением и трудолюбием могут внести вклад в общее дело развития хорового искусства»¹, — говорил выдающийся русский хоровой дирижер Н. М. Данилин (1878—1945). Поэтому первое требование к поступающим в училище на хоровое отделение — заинтересованность хоровой специальностью, любовь к хоровому искусству.

Среди поступающих наиболее подходящими кандидатами являются абитуриенты, которые либо уже руководят самодеятельностью, либо много лет поют в хорах. Им нужно отдавать предпочтение перед всеми остальными, часто идущими не по призванию. Поэтому желательно устанавливать связь училища со школьными хоровыми коллективами и там подбирать свои кадры. Все поступающие на дирижерско-хоровые отделения должны проходить самый строгий отбор и подвергаться испытаниям, в результате которых определяется степень одаренности, профессиональная пригодность, уровень общего развития.

§ 1. ЗАДАЧИ КУРСА ДИРИЖИРОВАНИЯ

На хоровом отделении училища среди ряда предметов специального цикла (хоровой класс, хороведение, хоровая литература, чтение партитур, аранжировка) главным в формировании будущего дирижера является хоровое дирижирование.

Основная задача предмета «дирижирование» — воспитание в учащихся любви к хоровому искусству. Помимо этого он дает знания по технике дирижирования хором, развивает навыки самостоятельной работы над партитурой.

Методика преподавания дирижирования строится, как и все частные методики, на пяти основных принципах советской дидактики: наглядности, сознательности, прочности усвоения знаний, систематичности обучения, доступности. Эти принципы находят отражение и в строго систематизированных программных требованиях (репертуар и технические приемы) по каждому курсу, и в построении уроков, и в методах работы над хоровыми сочинениями. Но содержание методики преподавания дирижирования не ограничивается проведением в жизнь только этих пяти принципов, а включает в себя и ряд других очень важных задач.

Среди них на первое место нужно поставить необходимость сочетания профессионального обучения учащегося с воспитанием в нем черт характера, отвечающих моральному кодексу совет-

¹ Цит. по статье: Л. Андреева и М. Бондарь. Николай Михайлович Данилин. (В сб.: «Искусство хорового пения». М., Музгиз, 1963, стр. 18.)

ского человека. Это значит, что преподаватель дирижирования, воспитывая в классе будущего специалиста хорового дела — музыканта, дирижера, никоим образом не должен ограничиваться узкопрофессиональными задачами, а обязан приложить все силы к тому, чтобы развить в учащемся положительные моральные качества: правдивость, трудолюбие, скромность, чувство ответственности. Важная роль в методике преподавания дирижирования отводится и вопросу направленности обучения. Об этом нельзя забывать ни на минуту и весь процесс по изучению тех или иных дирижерских приемов и жестов оправдывать целесообразностью их в будущей работе с хором. В классной и домашней работе учащегося необходимо требовать от него представления воображаемого хора, внутреннего слышания хорового звучания. Для этого педагог должен обязательно рекомендовать учащемуся посещать как можно больше хоровых концертов, репетиций, слушать записи. Все это делается для того, чтобы предмет «дирижирование хором» стал осмысленным, приобрел ясную целенаправленность, а не превращался в некую «черную магию». Следуя этому положению, педагог специального класса обязан сочетать обучение учащегося в классе с его практической деятельностью в общеобразовательной школе и хоровых коллективах.

§ 2. МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ ХОРОВОГО СОЧИНЕНИЯ

Процесс обучения дирижированию, то есть умению передать системой жестов содержание музыки, обязательно должен опираться на прочное знание учащимися исполняемых произведений. Дирижирование за пультом — последний этап большой предварительной работы, итог тщательного изучения произведения, воплощение в жесты глубоко продуманной и прочувствованной музыки. Педагог должен стараться пробудить настоящую любовь и подлинное уважение к музыке, приучить доказывать свое отношение к ней не пустыми фразами, а делом, повседневным трудом, добросовестным отношением к изучаемым произведениям. С первых шагов учащемуся нужно внушить правило, что он не имеет права дирижировать с листа или представляя произведение только в общих чертах. Педагогу следует проявить настойчивость в этом отношении, не допускать никаких поблажек. В противном случае дирижирование теряет свой смысл, превращается в гимнастические упражнения под музыку, а это, в конечном счете, приводит к полной дискредитации предмета, воспитанию у учащегося уверенности, что быть дирижером очень легко и просто.

Изучением хорового сочинения учащийся занимается в классе под руководством педагога и в домашних условиях самостоятельно. Его работа над партитурой вне класса может быть результативной только в том случае, если она проводится очень

систематично и по определенному плану. Этот план домашней работы педагог предлагает учащемуся на первых уроках по дирижированию.

Работа над партитурой подразумевает тщательное изучение произведения, всесторонний анализ его и воплощение в жесте, то есть дирижирование.

Приступая к работе над произведением, необходимо прежде всего обдумать его содержание (основную идею, характеристики образов), отметить особенности поэтического языка. Затем следует выучить наизусть литературный текст, читать его выразительно, эмоционально.

Далее партитура тщательно изучается за фортепиано. При этом рекомендуется идти от общего к частному, то есть сначала проиграть партитуру целиком, чтобы составить представление о ней, а затем учить по частям. Если партитура очень сложная, можно разучивать ее по группам голосов (отдельно мужские и женские). Сочинение следует закреплять в памяти и пальцах не путем «вдалбливания», бесконечного повторения от начала до конца, а сознательно, выбирая наиболее трудные места и прорабатывая их более тщательно. Главное в этой работе — следование звуковому идеалу, созданному на основе внутреннего слуха, выразительная передача на инструменте партитуры со всеми особенностями ее фразировки и нюансировки.

Для максимального приближения звучания инструмента к хоровой звучности следует играть партитуру глубже, компактнее, предельно связывая звуки. Опираясь на звучание басовой партии, стараться равноценно «подать» и другие голоса, чтобы звучали аккорды, подчеркивать особенности тембров различной манерой игры. Особенно строго нужно следить за соблюдением цезур, правильным исполнением дыхания (как в хоре). Весьма желательно, чтобы учащийся имел возможность прослушать изучаемое в классе произведение в живом исполнении или в записи. Это очень поможет ему в ознакомлении с сочинением, в осмыслении его содержания и будет способствовать более сознательному и выразительному исполнению на фортепиано.

Разучивание произведения включает в себя и пение всех голосов партитуры наизусть, сольфеджируя и с текстом. Голоса нужно петь в различных вариантах: один голос от начала до конца, переходить с одного голоса на другой (по мере их вступления или по фразам), петь один голос партитуры с одновременным исполнением других на фортепиано (играется альт — поется сопрано), в хоровом аккорде одну партию исполнять голосом, другие — на фортепиано, петь аккорды по вертикали.

На первом курсе по вертикали поются лишь отдельные моменты (начальный и заключительный аккорды, начало частей, кульминация, яркие кадансовые обороты и т. д.). С каждым годом этот навык усложняется, и на четвертом курсе учащийся должен уметь пропеть любой аккорд сочинения независимо от

его местоположения. При пении голосов и аккордов партитуры обязательно требуется точная интонация при сольфеджировании и пении с текстом, нетерпимое отношение к фальши, непрерывное тактирование схемы одной рукой, умение чередовать исполнение голосов и аккордов вслух и «про себя» (при помощи внутреннего слуха), навык пения голосов партитуры без поддержки на инструменте.

После того как произведение продумано и выучено, можно приступить к его письменному анализу по определенному плану.

План анализа хоровых партитур¹

а) Общий анализ содержания, основная идея, сюжет. Литературный текст, его автор, эпоха создания; композитор, его биографические данные, характеристика творчества.

б) Сведения об изучаемом произведении: его место и значение в творчестве композитора. Если произведение является частью какого-либо крупного произведения, например оперы, то нужно дать сведения о всей опере (очень краткие) и о месте, занимаемом этим хором в опере (сценическая ситуация, роль хора).

в) Музыкально-теоретический анализ: форма произведения в целом и структура отдельных частей, музыкальные темы и их развитие, склад изложения (гомофонно-гармонический, полифонический, смешанный), ладотональный план, гармония, метроритм, интервалика, роль аккомпанемента.

г) Вокально-хоровой анализ: тип и вид хора, характеристика хоровых партий в отношении диапазона, тесситуры, голосоведения. Особенности строя, ансамбля, хоровой фактуры, манеры звуковедения, дыхания, дикции.

д) Исполнительский анализ: раскрытие связи литературного и музыкального текстов, определение всех средств музыкальной выразительности (темпа, динамики, агогики, фразировки, логических кульминаций, составление плана художественного исполнения). Все термины в произведении должны быть переведены, показатели метронома расшифрованы.

е) Определение всех основных трудностей произведения: вокально-хоровых, ритмических, гармонических, исполнительских и т. д.

Все анализы изучаемых произведений учащийся обязан фиксировать письменно в специальной тетради. Она ведется учащимся в течение всего обучения и впоследствии будет служить ему справочником.

¹ Данная схема анализа в основном заимствована автором из программы по дирижированию для дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ. М., 1963, стр. 6.

Следует сказать, что предложенный выше план анализа хоровых партитур на каждой стадии обучения будет несколько видоизменяться. На старших курсах (третьем и четвертом) он принимается целиком, а на младших (особенно первом) значительно сокращается и упрощается. Разборы партитур на первом курсе пишутся сжато, лаконично, в виде кратких аннотаций. На втором — анализы должны быть уже достаточно развернутыми и литературно оформленными, а на третьем и четвертом — представлять собой самостоятельные работы типа рефератов, хотя и небольших по объему.

Последний этап в изучении партитуры — отработка дирижерских приемов, предложенных учащемуся педагогом.

§ 3. СОДЕРЖАНИЕ УРОКОВ ПО ДИРИЖИРОВАНИЮ

Занятия по дирижированию проводятся индивидуально с каждым учащимся. Отдельный урок является звеном общей методической линии. Поэтому, отличаясь друг от друга содержанием, распределением материала, уроки в то же время должны иметь общую закономерность, содержать несколько разделов: всесторонний разбор произведения, исполнение сочинения (чтение текста и игра на фортепиано), пение голосов партитуры, определение дирижерских задач и дирижирование.

Каждый урок с учащимся представляет собой живой творческий процесс, он не может иметь стандартной, застывшей формы. Его целенаправленность, задачи, построение в каждом отдельном случае определяются педагогом. Если, например, учащийся приносит в класс новое сочинение, то, естественно, большая часть урока отводится на разбор произведения и проверку исполнения партитуры на фортепиано. Дирижерские приемы и жесты, необходимые для раскрытия идейно-художественного содержания произведения, лишь намечаются и объясняются.

На последующих занятиях больше внимания уделяется непосредственно дирижированию. При этом и учащемуся и педагогу следует больше всего заботиться о правильной трактовке произведения, эмоциональности выражения, подчинении всех жестов и приемов художественной стороне исполнения.

Педагог специального класса дирижирования обязан всесторонне подготовить своего учащегося к будущей практической деятельности (классной и внеклассной работе в общеобразовательной школе, самодеятельных хорах). В связи с этим на уроках дирижирования постоянно надо проверять, как знает учащийся школьный и хоровой репертуар, оказывать помощь в отношении методики работы с коллективом (это касается старших курсов и включает в себя утверждение планов репетиций, определение возможных трудностей исполнения и методов их преодоления).

Начиная со второго семестра первого курса очень полезно тренировать учащегося в умении играть одной рукой на фортепиано партию какого-либо голоса, одновременно дирижируя его другой рукой. Это делается для облегчения будущей практической работы, в условиях которой дирижеру часто приходится подыгрывать партии хору то одной, то другой рукой. При этом не следует разрешать учащемуся переходить лишь на формальное тактирование, а приучать его к дирижированию, к правильным показам темпов, дыхания, вступлений, снятий, характера звуковедения. Многим начинающим дирижерам этот навык дается с трудом и требует упорной, систематической тренировки.

О пении во время дирижирования. Должен ли учащийся петь во время дирижирования? Этот вопрос очень часто встает перед молодыми педагогами и даже вызывает споры. На экзаменах можно наблюдать, как одни учащиеся дирижируют молча, ни на секунду не открывая рта, а другие, наоборот, распевают в полный голос. Какой же метод следует считать правильным? Здесь, как и во всем, нужно установить, когда пение во время дирижирования уместно, когда — недопустимо.

На первых порах обучения учащийся приучается к «ощущению» хора, умению представлять его действия. «...Все функции и действия исполняющего коллектива должны быть впитаны дирижером и ощущаться им самим»¹. Поэтому, дирижируя в классе, учащийся активно действует вместе с воображаемым хором, берет дыхание вместе с ним и показывает вступление голосом. Вот на этой стадии и бывает полезным пение вслух партий хора одновременно с дирижированием. Такой способ помогает начинающему дирижеру лучше ощутить цезуры и снятие в связи с текстовой и вокальной фразой, приучает к выражению мелодической линии в жесте, к передаче фразировки. Пение во время дирижирования в начале обучения «не допускает учащегося идти по пути чтения голой метро-ритмической схемы музыки партитуры, но неизбежно связывает схему с важнейшим моментом музыкального выражения, с мелодической линией»².

Следовательно, учащийся должен уметь очень выразительно петь отдельные партии хора, ясно показывать рукой то, что поет, и так дирижировать рукой, чтобы было ясно, как нужно петь. Злоупотреблять пением во время дирижирования нельзя, так как это может принести потом только вред: дирижер не будет слышать звучания хора. Поэтому подчеркиваем еще раз, что пение одновременно с дирижированием может иметь место только на первых порах обучения в связи с решением определенных технических задач, в условиях занятий и никоим образом не на экзаменах и не в практической работе. Даже в класс-

¹ К. Птица. Очерки по технике дирижирования хором, стр. 116.

² Там же, стр. 116—117.

ных занятиях пение одновременно с дирижированием должно контролироваться педагогом, чередоваться с пением «про себя». В дальнейшем обучении учащегося следует заменять пение вслух активной, но беззвучной артикуляцией, внутренним представлением и слышанием исполняемой партитуры.

Заканчивая раздел об основных методических положениях преподавания дирижирования, хочется дать начинающим педагогам ряд советов. Они являются обобщением многолетних наблюдений над практической деятельностью молодых преподавателей в училище. Следование этим советам может помочь избежать ряда ошибок, допускаемых обычно по неопытности.

Приступая к работе с учащимися, педагог должен сам отлично знать изучаемые в классе произведения, чтобы суметь хорошо показать их на фортепиано, голосом и в дирижировании. Излагая учащимся свои требования, надо говорить просто, понятно и немногословно. Не следует давать ученикам сложного, непосильного материала и многих заданий одновременно. Для того чтобы работа в классе была результативной, педагогу необходимо сохранять во время занятий ровный доброжелательный тон в отношении всех учеников, без проявления чувства личной симпатии или антипатии к кому бы то ни было. Увлеченность педагога своим делом, творческий подход к каждому уроку помогут создать в классе хорошую, деловую обстановку, а настойчивость и непреклонность требований преподавателя в отношении самостоятельных занятий учащихся научит их добросовестно относиться к своим обязанностям, выработает привычку заниматься планомерно и систематично. Педагогу следует принимать активное участие в жизни коллектива (посещать собрания, концерты, диспуты) и вовлекать учащихся своего класса в общественную жизнь учебного заведения. Нужно постоянно следить за успеваемостью своих учеников по другим предметам учебного плана, степенью их активности и не изолировать обучение дирижированию от общего развития учащегося.

Следует отдельно остановиться на вопросе установления правильных взаимоотношений между педагогом и учащимся. Часто молодые начинающие педагоги для поддержания своего авторитета воздвигают между собой и учеником глухую стену, напускают на себя излишнюю строгость, сухость, постоянными окриками одергивают учащегося. В результате он начинает панически бояться своего педагога, не может показать своих возможностей, с неохотой занимается предметом и, подчас, совсем охладевает к нему. Неправильное поведение педагога, отсутствие контакта с учащимся приводят к тому, что скованность дирижерского аппарата, свойственная очень многим в начале обучения, закрепляется и тормозит развитие учащегося, становится большим препятствием в его работе. Молодые педагоги должны помнить, что авторитет завоевывается не окри-

камн и угрозамн, а влиянием личности педагога, его поведением, моральными качествами. Нужно приветливо и просто относиться к ученикам, проявлять «справедливость без придирчивости, доброту без приторности» (К. Ушинский). С первых уроков необходимо наладить контакт с учащимися, создать в классе атмосферу доверия, уважения и взаимопонимания. В этом большую роль сыграет умение педагога индивидуализировать свои методы в отношении каждого учащегося. Молодой специалист должен отказаться от стандартных приемов, «не стричь всех под одну гребенку», а вдумчиво изучать своих учеников, пытаться найти подход к каждому.

§ 4. СОСТАВЛЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ПЛАНОВ

Последовательность развития учащегося, постепенное формирование его творческого облика, перечень всего музыкального материала, на котором строится обучение, находят отражение в индивидуальных планах. Составляя их, педагогу необходимо очень внимательно отнестись к подбору репертуара, так как он играет большую роль и в развитии художественного вкуса учащегося, и в овладении им техникой дирижирования. В план следует включать произведения, отвечающие высоким художественным требованиям: образцы песенного творчества народов СССР, советской музыки, русской и иностранной классики. Материал должен быть разнообразным по тематике, характеру и стилю, доступным для понимания учащегося и соответствовать уровню его владения техникой на том или ином этапе развития. В план надо обязательно включать хоры без сопровождения и с сопровождением, произведения, которые учащиеся готовят к хоровой производственной практике, и так называемый школьный репертуар (песни для детей).

Каждый план должен носить сугубо индивидуальный характер, учитывать недостатки и достоинства учащегося, особенности его темперамента и дирижерского аппарата, а главное — иметь ясную методическую направленность. Если, например, учащегося необходимо «раскрыть» в подаче эмоций, то нужно включить в план яркие, патетические произведения, и наоборот — подбором сочинений с плавным звуковедением, в умеренных темпах и динамике, можно «успокоить» учащегося, склонного к чрезмерной экспрессии.

Следовательно, индивидуальный план — это не сухой, формальный документ, а свидетельство живой мысли педагога, его непрестанной заботы об учащемся. План должен строго следовать требованиям программы. Все технические навыки курса надо отразить в плане и давать их по принципу последовательного нарастания трудностей. Молодые педагоги очень часто дают произведения не по силам. Это приносит только вред начинающим дирижерам. Одни начинают сомневаться в своих

способностях, другие привыкают поверхностно относиться к исполняемой музыке. На зачетах и экзаменах непосильная программа учащегося вызывает, как правило, осуждение комиссии и чрезвычайно затрудняет оценку его знаний.

Индивидуальный план составляется в начале каждого семестра и состоит из характеристики учащегося и перечня произведений, намеченных к изучению. В характеристике учащегося, приступающего впервые к дирижированию (первый семестр первого курса), должны быть обязательно отмечены его природные музыкальные данные (слух, память, ритм, голос), дирижерские данные (качество дирижерского аппарата, наличие воли, темперамента и так далее), степень подготовленности (владение инструментом, знание элементарной теории), профессиональная направленность (увлечение хоровым искусством, участие в хоровых коллективах). В характеристиках последующих семестров отмечается развитие учащегося, его отношение к занятиям по дирижированию, выполнение индивидуального плана, фиксируются успехи и недостатки.

Количество произведений, включаемых в индивидуальный план, не должно быть ниже минимума, указанного в программе (см. далее требования по каждому курсу).

§ 1. ТЕХНИКА ДИРИЖИРОВАНИЯ И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ДИРИЖЕРА

Одна из задач предмета «хоровое дирижирование» — обучение учащихся навыкам техники дирижирования. Что же включается в понятие техника дирижирования? Вот как определяет его К. Б. Птица: «Владение дирижёром системой жестов, обеспечивающих понятное хоровому коллективу выявление художественных замыслов руководителя и умение управлять исполнением, носит название техники дирижирования»¹.

Техника дирижирования помогает руководителю передать посредством жеста свое понимание и толкование музыкального произведения коллективу, а через него и слушателю. Она составляет тот фундамент, на который опирается дирижер при решении художественных задач, так как именно техника дает ему необходимую свободу действий, пластичность, возможность использовать все богатство выразительных красок и является основным средством общения дирижера с коллективом. Дирижер активно участвует в исполнении только через средство жеста, без него он становится «немым». У дирижера, хорошо владеющего техникой, язык жестов полностью заменяет язык слов, и исполнители могут свободно «читать» по руке дирижера все его требования. Отсюда становится ясным, какое большое значение приобретает владение техникой дирижирования для каждого руководителя хора.

«Чтобы быть свободным в искусстве, — необходимо вполне овладеть техникой. Но не по технике мы судим о художнике-исполнителе, а по тому, как он ею пользуется»². Техника дирижирования — не самоцель, а средство полного раскрытия идей-

¹ К. Птица. О хоровом дирижировании. (В сб.: «Работа в хоре», стр. 222—223.)

² И. Гофман. Фортепианная игра. М., 1929, стр. 8.

ного и художественного замысла музыкального произведения, подчинения хора воле дирижера. С первых шагов обучения будущего дирижера педагогу крайне необходимо большое внимание уделять технике дирижирования, но не изолировать ее, а все время сочетать с общим и музыкальным развитием ученика. Учащийся должен развить гибкость, пластичность, свободу рук, овладеть практически рядом приемов, но при этом никогда не ставить технику «во главу угла» и понимать, что техника — это еще далеко не искусство.

Овладение техникой дирижирования, в частности техникой рук, — процесс очень сложный и длительный, и это нужно внушить учащимся с самого начала. Дирижерская техника достигается путем большой самостоятельной работы, вдумчивой, продолжительной тренировки. Начинаящий дирижер не должен полагаться только лишь на свои природные способности к жесту, «вдохновение» в классе, а обязан систематически работать дома, практически овладевая тем или иным приемом, добиваясь правильного его выполнения. Нужно так натренировать руки, чтобы все элементарные движения выполнялись абсолютно непринужденно, внешне очень просто, легко, без большой затраты физических сил, почти автоматически. «Для того, чтобы довести внешнюю трудоемкость своей работы до минимума, до впечатления простоты и легкости, дирижеру приходится сделать огромную предварительную подготовку и тренировку, нередко исчисляемую годами упорного, настойчивого труда над собой»¹.

Большую помощь в овладении техникой дирижирования, в правильном развитии учащегося может оказать физическая культура, физические упражнения. Дирижер должен быть ловким, сильным, выносливым, уметь управлять своим телом, дыханием. Шарль Мюнш пишет по этому поводу: «...одна из чисто физических сторон труда дирижера убедила меня в том, как важна для нас гимнастика. Гимнастика помогает достигнуть хорошей физической формы, легкости движений и независимости рук. Она учит сохранять энергию и преодолевать усталость»². Исходя из этого, педагоги специальных классов дирижирования должны всячески поощрять своих учащихся в занятиях физическим трудом, спортом.

§ 2. ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ДИРИЖИРОВАНИЯ (ДИРИЖЕРСКИЙ АППАРАТ)

Дирижер управляет хором при помощи дирижерского аппарата. В него включаются: руки, голова (лицо, глаза), корпус (грудь, плечи), ноги.

¹ М. Багриновский. Дирижерская техника рук. М., 1947, стр. 6.

² Ш. Мюнш. Я — дирижер. М., Музгиз, 1960, стр. 40.

Изучение дирижерского аппарата начинается с постановки корпуса. Она имеет очень большое значение для дирижера. Правильная постановка, практически обоснованная и целесообразная, облегчает работу дирижера, обеспечивая полную свободу действий за пультом. И наоборот — неверное положение корпуса сказывается весьма отрицательно в практической деятельности и обычно служит большим тормозом в общении с коллективом. Помимо этого, постановка корпуса находит свое непосредственное отражение и во внешнем облике дирижера, что в свою очередь влияет на создание общего положительного или отрицательного впечатления от исполнения. Весь облик дирижера должен быть эстетичным, приятным для глаза исполнителей и слушателей, а поведение за пультом — создавать одновременное впечатление подтянутости и непринужденности. Для достижения этого следует приучить учащегося держать корпус свободно, естественно, спокойно. При правильном положении корпуса грудь расправлена, не напряжена, плечи развернуты. Все это помогает выработать ощущение свободы и уверенности.

Постановка корпуса. На первых уроках педагогу приходится уделять большое внимание правильной постановке корпуса и предупреждать возможные недостатки. Они могут проявляться в согнутом положении корпуса, сутулости. Фигура дирижера в этом случае имеет унылый, тоскливый вид. Согнутые плечи, ввалившаяся грудь создают впечатление общей расслабленности, вялости. Такой дирижер не импонирует певцам, не мобилизует их, а, наоборот, расслабляет. При напряженности грудной клетки дирижер весь напряжен, дыхание его затруднено, и это в первую очередь отражается на певцах (они тоже теряют свободу дыхания). Фигура дирижера становится неестественной, «деревянной», окостеневшей; руки как бы «привязываются» к туловищу. В этом случае каждое движение руки влечет за собой и поворот всего корпуса. Дирижер качается из стороны в сторону, это некрасиво выглядит и мешает хору. При высоком положении плеч учащийся напрягает верхнюю часть руки и даже шею. В подобных случаях педагогу приходится много работать над тем, чтобы добиться освобожденности плеч, научить учащегося дирижировать свободной рукой при «относительно-неподвижном положении плеч» (К. Птица). Основное внимание учащегося следует обратить на то, что при поднятии руки свободу ее движения обеспечивает подвижный плечевой сустав, а отнюдь не поднятие плеча с ключицей. Если рука будет двигаться в плечевом суставе очень свободно и гибко, отпадет необходимость «тащить» за собой все плечо с ключицей, плечи останутся спокойными, не напряженными. Эта дифференциация движений не сразу усваивается учащимися, требует тренировки и очень внимательного контроля со стороны педагога.

Позиция ног должна создавать прочную и упругую опору дирижера, обеспечивать устойчивое положение корпуса при дирижировании. Лучше всего ставить ноги на полную ступню, не слишком широко и одну ногу (правую или левую) несколько выдвигать вперед. Такая позиция ног создает наибольшую устойчивость и является наиболее эстетичной. Если ноги поставлены очень близко друг к другу и параллельно, то устойчивость пропадает, корпус теряет опору и дирижировать становится неудобно. Широко расставленные ноги создают очень неприятное впечатление, портят внешний вид дирижера. Ноги во время дирижирования должны сохранять упругость и никоим образом не сгибаться в коленных суставах (к сожалению, этот недостаток очень распространен среди начинающих дирижеров). Нужно приучать учащегося к тому, чтобы он умел сохранять правильную позицию ног во время исполнения, не допускал многих перемещений и, тем более, хождения по подставке. В то же время дирижер не должен «прирастать» к месту, и впоследствии учащемуся следует предоставить большую свободу поведения за пультом. Естественно, что в отдельных моментах исполнения можно перемещать ноги, но этим нельзя злоупотреблять и всегда нужно стремиться к возвращению в основную позицию. Категорически запрещается отстукивать такт ногами.

Положение головы дирижера должно быть таким, чтобы хорошо видел его лицо и глаза, а сам дирижер мог зрительно контролировать всех исполнителей. Следовательно, он должен держать голову прямо, не опускать ее вниз.

Часто начинающие дирижеры усиленно «помогают» своим жестам движением головы. Каждое движение рук в этом случае сопровождается кивком головы. Следует отучать учащегося от таких произвольных движений, развивать независимость частей дирижерского аппарата. В то же время нельзя допускать и такого положения, когда дирижер смотрит буквально в одну точку, боясь повернуть голову. Положение головы может и должно изменяться при обращении дирижера к какой либо партии хора.

Лицо дирижера играет очень большую роль в управлении исполнением. Оно должно быть выразительным, подвижным, обладать богатой мимикой. Мимика лица помогает дирижеру сделать исполнение более выразительным, так как зачастую при помощи одних рук невозможно выявить все детали произведения. Во время дирижирования мимика дирижера может многое «сказать» хору, помочь в создании образа. Однако следует предостерегать учащихся от излишней мимики, гримасничанья. Нужно также отучать учащихся от привычки выражать во время исполнения недовольство чем-либо: это обычно не исправляет допущенных ошибок, а лишь раздражает, нервирует коллектив. Взгляд дирижера, мимика лица должны соответствовать характеру исполняемой музыки.

Артикуляция также должна способствовать выразительности исполнения. Формой рта дирижер напоминает хору о характере звука, помогает и в отношении дикции. Учащийся должен натренировать свой артикуляционный аппарат так, чтобы уметь беззвучно подсказывать хору слова ясно, понятно и, главное, вовремя.

На первых порах у большинства учащихся наблюдаются маловыразительные, «каменные» лица. Чаще всего это происходит не от недостатка выразительности, а от смущения, застенчивости. Педагогу в этом случае нужно очень мягко делать указания учащемуся, пытаться доказать ему необходимость выразительности лица, но ни в коем случае не утрировать его недостатки.

Итак, методика постановки корпуса и головы сводится к двум моментам: к контролю за учащимся с целью исправления недостатков и личному показу педагогом правильной постановки.

Руки — ведущая часть дирижерского аппарата, главное средство общения с хором. Посредством рук дирижер передает свое толкование музыкального произведения, раскрывает его внутреннее содержание, воздействует на исполнителей. Для того чтобы правильно поставить руку учащемуся и заставить его самого сознательно относиться к дирижерским движениям, контролировать себя, нужно прежде всего объяснить части руки: кисть (пальцы, лучезапястный сустав), предплечье с локтевым суставом и плечо с плечевым суставом. Рука должна быть обязательно свободна во всех частях и в то же время представлять собой единое целое. «Как пианист должен чувствовать в концах своих пальцев всю руку, от плеча до кисти, так и дирижер должен ощущать характер движения во всей руке»¹. Все части руки должны действовать согласованно, а степень активности каждой из них — обуславливаться задачами исполнительства. Основные требования при постановке руки — полная мышечная свобода, удобство, естественность, подвижность каждой части и ощущение их единства.

Кисть — наиболее выразительная часть руки. Вся гамма жестов зависит прежде всего от кисти, от степени ее развития. Кистью дирижер показывает тончайшие детали исполнения, характер звуковедения, фразировку, нюансировку и так далее. Кисть — самая независимая и подвижная часть руки; только она одна может производить движения при относительно неподвижной руке. Вся работа по дирижерской технике должна прежде всего иметь в виду развитие подвижности и выразительности кисти, ее гибкости и эластичности.

В основной дирижерской позиции кисть занимает горизонтальное положение на уровне середины груди. По форме кисть

¹ К. Птица. Очерки по технике дирижирования хором, стр. 22.

должна быть округлой, как бы готовой захватить шар или мяч: ладони открыты и «смотрят» вниз. Пальцы руки в основной позиции кисти мягко согнуты, плавно закруглены, пальцевые косточки обозначены ясно. Пальцы не широко расставлены, но вместе с тем и не скованы друг с другом. Лучше держать их свободно, с небольшими расстояниями друг от друга. Большой палец занимает положение чуть ниже остальных и отодвинут несколько в сторону. Пальцами, ведущими звуковую нить, могут быть сомкнутые указательный и средний, а также большой. Остальные пальцы закруглены и чуть приподняты вверх. Пальцы с запястьем составляют единое целое — кисть, которая как бы ставится на воображаемую горизонтальную плоскость. Все движения сосредоточиваются в лучезапястном суставе, а пальцы сохраняют относительную неподвижность.

Остановимся на наиболее частых недостатках в положении кисти.

Напряженная зажатая кисть. При этом совсем выключается из движения лучезапястный сустав, кисть движется только вместе с предплечьем и совершенно лишена самостоятельности. Учащимся с таким недостатком следует предложить дополнительные упражнения для развития подвижности кисти, а именно: производить мягкие движения кистью вверх и вниз, сгибая полностью лучезапястный сустав; делать вращательные круговые движения по часовой стрелке и против нее; коротко и резко ударять средним пальцем о какую-либо твердую поверхность и моментально отдергивать кисть вверх.

Вялая, «проваливающаяся» кисть. Учащийся не удерживает пальцы с кистью в горизонтальном положении (несколько фиксированном), она все время «падает» вниз с безвольно опущенными пальцами. В этом случае можно порекомендовать ударять развернутой кистью и крепкими пальцами о плоскость (сначала реальную, затем воображаемую). В конце удара следует не сразу убирать руку, а фиксировать ее положение, пытаясь запомнить ощущение крепости, опоры в пальцах.

Отсутствие ощущения звука в концах пальцев, мускульной собранности. Пальцы при этом расслаблены и как бы «лишние». Этот недостаток наиболее распространен у начинающих дирижеров и труднее всего исправляется.

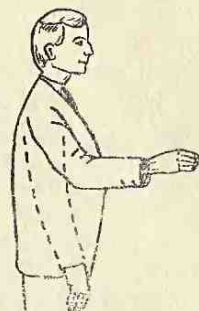
Учащимся нужно постоянно напоминать о том, что и у дирижеров, а не только у пианистов, должны быть при освобожденной мягкой руке твердые концы пальцев. Ощутить опору в концах пальцев учащимся на первых порах помогает следующий прием: вложить между первым и третьим пальцами какой-либо предмет (отрезок карандаша, палочки и т. п.). Затем, удерживая его концами пальцев, производить движения сверху вниз на плоскость и в стороны по ней. Опустив предмет, пы-

таться сохранить в концах пальцев ощущение твердости, упругости. Еще раз следует подчеркнуть, что значение кисти руки в дирижировании исключительно велико, и работа над техникой кисти должна быть все время в центре внимания педагога, вестись на протяжении всего курса обучения дирижирования.

Общая позиция руки. Рука, опущенная вниз и свободно висящая вдоль тела, поднимается вверх простым движением, без малейшего напряжения. При подъеме рука сгибается в локте и несколько отводится в сторону. Примерный высотный уровень руки — середина грудной клетки. Кисть по отношению к предплечью чуть приподнята, локоть занимает положение обязательно ниже кисти. Кисти обеих рук расставлены не шире плеч, смотрят вперед. Точками опоры являются концы пальцев, локоть и плечевой сустав (см. рис.).

Педагогу следует обратить внимание на возможные ошибки в позиции руки и вовремя их устранить. Эти ошибки могут сводиться к следующему:

Слишком вытянутые вперед руки (дирижирование такими негнущимися руками вызывает боль в мышцах и утомление); очень широко расставленные руки. В обоих случаях руки теряют свою гибкость и подвижность. Фиксированный жесткий локоть и чрезмерная длина делают руки «деревянными», невыразительными.



Неправильное положение локтей: а) чрезмерно высокое их положение. Локоть поднимается чуть ли не к плечевому суставу, плечо совершенно выключается из движения, кисть руки «западает» вниз. При этом пропадает чувство опоры, ощущение плоскости, а движения становятся неловкими, стянутыми; б) низкое положение локтей. Между плечом и предплечьем образуется острый угол, ладони «смотрят» не вниз, а поставлены вертикально и открыты. Вся точка опоры смещается только на локоть, дирижер без конца двигает «прыгающими» локтями, а кисти бездействуют; в) излишняя раздвинутость локтей в стороны. Кисти рук в таком положении сближены между собой и это приводит к полному выключению плеча, дирижированию без опоры. Фразировка чрезвычайно затрудняется, так как руки ограничены в своей свободе и не могут двигаться в стороны.

Зажатое плечо. Плечо с плечевым суставом выключается из движения, действует только предплечье и кисть. Дирижер теряет амплитуду жеста, силу, свободу.

Правильная постановка руки — дело трудное и требует большого терпения как от педагога, так и от учащегося. При этом одинаково вредны торопливость, привычка полагаться на время,

на то, что недостатки пропадут сами по себе. Первоначальные навыки дирижирования укрепляются очень прочно, и приобретенные недостатки с трудом исправляются в дальнейшем. Это накладывает особую ответственность на педагога в начальной стадии обучения. Заниматься постановкой руки следует очень внимательно, неторопливо, исправлять малейшие недостатки нужно «на ходу», пока они не стали привычкой, и помнить, что только предельно свободный дирижерский аппарат даст возможность правильно развиваться учащемуся в дальнейшем, придаст дирижированию выразительность и пластичность.

§ 3. МЕТРОНОМИРОВАНИЕ (ТАКТИРОВАНИЕ)

После того как с учащимся подробно разобраны все компоненты дирижерского аппарата и основная позиция дирижера, можно переходить к тактированию, к изучению движения руки в тактовых схемах. Перед этим нужно объяснить разницу между тактированием и дирижированием. «Отсчитывание метрических долей движением руки в соответствии с тактовыми схемами принято называть „метрическим тактированием“¹. Метрическое тактирование — это еще не дирижирование, так как оно лишено элементов художественности, но это та основа, на которую опирается дирижирование. Основные задачи метрического тактирования сводятся к организации ритмичности исполнения, передаче ясного рисунка тактовых схем, к показу сильного и слабого времени в такте.

Обучение метрономированию следует начать с анализа дирижерской доли, дирижерского взмаха. Дирижер взмахами руки, видимыми для исполнителей, отсчитывает метрические доли такта. Это движение специфическое, и его следует подробно разобрать с учащимся. Прежде всего следует сказать, что в дирижировании нужно различать два вида движений: подготовленные и неподготовленные. Подготовленное движение (действие) в отличие от неподготовленного имеет перед собой еще одно небольшое движение (преддействие), которое должно подготовить основное, сделать его более ясным и точным. Подготовленные движения обычно встречаются там, где требуются одновременные действия людей. При этом функцию преддействия часто несет какое-либо одно слово («взяли» — при перенесении тяжестей, «и» — на репетициях балета и так далее). Процесс дирижирования также связан с необходимостью одновременных коллективных действий и поэтому строится преимущественно на подготовленных движениях. Ярким примером такого движения является дирижерская доля или дирижерский взмах.

¹ К. Птица. О хоровом дирижировании. (В сб.: «Работа в хоре», стр. 241.)

«Дирижерским взмахом называется активное движение руки, подготовленное с заранее намеченной целью, а поэтому и предупреждающее исполнителей о том, что воспоследует за ним»¹.

Из анализа дирижерской доли видно, что она складывается из замаха, долевого движения, точки удара и момента отражения от точки. Замах, или а у ф т а к т², — это преддействие, он представляет собой простое неподготовленное движение, так как рука на него идет всегда с исходной точки сразу. Основная функция замаха — предупреждение, накапливание энергии, необходимой для дальнейшего действия. Характерно, что взмах всегда имеет направление, противоположное доле. После замаха рука активно устремляется к точке, а достигнув ее, тотчас получает толчок, импульс к дальнейшему движению. Замах, «точка», долевое движение составляют единое целое, неразрывно связаны между собой. Их взаимодействие создает ту непрерывность движения, пульсацию метроритмической ткани, которая лежит в основе музыки. Если в дирижерской доле замах является основным предупреждающим моментом, то момент «точки» — главным организующим. «Точка» — это не остановка, а грань доли. Интенсивность «точки» зависит от характера музыки: она может быть то резкой, острой, то смягченной, пружинистой. Но всегда, в любом темпе и динамике, «точка» должна быть ясной и четкой. Технически «точка» выполняется в жесте главным образом кистью, но при обязательном ощущении всей руки (включение руки также обуславливается характером музыки). Исполняя «точку», кисть как бы совершает быстрый удар о воображаемую плоскость и, совершив его, тотчас же отходит в противоположном направлении.

Очень важным моментом является чередование сильных и слабых долей такта. Метрическое дирижирование должно наглядно показывать это чередование, уделяя особое внимание сильному времени. Сильная доля является основным организующим моментом дирижирования, на нее приходится главная точка опоры движения. В дирижировании сильная доля имеет всегда направление сверху вниз (в любом метре), относительно сильная — в сторону от дирижера, слабые доли группируются вокруг сильных долей. Для того чтобы сильная доля была наиболее значимой, весомой, выделялась в дирижерской схеме, нужно правильно ее выполнять. Сильная доля, как правило, имеет перед собой более заметный, яркий замах, и движение вниз выполняется с большей энергией, возрастающей по мере приближения к «точке». Такое выполнение сильной доли волевым движением ассоциируется с давлением на поршень. В момент достижения «точки» сильной доли на плоскости нужно обяза-

¹ М. Багриновский. Дирижерская техника рук, стр. 43.

² См. § 5.

тельно ощущать опору в концах пальцев. После выполнения сильной доли происходит мгновенное освобождение руки и совершается подготовка следующей доли (слабой). Сильные доли (за исключением особых случаев фразировки) в схеме должны отличаться от слабых не столько амплитудой движений, сколько внутренним содержанием, насыщенностью жеста. Правильное выполнение сильных моментов, умение чередовать мышечную активность с полной освобожденностью обеспечивают в дальнейшем ясный жест, ту властность руки, которая так необходима дирижеру при его общении с коллективом. Игнорирование этого момента, недооценка его ведут к тому, что воспитывается дирижер с «пустыми», безвольными руками. Безусловно, характер исполняемой музыки, манера звуковедения требуют различного воплощения сильных моментов в руке. Они не могут исполняться формально, всюду одинаково. Их интенсивность, значимость зависят прежде всего от характера исполняемого произведения, особенностей фразировки и так далее.

Суммируем все основные методические установки в работе над дирижерским жестом. Они сводятся к следующему:

а) обязательное ощущение физической свободы, удобства, естественности при дирижировании;

б) свобода всех частей руки и особенно кисти. В то же время — неременное ощущение цельности, единства всей руки в целом;

в) ясный показ сильного времени в такте, волевое исполнение первой доли;

г) отчетливость жеста, ритмичность, точность (не сокращать по времени слабые доли);

д) экономность, лаконичность жеста. Он должен быть простым и строгим. Всякая вычурность, манерность должны строго пресекаться;

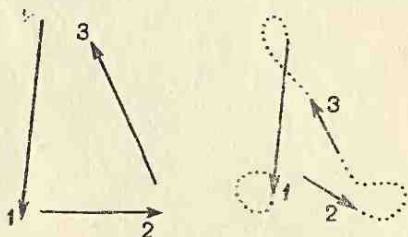
е) выразительность, целесообразность жеста. Все жесты дирижера должны быть оправданы, иметь ясную цель, нести в себе какие-либо требования к коллективу. Плохо, когда дирижер бесцельно размахивает руками, которые ничего не говорят хору, увлечен «жестом ради жеста»;

ж) предельная ясность выполнения предварительных движений.

§ 4. ИЗУЧЕНИЕ СХЕМ ДИРИЖИРОВАНИЯ

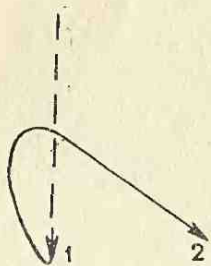
Изучение дирижерских схем начинается с простых размеров, и на первых порах обучения эти схемы имеют форму метрономирования, так как учащийся еще не обладает достаточным запасом техники для дирижирования в полном смысле этого слова. Обычно перед начинающими педагогами встает вопрос: с какой дирижерской схемы начинать обучение? Основываясь на педагогическом опыте, можно прийти к заключению, что лучше всего начинать изучение тактовых схем с трехдольной.

Трехдольная схема. По сравнению с другими дирижерскими схемами трехдольная является наиболее ясной по рисунку долей. Удобна она для начала еще и тем, что в ней сильная доля выражена особенно четко и определенно прямой линией вниз. Чередование одной сильной и двух слабых долей в такте (—VV) также легко усваивается учащимся (ритм вальса):



Из схемы видно, что первая доля, являющаяся сильной, ведется отвесно вниз. Эту долю следует вести всей рукой, как бы преодолевая воображаемое сопротивление на пути. Рука не должна быть расслабленной, вялой. Наоборот, она очень волевым, собранным движением достигает «точки» и фиксирует ее на воображаемой плоскости. Необходимо следить за тем, чтобы на «точке» первой доли кисть руки была на одном уровне с локтем или чуть выше. Вторая доля трехдольной схемы имеет направление в сторону от дирижера, но не точно по горизонтальной плоскости, а немного сверху вниз. В отличие от первой доли она ведется очень мягкой рукой. Технически это выполняется так, как показано на рисунке.

После достижения «точки» первой доли рука непринужденным движением отходит в сторону, противоположную предыдущему направлению (рука как бы получает отдачу, «пружинит» обратно снизу вверх). Это движение, занимающее примерно половину первой доли, является подготовкой ко второй доле, ауфтактом. После него рука мягким движением идет в сторону от дирижера, стремясь к «точке» второй доли. Часто учащиеся при выполнении второй доли чрезмерно выпрямляют руку в локте, опуская кисть вниз. В результате вторая доля получается очень размашистой, неопределенной, без точки опоры. Чтобы избежать этого, необходимо хорошо выполнять подготовительное движение ко второй доле (рука обязательно должна получать «отдачу» от первой доли), вести вторую долю от себя, но не просто в сторону, а обязательно



сверху вниз. Нужно следить за тем, чтобы «точка» второй доли приходилась на ту же горизонтальную плоскость, что и «точка» первой доли (не ниже и не выше). По выполнении второй доли следует опять момент подготовки третьей доли, аналогичный переходу от первой ко второй. Рука отталкивается от «точки» второй доли и поднимается вверх, продолжая начатую линию:

Третья доля схемы имеет направление снизу вверх. На самой вершине доли рука, мгновенно задержавшись, подготавливает последующую сильную (первую) долю. Третья доля, являющаяся затактом, имеет очень большое значение в схеме. От нее зависит качество сильной доли, а следовательно, и ясность всей схемы. Именно во

время третьей доли происходит накопление энергии, необходимой для четкого выполнения сильного времени. Движение этой доли должно быть целеустремленным и нести в себе мобилизующую функцию.

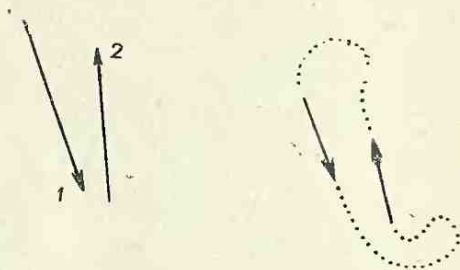
При выполнении третьей доли нужно особенно тщательно следить за тем, чтобы вверх она велась запястьем (лучезапястным суставом), а не пальцами (ассоциация с ведением смычка скрипачом).

Подробно объяснив рисунок трехдольной схемы и принцип ее выполнения, педагог акцентирует внимание учащегося на объединении всех долей схемы в единое целое при ведущей роли сильной доли. Доли схемы не должны мыслиться каждая в отдельности, а представлять собой единое целое — трехдольный такт (—V/V). Это нужно осмыслить и музыкально (на слух) и технически, то есть научиться связывать рукой все доли схемы округлыми пластичными движениями, как наиболее подходящими к выражению непрерывности течения музыки. Чтобы учащийся лучше усвоил трехдольную схему, нужно сначала тренировать его на упражнениях под фортепиано и только после усвоения рисунка схемы переходить к изучению произведений в трехдольном размере. Произведения подбираются такие, в которых вступление приходится на первую долю такта (см. стр. 31).

Двухдольная схема. Вслед за трехдольной схемой начинается изучение двухдольной. Несмотря на меньшее количество долей, она труднее усваивается учащимися прежде всего потому, что первая доля этой схемы идет не прямо вниз, как в трехдольной, а несколько в сторону от дирижера, по диагонали сверху вниз.

Вследствие этого в двухдольной схеме значительно труднее ощущать точку опоры, так как положение кисти на плоскости неустойчиво.

На первой доле рука собранным движением направляется от себя, к «точке» внизу, а затем, по достижении ее, мгновенно расслабившись, ведет вверх вторую долю. Эта вторая, слабая доля схемы ведется по тому же принципу, что и затакт в трехдольной схеме, и не требует особого пояснения:



Возможные ошибки при ведении двухдольной схемы:

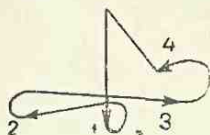
Неправильное направление первой доли. Многие начинающие дирижеры пытаются заменить движение первой доли по диагонали от себя — прямым, отвесным, как в трехдольном размере. Этого допускать нельзя, так как искажается рисунок схемы, становится невозможным дать ауфтакт ко второй доле.

Чрезмерное выпрямление локтя при ведении первой доли.

Неопределенность формы кисти первой доли. На первой доле кисть руки должна быть немного повернута ладонью в сторону от дирижера. Некоторые учащиеся имеют тенденцию вести эту долю с опорой на мизинец, с ладонями, открытыми внутрь. Это неправильно и неубедительно.

Четырехдольная схема по сравнению с двумя предыдущими является более трудной. По графическому начертанию она близка к трехдольной схеме, но имеет и существенные отличия от нее, заключающиеся в прибавлении новой по направлению доли (второй) и в другом соотношении сильных и слабых моментов. В четырехдольной схеме имеется не только сильная доля (первая, как во всех размерах), но и относительно сильная — третья. Таким образом, возникает сложная схема (см. рис.).

Обычно трудным для учащихся бывает усвоение второй доли. Она ведется вовнутрь, к дирижеру. После выполнения первой доли (такой же, как в трехдольной схеме) нужно обязательно хорошо дать подготовку (ауфтакт) ко второй доле. Для этого рука свободным движением отходит от «точки» первой доли немного вверх (это и будет предварением второй доли), а затем уже идет вовнутрь,



к дирижеру. Ведущей в этом движении является кисть, а направляет ее лучезапястный сустав с опущенным вниз большим пальцем (опять возникает ассоциация с ведением смычка). После этого снова подготавливается следующая доля (на этот раз третья, относительно сильная) и так далее. При изучении четырехдольной схемы необходимо добиваться от учащегося активного исполнения относительно сильной доли, почти не уступающей по значению первой. При выполнении этой доли совершенно обязательно насыщение руки мышечной энергией и ясная фиксация «точки». Ощущение двух сильных моментов в такте четырехдольной схемы и ясное их выполнение обязательны для учащегося.

Возможные ошибки при исполнении учащимися четырехдольной схемы:

Недостаточно ясная подготовка второй доли. Рука не идет вверх после точки первой доли, лучезапястный сустав «не дышит», и дирижер просто передвигает руку влево, вправо и так далее. Отсутствует момент предварения.

Вторая доля ведется не кистью, а пальцами. Пальцы не следуют за лучезапястным суставом, а берут инициативу на себя.

Плохой замах (ауфтакт) к третьей доле, а отсюда — вялость, неопределенность, потеря ощущения сильного времени, нарушение ритмичности исполнения.

Очень часто при ведении третьей доли учащиеся плохо «раскрывают» руку, то есть недостаточно ясно ведут ее от себя, в сторону. Тормозом в этом всегда бывает высокий локоть, который, идя впереди кисти, тем самым лишает ее возможности достичь «точки» третьей доли.

§ 5. ПОНЯТИЕ АУФТАКТА В ДИРИЖИРОВАНИИ

Хоровое пение — искусство коллективное. В его творческом процессе участвует всегда больший или меньший коллектив исполнителей. Этот коллектив должен отличаться слаженностью, согласованностью и единством действий («все как один, и один как все»).

Осуществлять это единство и одновременность действий хорового коллектива призван дирижер, и здесь на помощь ему приходит техника дирижирования с системой предварительных движений — а у ф т а к т о в.

А у ф т а к т — жест предварения, предупреждения, играет в дирижировании огромную роль.

Любое действие дирижера не может быть понято коллективом, а следовательно, и своевременно осуществлено, если ему не предпослано преддействие, предыкт (ауфтакт). Исходя из этого, дирижер, желая подчинить себе коллектив и увлечь его той или иной художественной задачей, должен все время преду-

прежде хор о своих намерениях заранее, обязан на какой-то промежуток времени опережать хор. В этот момент дирижер особыми жестами (ауфтактами) подготавливает коллектив к тому, что предстоит сделать, а исполнители успевают «расшифровать» по руке намерения дирижера и поступить соответственно им. «Дирижер, выражая свои требования техническими приемами дирижирования, идя как бы впереди хора... должен в жестах этого предшествующего момента выражать содержание последующего исполнения хором, с таким расчетом по времени, чтобы в этом предварительном жесте... исполняющий коллектив смог и успел бы ясно воспринять все требования дирижера и осуществить их в своем исполнении»¹.

Впервые понятие ауфтакта, или замаха, встречалось при анализе дирижерской доли, изучении с учащимися структуры дирижерских движений и схем. Но понятие ауфтакта гораздо шире, нежели подготовка доли, оно включает в себя предварение очень многих моментов исполнения. В дирижировании посредством ауфтакта предваряются моменты дыхания, вступления, снятия, наступления новой динамики, темпа, штрихи. Ауфтакты бывают весьма разнообразными, так как длительность и сила их всецело зависят от характера исполняемой музыки. Медленный темп требует медленных ауфтактов, быстрый — быстрых, слабое звучание — небольшого ауфтакта, сильное — большого, яркого, энергичного. Как будет выполнен ауфтакт, так прозвучит и подготовленная им доля. Главное требование, предъявляемое к ауфтактам, — четкость. Плохо поданный, нечеткий ауфтакт теряет весь смысл, так как он не будет понят исполнителями и, следовательно, потеряет свою мобилизующую функцию.

Начиная обучать дирижированию, педагог должен особенно внимательно и детально объяснить понятие ауфтакта. Нужно сделать так, чтобы привычка предварять все свои намерения и обращения к коллективу вошла «в плоть и кровь» учащегося. «Ни одного действия без преддействия» — вот девиз, который должен запомнить начинающий дирижер и которому он должен следовать всю свою дирижерскую жизнь. Роль педагога заключается в осуществлении строжайшего контроля за действиями учащегося. Нельзя пропускать с его стороны ни одного движения, не предваренного ясным ауфтактом. Концертмейстер, исполняющий хоровую партитуру на фортепиано, также никоим образом не должен безучастно относиться к плохим ауфтактам со стороны дирижера и пропускать их. Приучив учащегося в классе к небрежности, легкомысленному отношению к ауфтактам, мы тем самым чрезвычайно осложним его дальнейшую практическую работу с коллективом.

¹ К. Птица. Очерки по технике дирижирования хором, стр. 35.

В дирижировании начало исполнения включает в себя три основных момента: внимание, дыхание и вступление.

Момент внимания подразделяется на два этапа; 1) сосредоточение внимания коллектива на дирижере; 2) привлечение внимания хора непосредственно на руки дирижера.

Дирижер, заняв свое место на сцене, обычно не сразу приступает к исполнению, а выдерживает какое-то время. В этот момент дирижер проверяет степень собранности и готовности коллектива к исполнению, устанавливает контакт с хором, собирая его в единое целое. Все это он делает глазами, как бы концентрируя внимание исполнителей на своей фигуре, привлекая взгляды всех к себе. Руки дирижера еще опущены, но вся фигура выражает собранность, затаенную напряженность. Убедившись, что коллектив собран, приведен в «боевую» готовность, дирижер коротким активным движением поднимает руки, занимая как бы исходную позицию для начала дирижирования. С этого момента все внимание хора фиксируется только на руках дирижера. При обучении начинающих дирижеров на приеме показа внимания следует останавливаться особенно детально, так как он имеет очень большое значение в организации вступления. От него зависит и качество последующего исполнения. Необходимо предостерегать учащихся от возможных ошибок при показе внимания. Они обычно выражаются либо в поспешности, преждевременности подачи «сигнала», либо наоборот — в передержке внимания. В первом случае дирижер, выйдя на сцену, поднимает руки на «внимание» слишком рано, не собрав хора глазами. Результатом этого преждевременного движения является неряшливое вступление. Во втором — дирижер очень долго держит руки на «внимание», не чувствует его нарастания и кульминационной точки. Реакция хора в этом случае пропадает, остывает «накал», внимание снова рассеивается.

Момент дыхания. Движение руки дирижера после фиксированного внимания и есть собственно момент дыхания.

Показ дыхания является важнейшим моментом вступления, так как с него фактически и начинается исполнение. «...Хорошее вступление есть результат внимания и своевременного дружного дыхания. При неудачном вступлении дирижер должен говорить хору не о вступлении, а о запоздалом дыхании, которое было результатом недостаточно напряженного внимания»¹.

Показ дыхания дается рукой на долю, предшествующую доле вступления (если хор вступает на первую четверть трехдольного размера, то жест дыхания приходится на третью чет-

¹ П. Чесноков. Хор и управление им. М., Музгиз, 1961, стр. 142.

верть предыдущего такта; при вступлении с третьей четверти — на вторую долю и так далее). При этом нужно обратить внимание учащегося на одну особенность жеста дыхания. Дело в том, что на дыхание фактически затрачивается не целая метрическая доля, которая показывается рукой, а только часть ее. Хор берет дыхание обычно в момент отталкивания руки от «точки», в остальное же время, задержав дыхание, готовится к вступлению.

Движение на дыхание должно подаваться дирижером в темпе, динамике и характере начала исполнения. В произведениях с плавным звуковедением жест дыхания должен быть плавным, при *staccato* — острым и так далее. Для того чтобы уяснить себе все это и правильно показывать дыхание, учащийся должен перед началом исполнения мысленно представить партитуру или хотя бы ее первые такты: это настроит его нужным образом.

Жест вступления самым тесным образом связан с жестом дыхания, является его следствием и отражением. Правильно показанное дыхание обеспечивает и правильное одновременное вступление.

Если жест дыхания был волевым, энергичным, то таким же будет и вступление. Небольшой, легкий жест дыхания вызовет и слабое звучание. Таким образом, прием вступления, включающий три момента (внимание, дыхание, вступление), является важнейшим моментом в исполнении. Малейшая неточность в показе вступления сейчас же отразится на звучании хора, повлечет за собой неодновременность начала, несобранность звука. Педагог должен неукоснительно следить за правильным показом начала исполнения и немедленно пресекать ошибки — поспешность, небрежность, скидку на то, что «ведь хора пока нет». Требование от учащегося максимальной собранности, серьезности перед показом вступления совершенно необходимо.

Разберем вступление с различных долей такта на конкретных примерах.

Вступление с первой доли в размере $\frac{3}{4}$ является наиболее легким, и именно с него следует начинать изучение трехдольной схемы.

Примеры произведений в трехдольном размере (вступление на первую долю)

- «Вей, ветерок», латышская народная песня в обработке Д. Локшина
- «Едет казак из дальнего края», современная песня
- «Пой, певунья-птичка», польская народная песня в обработке А. Свешникова
- «Рече та стогне Дніпр широкий», украинская народная песня
- «Рябина», русская народная песня в обработке А. Свешникова
- «Я вечер в лужках гуляла», русская народная песня
- Бетховен Л. «Край родной»
- Блантер М. «Песня о Ленине»
- Иванников В. «Висла»

Кос-Анатольский А. «От Москвы до Карпат», переложение для хора Д. Локшина

Хачатурян А. «Песня о герое»

Чайковский П. «Колыбельная песня в бурю» в обработке В. Соколова

Показ дыхания в этих произведениях дается на третью долю, показ вступления — на первую.

Вступление с затакта (с третьей доли) в размере $\frac{3}{4}$

«Вниз по Волге-реке», русская народная песня

«По диким степям Забайкалья», русская народная песня

«Уж ты, поле мое», русская народная песня

«Уж ты, сад», русская народная песня

Анцев М. «Задремали волны»

Брамс И. «Колыбельная»

Кюи Ц. «Всюду снег»

Мокрысов Б. «Земля родная»

Во всех этих произведениях дыхание показывается довольно протяженным, свободным движением на вторую долю, показ вступления — на третью долю. Третья доля, как затактовая, должна волевым движением очень ясно устремляться к первой доле. Ниоим образом не следует задерживать на ней движение или акцентировать ее, так как это приведет к неправильной фразировке.

Вступление со второй доли такта в размере $\frac{3}{4}$

«Ах ты, степь широкая», русская народная песня в обработке Д. Локшина

«Из-за лесу, лесу темного», русская народная песня в обработке Н. Римского-Корсакова

«Про Добрыню», русская народная песня

Чайковский П. Хор «Пойду ль, выйду ль я» из оперы «Чародейка»

Вступление со второй доли в трехдольном размере является наиболее трудным и поэтому изучается несколько позднее (после вступления с затактовой доли).

Показ дыхания в приведенных примерах дается на первую долю, показ вступления — на вторую. Рука из основной дирижерской позиции коротким движением падает вниз без предварительной подготовки и тотчас же стремительно отходит назад, вверх, получив импульс от «точки» первой доли. Это движение от нижней «точки» вверх будет собственно дыханием на первой доле и, следовательно, ауфтактом ко второй. После этого рука поворачивается в сторону от дирижера для показа вступления на вторую долю.

Наиболее частая ошибка при показе вступления на вторую долю — лишние движения при подаче дыхания, ненужное предварение первой доли, рассеивающее внимание хора.

Вступление с первой доли в размере $\frac{2}{4}$

«Вдоль да по речке», русская народная песня
«Виноград в саду цветет», русская народная песня
«Возле речки», русская народная песня
«Сеяли девушки яровой хмель», русская народная песня
Г л и н к а М. «Воет ветер в чистом поле»
М у р а д е л и В. «Партия — наш рулевой»

В этих произведениях с ярким звучанием, написанных в довольно подвижных темпах, показ дыхания осуществляется коротким энергичным движением на вторую долю. Рука с дирижерской плоскости основной позиции активно устремляется вверх, затрачивая на это движение только часть второй доли. Вверху производится моментальная задержка дыхания. После этого рука стремительно проходит по линии первой доли и акцентирует ее «точку» на плоскости внизу.

В следующих примерах дыхание также дается на вторую долю, показ вступления — на первую:

«Ах ты, ноченька», русская народная песня
«Ой, по-над Волгой», современная народная песня в обработке В. Локтева
«Родина», русская народная песня в обработке А. Свешникова
«Хей, Балкан», болгарская народная песня
К а б а л е в с к и й Д. «Спокойной ночи»

Эти произведения написаны в спокойных темпах, следовательно, показ дыхания и вступления в них должен быть иным. Дыхание на вторую долю дается небольшим «полетным» движением, задержка наверху гораздо меньше. «Точка» первой доли исполняется мягко.

Вступление со второй доли в размере $\frac{2}{4}$

«Выходили красны девицы», русская народная песня
«Не велят Маше за реченьку ходить», русская народная песня
«Отдавали молодцу», русская народная песня
С м ы с л о в И. «Родина»
Ш е х т е р Ю. «Пионерские мечты»
Я к о в л е в М. «Зимний вечер»

Показ дыхания здесь приходится на первую долю, вступления — на вторую. Рука с исходной точки идет неподготовленным движением вниз и несколько в сторону от дирижера (ауфтакт). Затем выполняется полная вторая доля.

Вступление с первой доли в размере $\frac{4}{4}$

«Выйду ль я на реченьку», русская народная песня
«Два сокола», русская народная песня
«Ивушка», русская народная песня в обработке И. Пономарькова

«Ой, при лужку», русская народная песня в обработке Александрова
Аренский А. «Колыбельная»
Ковнер И. «Поле мое»
Молчанов К. «Помни»
Туликов С. «Мы за мир»

Во всех примерах показ дыхания — на четвертую долю, вступления — на первую.

Вступление с затакта в размере $\frac{4}{4}$

«Белая черемуха», русская народная песня
«Как пойду я на быструю речку», русская народная песня
Александров А. «Да здравствует наша держава»
Дунаевский И. «Песня о Родине»
Локтев В. «Родная страна»
Фрадкин М. «Песня о Днепре»

Вступления с затакта не требуют пояснений, так как они аналогичны таким же вступлениям в трехдольной схеме и разбирались выше.

Вступление с третьей доли в размере $\frac{4}{4}$

«Ах вы, сени», русская народная песня
«Неман», белорусская народная песня
«Не одна во поле дороженька», русская народная песня
Мендельсон Ф. «На юге» (мужской хор)
Раухвергер М. «Зимний праздник»
Смирнова Т. «Журавель»

В этих произведениях дыхание на вторую долю показывается неподготовленным движением, прямо противоположным по направлению жесту вступления. Рука с исходной точки делает замах в сторону дирижера и немного вверх, а затем направляется к «точке» третьей доли (от себя).

Вступление со второй доли в размере $\frac{4}{4}$

Молчанов К. «Вот солдаты идут»
Мурадели В. «Мы любим Родину»
Сен-Санс К. Хор «Весна нам с собой приносит цветы» из оперы «Самсон и Далила»

При показе дыхания в этих примерах рука, отталкиваясь от «точки» первой доли, идет вовнутрь, к дирижеру, по линии второй доли четырехдольного размера.

§ 7. ПРИЕМ ОКОНЧАНИЯ ИСПОЛНЕНИЯ

В хоровом исполнении наряду с приемом вступления не менее ответственным является и момент окончания звучания. И коллектив и дирижер должны относиться к нему очень серьезно.

Требования, предъявляемые к окончанию — одновременность, точность, соответствие характеру исполняемого произведения. Жест окончания в своем техническом воплощении имеет много общего с жестом вступления. Он также состоит из трех моментов: выдерживания заключительного аккорда, подготовки снятия и снятия звучности. Подготовка снятия производится движением руки на долю, предшествующую окончанию, и дается всегда в характере и темпе исполняемой музыки. «Между жестом, предшествующим окончанию, и жестом, показывающим окончание — снятие звучности, следовательно, существует такая же прямая зависимость, как между жестами показа дыхания и вступления»¹.

В жесте окончания очень важна «точка» снятия. Именно в момент «точки» прекращается звучание, поэтому она должна быть отчетливой, ясно видимой.

Показ окончания звучания может быть весьма многообразным, он зависит от целого ряда причин: характера исполняемой музыки, динамики, индивидуальности дирижера, привычки и так далее. Но на первых порах обучения нужно показать наиболее простые приемы снятий. К ним прежде всего относятся снятия на начало доли.

Трехдольная схема.

Снятие на первую долю²:

1 [Не очень скоро] „По диким степям Забайкалья“

Та щил - ся с су - мой на - пле - чак.

Подготовка снятия происходит на третью долю, показ снятия — на первую долю следующего такта. Обе руки (в раскрытом положении кисти) выдерживают две четверти тоники (в 3-м такте), затем на третью долю движутся вверх, подготавливая снятие. На первую долю последнего такта падают вниз, фиксируя «точку» снятия. Руки при этом как бы «хватают» последний звучащий аккорд на первой восьмой кистью (после снятия звучности пальцы должны быть собраны).

Снятие на вторую долю:

[Плавно, не торопясь] „Уж ты, сад“

Ты за - чем ра - но цве - тешь, о - сы - па - ешь - ся?

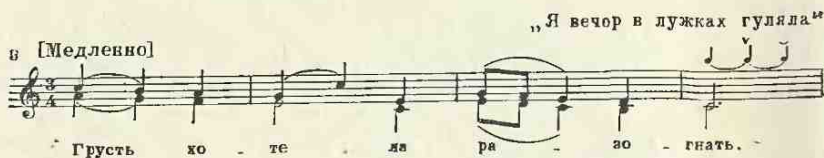
¹ Г. Дмитриевский. Хороведение и управление хором. М.; Музгиз, 1957, стр. 78.

² Знак V — подготовка снятия.

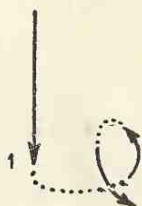
Знак U — снятие.

Подготовка окончания здесь приходится на первую долю, окончание — на вторую долю. В последнем такте руки на первой доле не задерживаются, а сразу отходят от «точки» первой доли вверх (подготовка снятия) и затем начинают движение по линии второй доли. В конце ее упругим движением показывается «точка» снятия.

Снятие на третью долю:



Снятие показывается на третью долю, подготовка снятия — на вторую. Так как произведение исполняется без сопровождения, то на заключительной ноте *до* останавливаются обе руки. Выдерживается первая четверть, на второй четверти происходит подготовка снятия. Руки движутся по линии второй доли, в сторону от дирижера, на самой вершине второй доли совершают поворот вовнутрь («завиток») и потом как бы «сбрасывают» «точку» третьей доли (момент снятия) от себя. Графически это изображено на рисунке.



«Точка» снятия должна очень ясно ощущаться дирижером и фиксироваться четко, иначе снятие получится расплывчатым, неопределенным.

Двухдольная схема

Снятие на первую долю:



Подготовка окончания здесь — на второй доле, окончание — в конце первой доли. Осуществляется оно очень энергичным движением, после того как прозвучит целая четверть.

Снятие на вторую долю:



Подготовка окончания в этом примере — на первой доле, окончание — на второй. При выполнении снятий на различных

долях такта необходимо привить начинающему дирижеру бережное отношение к авторским указаниям, не допускать произвольного увеличения или уменьшения длительностей, так как это всегда влечет за собой искажение музыкального текста. Более трудные снятия (на полудолю), требующие ощущения внутридолевого пульсации, изучаются на старших курсах.

§ 8. ФЕРМАТА

Ферматa — остановка на звуке или на паузе. Знак ферматa (˘), поставленный над звуком или паузой, увеличивает его продолжительность. Увеличение длительности посредством ферматa точно не определяется и зависит от характера и темпа произведения. Но следует при этом заметить, что ферматa всегда больше той длительности, над которой стоит, в полтора-два раза. Следует помнить, что чем быстрее темп, тем длиннее должна быть ферматa, и наоборот. Ферматa в конце всегда значительнее, чем в середине произведения.

В дирижировании различают ферматa снимаемые и неснимаемые.

На первом курсе училища изучается только снимаемая ферматa.

Снимаемой называется такая ферматa, которая по истечении ее длительности снимается и вызывает этим перерыв в звучании. Особенно типичны снимаемые ферматa для окончаний произведений и в меньшей степени — для начала. В середине произведения снимаемые ферматa знаменуют собой окончание какого-либо построения (части, периода). В этом случае они являются своеобразными «водоразделами». Иногда ферматa, стоящие в конце произведения, называют заключительными, а в середине — серединными.

Технически снимаемая ферматa выполняется следующим образом: на фермате дирижер останавливает руки, выдерживает ее, затем готовит снятие (на последнюю долю длительности, над которой стоит ферматa) и снимает звучность. Таким образом, жест окончания ферматa не несет в себе ничего нового, а повторяет все закономерности обычных окончаний. Жест снятия ферматa можно производить в любом направлении (вниз, в сторону) по желанию дирижера, поскольку после снимаемой ферматa дальнейшее звучание либо совсем прекращается (заключительная ферматa), либо возникает не сразу, а через люфт-паузу (серединная ферматa).

Ферматa — важный момент выразительности в музыке, и к исполнению их нужно относиться очень осторожно, с большим вниманием. Неправильное толкование фермат искажает произведение, нарушает стройность формы и логичность музыкальной мысли. Для учащихся младших курсов, не обладающих еще достаточно развитым музыкальным вкусом, исполнение

фермат часто становится «камнем преткновения». Они либо не додерживают, «не дослушивают» ферматы и поэтому комкают произведение, либо, наоборот, настолько увлекаются их звучанием, что передерживают и ломают всю архитектонику. Воспитывать в учениках чувство меры, художественный вкус, серьезное отношение к музыке — важнейшая задача педагога.

Примеры снимаемых фермат

в конце произведения:

«Есть на Волге утес», русская народная песня
«Ты взойди, солнце красное», русская народная песня
«Уж ты, поле мое», русская народная песня

в начале произведения:

«Дубинушка», русская народная песня (ПУРКА 1)
Александров А. «Песня о Павлике Морозове»
Гречанинов А. «Колыбельная»

в середине произведения:

«Башмачки», польская народная песня в обработке А. Свешникова
Верстовский А. Хор «Ах, подруженьки» из оперы «Аскольдова могила»
Монюшко С. «Прилетели соколята»

§ 9. ШТРИХИ

Приступив с учащимися к изучению тактовых схем, нельзя ограничиваться только сухим метрономированием, тактированием. Памятуя о том, что техника — не самоцель, а лишь средство, с первых шагов обучения необходимо говорить о трудности выражения музыки средствами дирижирования, о необходимости максимальной выразительности. Не рисовать схемы в воздухе под музыку, а глубоко поняв содержание произведения, передавать его смысл, форму, краски — вот на что необходимо нацеливать учащихся с самого начала. Это процесс очень сложный и требует помимо врожденной музыкальности и пластичности большой и серьезной работы. Овладеть тактированием даже сложных схем не так уж трудно, это можно сделать за сравнительно короткий срок, но заставить руки «петь», научиться выражать ими всю гамму чувств и оттенков, заложенных в музыке, — весьма не просто, на это потребуются годы вдумчивого и настойчивого труда. Как инструменталисты-музыканты отрабатывают штрихи и «туше» ежедневной тренировкой, так и начинающему дирижеру необходимо кропотливо работать в первую очередь над усвоением различных манер звуковедения.

На первом курсе учащемуся предлагается освоить два вида звуковедения: *legato* и *non legato*.

Legato¹. Прием *legato* (связанно, плавно) в дирижировании

¹ Хотя описание штрихов мы начинаем с *legato*, с учащимися лучше проходить вначале *non legato* как более легкий вид звуковедения.

характеризуется связностью всех движений. Отличительными чертами *legato* являются плавные движения и мягкие «точки». Движение руки в *legato* сходно с ведением смычка скрипки. Исполняя *legato*, рука движется по рисунку схемы очень ровно, без толчков. «Точки» на гранях долей почти стираются, даются легкими касаниями руки. Все доли схемы связываются между собой очень округленными движениями. Технически прием *legato* выполняется всегда мягкой, освобожденной, «певучей» рукой. Все части ее (кисть, предплечье, плечо) должны быть свободны, подвижны и в то же время объединены в целое. Действия руки аналогичны смычку у инструмента. Направляет движение этого «смычка» лучезапястный сустав, а пальцы как бы «держат» звуковую нить. Движения по долям в *legato* должны быть наполненными, «весомыми» (рука как будто преодолевает все время на пути к «точке» невидимое препятствие). В противном случае жест будет безвольным, «пустым», не певучим.

В зависимости от характера произведения, динамики, темпа жест *legato* будет меняться. В произведениях, написанных в очень медленных темпах и отличающихся яркой динамикой, он будет «сочным», насыщенным; в произведениях, характеризующихся умеренными темпами, — более легким, невесомым. В технике выполнения это также находит различное выражение. Сочное *legato* при *f* ведется крупным жестом с большим насыщением мышечной энергией, всей рукой от плеча (Туликов — «Ленин всегда с тобой»); *legato* легкое, на *p* и *pp* — жестом меньшей амплитуды (от локтя, от кисти), как бы «невесомой» рукой (Брамс — «Колыбельная»).

Наиболее распространенные недостатки при ведении *legato* проявляются обычно в жесткой, фиксированной кисти и в неумении наполнять руку мышечной энергией в долевых движениях.

В первом случае учащиеся плохо ведут линию долей, не соединяют их плавно друг с другом, а просто переставляют руку по долям, рисуя только «скелет» схемы. Кисть совершенно лишена подвижности и «связана» с предплечьем. Педагогу необходимо очень упорно и внимательно работать над освобождением кисти, над связыванием долей, хорошей их подготовкой (см. упражнения для кисти — § 2).

Во втором случае рука выполняет схему совершенно формально, не несет в себе активного, волевого начала. Доли проходятся рукой быстрее, чем следует, исчезает протяженность, *tenuto*. Здесь должны прийти на помощь учащемуся различные ассоциации: преодоление воображаемого сопротивления на пути руки, растягивание пружины и т. п. Стрбатывать с учащимися прием *legato* нужно сначала в произведениях умеренного темпа без большой насыщенности звучания. Затем следует объяснить прием *legato* в различных дирижерских объемах: например,

сначала прием *legato* всей рукой от плеча, затем перейти к *legato*, ведущемуся от локтя (при свободном плече), и, наконец, к собственно кистевому *legato*. Последний вид — самый трудный и на первом курсе может быть показан только хорошо успевающим ученикам. При работе над *legato* необходимо акцентировать внимание учащихся на том, что сокращение амплитуды движения при *legato* никоим образом не должно повлечь за собой выключение руки в целом. Даже при выполнении кистевого *legato* должна иметь место еле заметная, чуть ощутимая пульсация всей руки.

Звуковедение *non legato* является противоположным *legato*. *Non legato* характеризуется ясной разграниченностью долей друг от друга, прерывистой, пунктирной линией, наличием твердых, резко очерченных «точек», укороченными долевыми движениями, прямолинейными резкими линиями. Самым характерным признаком *non legato* является увеличение значимости «точки» и сокращение долевого движения. «Точки» в *non legato* даются упруго, с большой отдачей в обратном движении; долевого движения уменьшаются за счет удлинения моментов, фиксирующих отдачу. Технически прием *non legato* выполняется очень собранной рукой, даже при некоторой фиксации лучезапястного сустава. Большую роль играет освобожденность плеча и плечевого сустава. Дыхание перед каждой долей в *non legato* на мгновение задерживается и тем самым определяется большая четкость доли. После взятия дыхания рука энергично идет к «точке». В момент отдачи от «точки» рука должна молниеносно подниматься вверх вся, вместе с локтем. Обычно учащиеся при этом приподнимают или только кисть с предплечьем, или наоборот — все плечо с плечевым суставом, оставляя кисть внизу. Естественно, что прием *non legato*, не теряя своей основной сущности, может изменяться в зависимости от характера произведения (может быть и очень резким, и смягченным). Тренировать его нужно так же, как и прием *legato*, в различных по объему дирижерских схемах.

Примеры произведений различного характера звуковедения

Legato:

«Как пойду я на быструю речку», русская народная песня
«Пой, певунья-птичка», польская народная песня в обработке А. Свешникова

«Пролетала пташка», польская народная песня в обработке Т. Сыгетиньского

Ковнер И. «Поле мое»

Моцарт В. А. «Летний вечер»

Смыслов И. «Родина»

Туликов С. «Песня о Ленине»

Фрадкин М. «Песня о Днепре»

Чайковский П. «Колыбельная песня в бую»

Шехтер Б. «Пионерские мечты»

Non legato:

Бетховен Л. «Походная песня» в переложении для хора Л. Шохина
Молчанов К. «Помни»
Мурадели В. «Песня о дружбе»
Новиков А. «Гимн демократической молодежи»
Туликов С. «Мы за мир»
Холминов А. «Песня дружбы»

§ 10. ДИНАМИКА

Динамика — одно из важнейших выразительных средств в музыке. Она помогает исполнителям ярче раскрыть содержание произведения. Динамика делает музыку впечатляющей, красочной, живой. Диапазон ее очень велик: она может передать мощное звучание *tutti* и нежнейшую, еле уловимую мелодию, напряженное нарастание звуковых волн и их растворение, затухание. Фраза, осмысленная динамически, «расцвеченная», становится выпуклой, «осязаемой», а все произведение, обогащенное красками, приобретает законченность, цельность, ясность. Каждый дирижер должен стремиться к тому, чтобы овладеть богатством динамики, заполучить в свои руки мощное средство выразительности. Учащемуся прежде всего нужно научиться читать знаки динамики не формально, а глубоко связывая их с содержанием музыки, ибо только верное ее толкование может подсказать и правильное применение динамики, и выражение ее в жесте.

В музыкальной терминологии существует понятие динамики постоянной и динамики переменной. Начинать знакомство учащегося с динамикой следует с ее постоянных показателей (*p*, *mf*, *f*). Следует объяснить, что выразительность динамики зависит от силы, энергии жеста, его физической насыщенности, различного объема движений (шире — громче, уже — тише), от местонахождения руки в разных плоскостях (ниже — тише, выше — громче). Насыщенность жеста является главным и решающим, объем же движений и плоскости дирижирования — понятия весьма относительные, так как, например в быстром движении, жест всегда будет мал по объему при любой динамике, дирижировать также можно *p* вверху, а *f* внизу. Но это уже тонкости, которые изучаются на более старших курсах, а в начале обучения следует несколько ограничить учащегося, дав ему ясные исходные установки показа динамики. «Движения рук дирижера по ширине размаха должны соответствовать силе звучания хора... движения рук дирижера должны быть ограничены определенными рамками, в пределах которых эти движения и могут быть выразительными¹.

П. Чесноков полагал, что руки, находящиеся на уровне верхней части груди, показывают звучание *forte*, на середине

¹ П. Чесноков. Хор и управление им, стр. 141.

корпуса. — *mezzo forte*, на уровне пояса — *piano*. На первых порах обучения это можно принять безусловно. Следовательно, динамика *piano* будет показываться движениями малого объема в нижней плоскости (как бы в основной дирижерской позиции) без мышечного напряжения. По мере возрастания динамики повышается плоскость, увеличивается амплитуда движения и, самое главное, — жест становится внутренне более насыщенным, напряженным, выполняется с большей мускульной силой. Вот эта качественная сторона показа динамики является главной, и ее нужно воспитывать с самого начала обучения. Если ее исключить, то жест всегда будет вялым, безвольным и на *forte* учащийся просто будет «размахивать» руками, не увлекая коллектив и не подчиняя его себе. Хотя в программе первого курса училища предусмотрено изучение лишь постоянной динамики *f* и *mf*, нам кажется, что ограничиться только двумя этими видами невозможно, так как любое, самое простейшее музыкальное произведение таит в себе гораздо больше динамических возможностей. Ведь даже отдельная музыкальная фраза всегда несет и усиление, и ослабление звучности, так как имеет свою логическую вершину и спад. Дирижер должен уметь показать эту линию динамики. Следовательно, без овладения приемами *crescendo* и *diminuendo* нельзя говорить о самой элементарной фразировке.

Исходя из этого, в начале первого курса надо знакомить учащегося как с постоянной динамикой (*p*, *mf*, *f*), так и с переменной (*crescendo* и *diminuendo*). При выполнении *crescendo* учащийся должен прежде всего разобраться в строении фразы, определить ее логическую вершину, а затем равномерно распределить нарастание звучности на пути к ней.

Остановимся на техническом выполнении приема *crescendo* от *piano* до *forte* (при *legato*). Обычно начало фразы ведется на *piano* очень мягкой рукой, движением гораздо меньшим, чем предшествующее. Исходная точка — основная позиция, рука собрана в кисти. Постепенно рука приподнимается, амплитуда становится шире — все это знаменует собой нарастание звучности, *crescendo*. В дирижировании большую роль начинает играть сначала предплечье, а затем и плечо. Рука неуклонно накапливает мышечную энергию, напряжение; она становится более упругой, «опертой», нежели вначале. Самая яркая динамическая точка, конечная цель движения, показывается рельефным жестом всей руки. В этот момент кисть вместе с предплечьем и локтем опускается на плоскость, отчетливо отмечая вершину динамической линии. Таким образом, вся нюансировка должна быть; если так можно выразиться, у дирижера «на руке», хор не только должен понимать фразировку разумом, но и видеть ее. Весь путь логического развития мелодии, все ее динамические вершины и спады должны быть наглядными, рельефными. Движение руки должно обязательно соответство-

вать динамике музыки. У начинающих дирижеров часто устные требования и движения рук не совпадают.

Выполнение приема *diminuendo* не требует подробного описания, так как он основан на тех же принципах, что и *crescendo*, но проходит в обратной последовательности.

Тренировке приемов *crescendo* и *diminuendo* нужно уделять большое внимание. Часто у учащихся встречается вялое *crescendo* без внутреннего насыщения жеста. Ученик не умеет чередовать моменты напряжения и расслабления руки (либо все ведет вялой рукой, либо напряженной). В преодолении этого недостатка большую роль играет личный показ педагога и внимательный контроль за учащимся, правильно выбранное произведение. Нужно подобрать сочинение, в котором была бы очень ярко выявлена динамическая линия, кульминация. Обычно образность музыки захватывает учащегося и помогает ему осмыслить жест, ощутить его внутреннее содержание.

Другой недостаток — неумение «удлинять» руку при показе *crescendo* и «укорачивать» при *diminuendo*. Нужно предложить учащемуся специально поупражняться в овладении этим приемом, так как без него *crescendo* и *diminuendo* никогда не будут рельефными, останутся «на словах». Большое звучание требует чаще всего и большого жеста, мягкое, приглушенное — небольшого. Овладеть этим навыком, привить гибкость руке не так-то просто, нужна специальная тренировка. Сначала нужно научиться выдвигать руку вперед и вверх, без схемы. В начале упражнения рука находится в основной позиции, согнута в локте. Затем она постепенно выдвигается вперед, одновременно выпрямляясь в локте. Верхняя «точка» берется всей рукой, которая вытянута почти во всю длину. Затем все идет в обратном порядке: рука постепенно убирается, «укорачивается», сгибаясь в локте, и возвращается в исходное положение. При этом очень важно следить за тем, чтобы рука убиралась постепенно и первым «уходил» локоть, а за ним кисть. У учащихся же часто получается наоборот: вместо постепенного «укорачивания» руки они ее просто «складывают», то есть сгибают резко в локте, а предплечье с кистью прижимают к груди. Впоследствии можно усложнить это упражнение, предложив учащемуся вести его в какой-либо дирижерской схеме, под фортепиано, с *crescendo* и *diminuendo*. Музыкальный материал для упражнений нужно подбирать такой, чтобы *crescendo* и *diminuendo* не были слишком длительными или слишком короткими.

§ 11. ПЕРВЫЕ ЗАНЯТИЯ ПО ДИРИЖИРОВАНИЮ

В течение нескольких первых занятий в классе дирижирования педагог должен ознакомиться со своими учениками. В беседе следует выяснить, где каждый раньше обучался, что привлекло его именно на данное отделение училища, любит ли

он хоровое искусство и в чем это конкретно выражается (сам поет в каком-либо хоре, посещает хоровые концерты и т. д.). Затем педагог выясняет профессиональные данные учащегося и его общую и музыкальную подготовку.

Попросив исполнить что-либо на фортепиано, он может представить себе степень его владения инструментом, музыкальности. Для проверки слуха даются интервалы, трезвучия с обращениями, доминантсептаккорд, а затем — одноголосие или двухголосие для сольфеджирования с листа. Следует проверить голос и интонацию, предложив спеть какую-либо знакомую песню. И наконец, учащийся показывает заранее приготовленные произведения по дирижированию, исполняя их под фортепиано. Если таковых не окажется, можно проверить координацию движений, предложив потактировать под музыку одну из простых схем.

Проверив таким образом учащегося, педагог получает живое представление о его данных и все это впоследствии вписывает в характеристику.

На первом занятии педагог знакомит учащегося с содержанием и задачами курса. Преподаватель должен очень ясно и четко изложить круг своих требований, подчеркнуть, что эти требования будут постоянными и что их следует выполнять все к каждому уроку. Затем намечается план домашней самостоятельной работы ученика (сколько времени нужно заниматься ежедневно и в какой последовательности и так далее). Предлагается план анализа хоровых партитур (на первых порах в сокращенном виде), и для того, чтобы учащийся уяснил себе все это лучше, первое произведение можно разобрать вместе с ним в классе, а второе уже дать для самостоятельной работы. Необходимо сразу поставить требование, чтобы, во-первых, весь изучаемый нотный материал или покупался (если это возможно), или аккуратно переписывался и, во-вторых, все анализы партитур и замечания педагога записывались в специальной тетради.

Последовательность занятий по технике дирижирования (начало обучения)

Разбор с учащимся частей дирижерского аппарата. Объяснение функций каждой из них в дирижировании (см. главу I, § 2).

Упражнения на освоение основной дирижерской позиции и ощущение горизонтальной плоскости:

Упражнение 1.

Учащемуся предлагается встать в основную позицию, поставить правильно ноги, корпус, поднять руки на плоскость. Кисть должна иметь правильную, раскрытую форму (ладони «смотрят» вниз). Нужно следить за тем, чтобы учащийся не готовил форму кисти заранее, когда рука еще не поднята на плоскость, а умел становиться в позицию из совершенно свободного поло-

жения. Для того чтобы избежать скованности, зажатости, руку, опущенную вниз, следует предельно освобождать «встряхивающим» движением. Упражнение нужно выполнять несколько раз подряд активным движением. Следует предоставлять учащемуся свободу, не стесняя его лишней опекой. Педагогу рекомендуется вносить свои коррективы по ходу работы.

Упражнение 2.

Учащийся занимает основную дирижерскую позицию, а затем, резко подняв руки вверх, снова опускает их вниз на воображаемую плоскость. Это упражнение вырабатывает ощущение плоскости, опоры. Главная задача этого упражнения — точно «встать» рукой на плоскость (не ниже и не выше), ощутить как бы невидимую преграду. Полная свобода руки, правильная форма кисти — обязательны. Замах вверх делается всей рукой (за кистью идет предплечье и плечо), вниз рука падает стремительно, без задержек в пути, «камнем». Чтобы облегчить это упражнение, помочь учащемуся быстрее ощутить опору, можно разбить упражнение на два этапа: а) проделывать упражнение «закрытой» рукой (пальцы собраны в горсть, первый, указательный и третий «держат» «точку»). При мягком движении вверх лучезапястный сустав выгибается, при падении на плоскость — опускается вместе с плечом и локтем на один уровень с пальцами, положение на плоскости фиксируется; б) упражнение делается открытой рукой. Вверх рука движется «закрытой», падая вниз, — раскрывается, и на плоскости удар фиксируется раскрытой кистью. Нужно следить за тем, чтобы «точка» на плоскости давалась правильно, с ощущением опоры в концах пальцев, а не на одно запястье.

Объяснение структуры дирижерской доли (штрих «точки», долевого движения).

Упражнение: рука непрерывно совершает движения вверх и вниз (как бы на $\frac{2}{4}$). На «раз» рука падает вниз и на мгновение останавливается внизу, ощутив «точку» на плоскости. Затем отходит вверх, совершая доленое движение и подготавливая следующий удар. Задача упражнения: по истечении доли мгновенно останавливать руку, чувствуя границы долей («точки»). Лучше делать это упражнение в медленном темпе, чтобы успевать фиксировать «точку» и освобождать руку при движении вверх. Вариант упражнения: производить движения вниз и от себя.

Изучение трехдольной схемы: разбор структуры схемы, выполнение каждой доли в отдельности и связывание всех долей в единое целое при ведущей роли сильной доли (— V V).

Изучение приема вступления на первую долю трехдольного размера: разбор начала исполнения (каждого его элемента); понятие об аутфакте, показ дыхания на третью долю, вступления — на первую.

Упражнение:



Учащийся сам очень ясно берет дыхание вместе с рукой на третью долю, на первую и вторую — делает выдох. На сильную долю рука падает вниз, и одновременно в дыхании следует активный выдох, который смягчается на второй доле, на третьей снова происходит вдох. Таким образом, учащемуся становится ясным разное качество слабых долей в трехдольной схеме.

Затем отрабатывается прием вступления и окончания в сопровождении фортепиано (в этой работе используется знакомый песенный материал).

Изучение приемов показа динамики.

Упражнения: движение руки по схеме в различных плоскостях, соответствующих той или иной динамике (*p*, *mf*, *f*), тренировка *crescendo* и *diminuendo*, переход с одной плоскости на другую, «удлинение» и «укорачивание» руки.

Все упражнения на начальном этапе обучения дирижированию следует исполнять сначала каждой рукой отдельно и лишь затем вместе (не злоупотреблять движением двумя руками, чтобы не утомлять аппарат). Тактирование рекомендуется начинать с больших объемов и постепенно их сокращать, то есть сначала приучать учащегося к движениям всей рукой (от плеча), затем — от локтя и лишь потом — кистью. Все упражнения следует проводить в различных темпах и с разной степенью остроты движений. Хорошо при этом использовать принцип контрастности: мягко — резко, медленно — быстро и так далее. Чтобы упражнения не казались ученику сухими и формальными, лучше их сопровождать аккомпанементом фортепиано. Вначале можно играть мелодические секвенции в восходящем и нисходящем движении по полутонам, а после усвоения учащимся движения — включать простейший песенный материал. Не следует на первых порах давать эмоционально насыщенной музыки, так как она отвлекает учащегося от выполнения чисто технической задачи. Он старается «переживать» музыку, теряет контроль над руками и делает все кое-как. Важно научить учащегося выполнять упражнения музыкально, без преувеличения эмоций и предельно «чисто» технически. Но не следует увлекаться упражнениями и долго задерживаться на них. Как только учащийся освоил первую схему тактирования, можно начинать с ним изучение произведений.

§ 12. ЗАЧЕТНЫЕ И ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ

За время обучения на первом курсе учащийся должен пройти 16—18 произведений, в том числе четыре — школьного репертуара 1—2-х классов. В конце первого полугодия проводится зачет, в конце года — переходной экзамен.

Зачетные и экзаменационные требования по сути дела одинаковы. Они включают в себя исполнение заранее подготовленной программы и ответы на вопросы экзаменационной комиссии.

Вначале учащийся исполняет под собственный аккомпанемент произведение школьного репертуара, а затем играет на фортепиано хоровую партитуру произведения а саррелла. После этого он дирижирует двумя сочинениями (одно без сопровождения, другое — с сопровождением). Помимо этого учащийся должен представить письменный анализ исполняемых произведений.

Желательно, чтобы произведения, показываемые на экзамене, были написаны в различных размерах и отличались по характеру и содержанию, несли разнообразные технические задания. Это даст возможность полнее показать учащегося, выявить его сильные и слабые стороны. Перед исполнением произведения без сопровождения учащийся задает тон сам (либо по камертону, либо от ноты ля, данной на рояле).

Голоса хоровых партитур учащийся должен петь наизусть, сольфеджируя и со словами (причем нужно знать слова всех куплетов), и одновременно тактировать рукой. Учащийся по требованию комиссии обязан назвать все произведения, пройденные в полугодии, суметь наиграть или напеть их основные темы, ответить на вопросы, касающиеся их содержания, темпа, терминологии. На зачетах и экзаменах учащемуся следует показать максимум серьезности, подтянутости, собранности. Отвечать на все вопросы нужно предельно ясно, кратко и четко. Все эти качества педагог воспитывает у учащегося на классных занятиях.

Примерные программы экзаменов

1

«Как на тоненький ледок», русская народная песня
«Уж ты, поле мое», русская народная песня
Мурадели В. «Песня молодежи»

2

Левин Н. «Колыбельная»
Шуман Р. «Привет весне»
Новиков А. «Студенческий марш»

3

Калинников В. «Про киску»
«Виноград в саду цветет», русская народная песня
Туликов С. «Песня о Ленине»

4

Раухвергер М. «Октябрю»
Кюи Ц. «Всюду снег»
Дунаевский И. «Песня о Родине»

5

«Охотники», польская шуточная песня
Брамс И. «Колыбельная»
Старокадомский М. «Под мирным знаменем»

Глава III. ВТОРОЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

На втором курсе училища обучение дирижированию идет прежде всего по пути углубления знаний, полученных учащимися на первом курсе. Закрепляются и совершенствуются все ранее приобретенные навыки: простые схемы, моменты вступления и окончания, звуковедение *legato* и *non legato*, динамика постоянная — *forte*, *piano* и переменная — *crescendo*, *diminuendo* и т. д.

Помимо этого, программа по дирижированию на втором курсе предусматривает и приобретение новых знаний и навыков.

§ 1. ПОКАЗ ВСТУПЛЕНИЯ ПОСЛЕ ОСНОВНОЙ МЕТРИЧЕСКОЙ ДОЛИ ТАКТА (ДРОБЛЕННОЕ ВСТУПЛЕНИЕ)

Очень часто в музыке начало фразы приходится не на целую долю такта, а лишь на часть ее:

7 а Медленно „Замучен тяжелой неволей“

За - му - чен тя - же - лой не - во - лей

б Умеренно М. Ипполитов-Иванов. „Сосна“

На се - ве - ре ди - ком сто - ит о - ди - но - ко

Проникновенно

С. Мо - я стра - на, от - зна - на - мать,
А.
Т. Б.

Дж. Верди. „Аида“, женский хор на II д.

Allegro giusto

С. Кто там, е по-бе-дой же-ла-е
А. Кто там, кто там е по-бе-дой же-ла-е

А. Кереминке. „Майская песня“

Не очень окоро

по - ве - дай, пес - ня ва - ша

Как видно из приведенных примеров, голоса могут вступать после любой доли такта. Такое вступление голосов или инструментов, которое приходится не на целую долю такта, а лишь на часть ее, называется дробленным вступлением. Безусловно, что по сравнению с обычным вступлением на целую долю такта, дробленное вступление более сложно и требует особенно ясного выполнения его дирижером.

Основной принцип показа дробленного вступления заключается в акцентировании той доли, после которой происходит вступление. «Доля дробленного вступления должна подаваться дирижером как подчеркнуто сильная»¹. Показывая дробленное вступление, дирижер отталкивается от «точки» дробимой доли и дает очень четкий афтакт исполнителям. Звучание возникает в перерыве между этим и последующим движением (как бы на «и») в тот момент, когда руки дирижера находятся в высшей «точке» афтакта. В момент доли, следующей за дробленным вступлением, звук у хора и дирижерская «точка» должны совпадать абсолютно точно.

Дробленное вступление всегда показывается более коротким и активным движением, нежели простое, и для него характерен задержанный афтакт. Поэтому, прежде чем перейти к разбору конкретных примеров на дробленное вступление, остановимся на понятии задержанный афтакт.

¹ К. Птица. Очерки по технике дирижирования хором, стр. 83.

Задержанный афтакт употребляется в тех случаях, когда дирижеру нужно особо заострить внимание хора для выполнения какой-либо специфической задачи, например, перейти от одного темпа к другому (чаще от медленного к быстрому), выполнить внезапную смену динамики, различного рода *sf*, акценты, острое дробленое вступление и так далее. Необходимость применения задержанного афтакта подсказывает характер звука исполняемого произведения.

Техническое выполнение задержанного афтакта несколько отличается от обычного. Рука в этом случае более стремительно движется вверх и на вершине движения на мгновение задерживается (отсюда и определение «задержанный»). Таким образом, в задержанном афтакте умышленно разграничивается преддействие и действие, и этим несколько нарушается логика движения. Делается это для того, чтобы сделать афтакт заостренным, привлечь особое внимание исполнителей к последующему моменту. «Точка» на верху задержанного афтакта не должна быть пустой, «мертвой», а наоборот, она призвана способствовать сосредоточению внимания, накоплению энергии исполнителей и лучшей их мобилизации.

Забываясь о ясности и точности показа дробленого вступления, следует одновременно предостерегать от увлечения чрезмерно резкими афтактами. Бывает так, что учащиеся забывают о подчиненном положении техники и, не считаясь с характером музыки, выполняют все задержанные афтакты при дробленых вступлениях нарочито коротко, излишне резко, искажая смысл исполняемого произведения. Нужно добиваться от учащихся правильного выполнения задержанного афтакта и полного его соответствия характеру музыкальной мысли. Передержка руки на вершине афтакта лишает смысла все движение, так как концентрация внимания, энергии, напряжения спадает, у певцов иссякает дыхание и дирижер не получит желаемого эффекта.

Приведем несколько примеров дробленого вступления:

8 Напевно „Земля навек помолодела“

Зем - ли на - век по - мо - ло - де - ла, у - мыв - шись ут - ре - н - ней ро - сой

В этом примере нужно дать сильным движением «точку» четвертой доли (внизу) и, оттолкнувшись от нее, устремиться вверх. На вершине доли задержать руку (в этот момент и возникнет звук *си*). Во втором такте подобным образом показывается третья доля, так как после нее идет дробленое вступление.



Здесь дробленое вступление — после второй доли трехчетвертного такта. Четким движением показывается вторая доля (рука идет от «точки» вправо и чуть вверх). В конце второй доли происходит задержка, и затем наступает третья доля. В данном примере показ вступления может быть двойным. Так, можно начать сразу со второй доли или сначала просчитать первую очень маленьким по объему кистевым движением, а затем показать дробленое вступление. Во втором случае будет гарантирована большая темповая точность.



Дробленое вступление в этом примере — после первой доли. Следует активно показать первую долю. Рука идет сверху вниз (неприготовленным движением), фиксирует «точку» на плоскости и тотчас же отскакивает обратно вверх, выполняя задержанный ауттакт, во время которого и происходит вступление на вторую восьмую первой доли.

Примеры на дробленое вступление

- «Бородино», русская народная песня
- «Ермак», русская народная песня
- «Под красным знаменем», болгарская песня
- Верди Дж. Хор «Кто там» из оперы «Аида»
- Галкин И. «Куда б ни шел»
- Корещенко А. «Майская песня», «Осень»
- Чайковский П. Хор «Пока на небе не погас» из оперы «Орлеанская дева»
- Щедрин Р. «Тиха украинская ночь»

§ 2. STACCATO И ПРИЕМЫ ЕГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

На первом курсе учащийся овладевает двумя видами звуковедения: *non legato* и *legato*. На втором году обучения изучается следующий основной штрих — *staccato*. *Staccato* (отрывисто, не связывая) прямо противоположно *legato*. Для того чтобы учащийся как можно лучше и скорее усвоил манеру ведения *staccato*, педагогу рекомендуется сравнивать эти штрихи, под-

черкивать все время их противоположность: если *legato* подразумевает плавность, непрерывность, певучесть, то *staccato*, наоборот, — отрывистость, четкость, предельную остроту. При дирижировании *legato* главное внимание уделяется ведению долевых движений и «точки» долей еле заметны, а в *staccato* наблюдается обратное: долевые движения сокращены до минимума, а значение «точек» резко возрастает. Они даются подчеркнуто резко и коротко.

При *legato* самого разного объема (от кистевого до крупного) в движении всегда участвует вся рука, но ведущую и активную роль играет кисть («ведение смычка»). В *staccato* нет пульсации руки от плеча, движения производятся либо одной кистью, либо кистью с предплечьем (в зависимости от характера музыки).

Техническое выполнение приема *staccato*. Положение руки при дирижировании *staccato* имеет несколько иной вид по сравнению с обычной исходной позицией дирижера: рука, согнутая в локте, выдвигается вперед и занимает положение несколько выше обычного (чуть ниже груди), основной точкой опоры служит локоть; плечо и предплечье должны быть неподвижны. Кисть руки приподнята над плоскостью, пальцы закруглены, собраны. Дирижирование *staccato* производится короткими ударами-рывками сверху вниз, «точки» фиксируются очень остро и отчетливо, а путь от «точки» к «точке» предельно сокращен. Кисть, выполнив штрих «точки», тотчас же отскакивает вверх в исходное положение и здесь задерживается на мгновение, а затем снова падает вниз. Таким образом, «в *staccato* резкий удар точки вызывает равную ему по остроте отдачу движения от точки...»¹. Этот момент отдачи и мгновенной задержки рук вверх является наиболее характерным, и на него следует обратить главное внимание. Все движения должны быть небольшими, активными, упругими и строго ритмичными. Как правило, прием *staccato* усваивается учащимися гораздо медленнее, нежели *non legato* и *legato*, многим он дается с трудом, и только систематическая, упорная работа по тренировке штриха может дать желаемые результаты (четкость, остроту).

Работу над *staccato* рекомендуется начинать с упражнений, которые облегчат дальнейшее усвоение этого штриха:

Упражнения на развитие подвижности, гибкости кисти (круговые и вертикальные движения кистью). Для того чтобы обеспечить при этом неподвижность предплечья и плеча, локоть нужно ставить на твердую поверхность (стол, крышку рояля).

Тренировка резкой отдачи от «точки», отскока от удара. Для этого рекомендуется производить резкие удары кистью о твердую поверхность в направлении

¹ К. Птица. Очерки по технике дирижирования хором, стр. 74.

сверху вниз. В дальнейшем можно усложнить этот прием ударом кисти о воображаемую плоскость. При тренировке ощущения моментального отскока от «точки» вверх часто учащимся помогает образное сравнение с касанием рукой какого-либо раскаленного предмета или острого укола.

Наиболее распространенные ошибки при исполнении *staccato* сводятся чаще всего к обилию лишних движений и замене кистевого движения пальцевым. В первом случае учащийся заменяет движение кисти движением всего предплечья. Кисть напрягается, жест становится угловатым, тяжелым. Второй недостаток встречается особенно часто и объясняется стремлением учащегося «облегчить» звук в *staccato*. При таком ведении *staccato* лучезапястный сустав (кисть) либо теряет свою подвижность и всю инициативу берут пальцы, либо он «кланяется» вверх и вниз. Ясно, что и в том и в другом случае не может быть резкой фиксации «точек», моментальной отдачи. Часто при дирижировании *staccato* учащийся напрягает плечо, предплечье, кисть. Плечо и предплечье, сохраняя при *staccato* неподвижность и служа опорой кисти, никоим образом не должны напрягаться. Наоборот, они должны держаться абсолютно свободно, непринужденно, а корпус при этом — развернут прямо. Лучезапястный сустав следует предельно освободить, пальцы все собрать, подтянуть, но, опять-таки, не напрягать. Нарушение этих норм ведет к тому, что учащийся напрягает весь свой дирижерский аппарат, «зажимается» (иногда даже при этом нарушается правильное дыхание) и не может дирижировать.

Все перечисленные недостатки нужно выправлять терпеливо и настойчиво, не допуская их укоренения.

Примеры произведений с звуковедением *staccato*

Даргомыжский А. Хор «Сватушка» из оперы «Русалка»
Корещенко А. «Майская песня»
Мендельсон Ф. «Как иней ночью весенней пал»
Мусоргский М. «У ворот, ворот батюшкиных»

§ 3. ФЕРМАТЫ, ИХ ЗНАЧЕНИЕ И ПРИЕМЫ ИСПОЛНЕНИЯ

Приемы исполнения снимаемой ферматы в начале, середине и конце произведения подробно рассматривались во второй главе. На втором курсе нужно ознакомить учащегося с различными видами фермат: неснимаемой ферматой, ферматой на паузе, ферматой на тактовой черте и т. д.

Неснимаемая фермата. Уже само название «неснимаемая» говорит о том, что такая фермата не требует снятия. Неснимаемая фермата не прекращает звучания музыки, не допускает цезуры в дыхании и, удлиняя в свободно льющейся музыкальной речи один звук или аккорд, делает его более значительным и выразительным.

11а [Не очень медленно]

„Ой да ты, калинушка“



6 [Не скоро]

„По пыльной дороге“



в [Не спеша]

„Славное море, священный Байкал“



Разберем исполнение неснимаемой ферматой на примерах.
Фермата на сильной доле такта:



Активным движением сверху вниз ставится «точка» ферматой на плоскости. Движение приостанавливается, фермата выдерживается и затем без перерыва в дыхании совершается переход к следующей доле. Для выполнения ауфтакта к ней рука без рывка, очень мягким движением отталкивается от «точки» ферматой, как бы повторяя ее долю (первую). Только выполнив это подготовительное движение, рука направляется по линии второй доли.

Фермата на слабой доле такта:



Начало фразы ведется движением небольшого объема, на *legato*, выпевается каждая четверть. Во втором такте фермата отмечается мягким движением руки сверху вниз. Выдержав

фермату необходимое время, следует плавным движением переходить к показу третьей доли, предварительно повторив вторую. Это подготовительное движение к третьей доле отнюдь не означает дыхания в хоре, а является лишь сигналом к одновременному переходу на следующий слог («ным»). В своем выполнении оно никоим образом не должно быть похоже на жест дыхания. В данном примере рука отходит от «точки» второй доли очень плавно, без толчка: звук с ферматой не прерывается, а как бы переводится в следующий бережно и мягко.

Неснимаемая фермата на затактовой доле:



Здесь в первом такте на третью четверть руки не ведутся по долевному движению снизу вверх, а ставятся на фермату сверху вниз, как бы повторяя движение первой доли. После ферматы без цезуры продолжается движение.

Неснимаемая фермата на части доли такта:



В этом случае вторая доля первого такта дробится на два движения: на первой восьмой рука идет по схеме, по линии второй доли, на второй — рука, отмечая фермату, ставится, как всегда, сверху вниз.

Обобщая примеры, можно сказать, что неснимаемые ферматы независимо от их местоположения в такте всегда показываются движением руки сверху вниз. Для продолжения движения после неснимаемых фермат необходимо повторение доли, на которой она заканчивается (хотя и не целиком), а «дозировка» неснимаемых фермат зависит от стиля музыки, темпа, динамики и контролируется художественным вкусом дирижера.

Ферматы на паузе удлиняют в музыке моменты молчания, цезуры. Их техническое выполнение не требует подробного описания, так как оно сводится просто к остановке руки, прекращению движения и «выжиданию» ферматы на паузе. После этого продолжается движение, предваренное обязательно ясным афтактом.

Паузы с ферматами имеют большое выразительное значение. Рассмотрим несколько примеров.

Фермата на паузе, занимающей целый такт:

П. Чайковский. „Ночевала тучка золотая“

16 [Moderato] *pp* *Andante*

С. *pp* *p*

А. *pp* *p*

Т. *pp* *p*

В. *pp* *p*

За - ду - мал - ся гла - бо - ко и ти -

В данном примере фермата на паузе усиливает содержание текста («задумался глубоко»), способствуя созданию настроения глубокой печали. Так как хор исполняется а capella, то данный такт с ферматой не тактируется, а лишь прослушивается. Руки остаются в «точке» снятия последней звучащей доли («ко»), и лишь кисти закрываются.

Фермата на паузе, занимающей долю такта:

17 [Andante] *ff* *Tempo I* *pp* *p*

С. *ff* *pp* *p*

А. *ff* *pp* *p*

Т. *ff* *pp* *p*

В. *ff* *pp* *p*

Злит - ся и сту - чит в ок - но, и сту - чит, и сту -

Фермата в третьем такте отделяет кульминацию произведения на большой звучности от заключительных фраз хора (Tempo I). Благодаря ей смена динамики, темпа, настроения более впечатляет. Фермата на паузе в пятом такте как бы заставляет вслушаться в зловеющий стук ветра. Обе ферматы не тактируются, а «выжидаются», слушаются дирижером.

Фермата на паузе, занимающей часть тактовой доли:

П. Чесноков. „Не цветочек в поле вянет“

18а

С.

А.

Т.

В.

По - на прас - ну

6

С. Во тем ну ночь

А. Во тем ну ночь

Т. лю бит.

Б. лю бит.

Первая и вторая части хора заканчиваются снятием звучания на восьмую и фермой на паузе. Эти ферматы удлиняют цезуры и дают возможность отзвучать музыке одной части и ярче воспринять последующее. Особенно значительным должен быть этот момент молчания перед репризой (см. пример 18 б), более драматичной по содержанию. И такая же по длительности пауза с фермой прозвучит здесь иначе, длиннее, чем в примере 18а. Технически в обоих случаях снимается звучание хора на восьмую коротким движением кисти к себе (она как бы «ломается» в лучезапястном суставе и собирается в пальцах). В той же «точке» снятия руки останавливаются и выдерживают фермату на паузе. После этого выполняется четкий ауттакт к последующей доле (в первом примере это будет движение в сторону от себя, во втором — вверх).

Фермата на тактовой черте означает внезапное прекращение звучания, остановку движения. Обычно она выполняет как бы роль небольшой паузы, и ее значение сводится к тому, чтобы, несколько нарушив ритмичность движения, ярче оттенить сопоставление различных эпизодов, тональностей, темпов, придать большую выразительность последующему:

19 [Скоро] П. Чесноков. „Неожатая полоса“

С. И ли не друж во цве ли, но до си лись? Нет! Мы не

А. И ли не друж во цве ли, но до си лись? Нет! Мы не

В этом примере фермата отделяет вопрос от ответа.

[Бойко] А. Кагальский. „Дождики“

20

С. Вон ле та - ет

А. Вон ле та - ет

Т. по до - мах, ой, жде - и!

Б. по до - мах, ой, жде - и!

Здесь фермата оттеняет сопоставление эпизодов, различных по тональной окраске (мажор — минор).

„Слушай“, обработка Б. Шехтера

21 [Неторопливо]

Слушай!

Стои - ра - да - ет - ся про - тяж - но

В данном случае фермата на тактовой черте особенно ярка и впечатляюща. Именно она усиливает настроение настороженности, напряженного внимания. Во время ферматы как бы слышится «протяжный стон».

Технические приемы исполнения фермат на тактовой черте сводятся к ясному, четкому показу последней перед ферматой доли такта. В «точке» снятия следует выдержать фермату и затем дать ясный жест вступления к следующему такту. Так, в примере 20в четвертом такте басовая партия на вторую четверть ведется не по линии второй доли, а сверху вниз и чуть «от себя». Этим движением в конце доли снимается звучание хора. После этого руки внезапно останавливаются в «точке» снятия, выдерживая фермату. Затем дается мягкий жест дыхания к последующей доле. В песне «Слушай» Б. Шехтера (пример 21) правая рука ведет тему басов, левая задерживает звук *ре* у высоких голосов. Первые две доли показываются активным движением, ясно выделяются «точки». На третьей доле перед ферматой производятся два движения: одним на первую восьмую снимается левой рукой женская группа и тенора, другим — правой рукой — снимаются басы на последнюю восьмую. Сняв басовую партию, рука останавливается на «точке», отмечая фермату. После ферматы дается ауфтакт к первой доле следующего такта.

Очень интересным произведением в отношении фермат является революционная песня «Узник»:

„Узник“

22 Умеренно

Си - жу за ре - шет - кой в тем - ни - це сы - рой... Вскорм -

лен - ный вне - во - ле о - рел мо - ло - дой, мой груст - ный то -



В этом произведении встречаются самые различные виды фермат: снимаемая (такты 8 и 12), неснимаемая на части тактовой доли (такт 3), фермата между звуками (такт 10). Целесообразнее перенести изучение этого хора на третий курс, так как он труден и исполнительски и технически.

Некоторые особенности снятия звучания при ферматах. На втором курсе необходимо ознакомить учащихся со снимаемыми ферматами, различными по характеру, и с особыми приемами их снятия в зависимости от характера музыки. Заключительные ферматы на *forte* несут в себе большую насыщенность, динамическую напряженность. Дирижер, выдерживая такую фермату, обычно требует от коллектива все большего усиления звучности к концу. В подобных случаях, «поставив» фермату, руки не остаются неподвижными, а медленно, с напряжением поднимаются вверх, нагнетая по пути все большую силу, и в кульминационной точке звучания решительно производят снятие большим, утверждающим жестом, чаще всего от себя или сверху вниз (М. Коваль — «К родине», А. Новиков — «Родина моя», А. Филиппенко — «Коммунистической партии слава»).

Ферматы, заканчивающие произведения на *piano*, требуют другого снятия. В течение таких фермат звучность постепенно замирает, сходит «на нет». Снимаются эти ферматы небольшим мягким, «успокаивающим» движением, обычно к себе, вовнутрь. При их исполнении руки медленно уходят вниз, энергия постепенно ослабевает, кисти закрываются (А. Лядов — «Колыбельная», С. Танеев — «Горные вершины», Ф. Мендельсон — «Лес», В. Шебалин — «Утес»). Ясно, что все эти рекомендации не являются законом, а варьируются в зависимости от исполняемой музыки и индивидуальных склонностей дирижера.

Комбинированное снятие фермат. Комбинированным снятием называется такое, в котором «момент и показ снятия звука непосредственно смыкается, сливается для хора и дирижера с моментом взятия следующего дыхания»¹. Дирижер, снимая фермату, этим же движением показывает дыхание к следующей доле такта. «Точка» снятия предыдущей доли является афтактом к последующей.

¹ К. Птица. Очерки по технике дирижирования хором, стр. 111.

23 [Неторопливо]

С. I II
всем серд - цем по - кло - нись. Кто б

А. I II

Во втором такте этого примера — снимаемая фермата, окончание ее будет комбинированным. На первой доле такта левая рука останавливается, так как звук *фа-диез* заливован, а правая — продолжает вести альтовую партию, отсчитывая доли; на третьей доле она ставит фермату. Выдержав фермату двумя руками, следует произвести ее снятие в сторону третьей доли, предварительно его подготовив. «Точка» снятия будет являться одновременно импульсом, ауфтактом к четвертой доле. Руки, оттолкнувшись от «точки» третьей доли, продолжают движение в сторону и чуть вверх, а затем полным движением выполняют четвертую долю точно по ее линии (снизу вверх).

24 [Спокойно]

С. *pp* *Largo*
при - за - ду - мав - шись!

А. *pp*
и сто - ят мол - чит, при - за - ду - мав - шись.

При выполнении ферматы в данном примере обе руки ставятся на четвертой доле первого такта сверху вниз. Левая рука держит звучание первых и вторых сопрано до конца произведения, а правая — показывает комбинированное снятие первой ферматы. Оно производится движением сверху вниз (подготовительное — вверх). От «точки» снятия рука снова устремляется вверх, выполняя ауфтакт к последующей первой доле.

25 [Andante sostenuto]

Т.
За - ны - ва - ешь так в гру - ди? Ах, пой - ду я

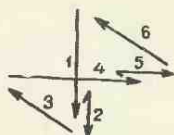
Б.

Здесь, в третьем такте звучание прекращается комбинированным снятием. Оно производится в сторону второй доли. Это же движение является одновременно толчком, импульсом к вступлению баритонов на третью долю.

§ 4. ШЕСТИДОЛЬНЫЙ РАЗМЕР, ДИРИЖИРУЕМЫЙ ПО ШЕСТИДОЛЬНОЙ СХЕМЕ

Шестидольный размер является сложным и изучается на втором курсе после овладения размерами $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ и $\frac{4}{4}$. Такт шестидольного размера содержит в себе шесть схематических долей, из которых первая — сильная, а четвертая — относительно сильная. Эти доли служат опорными точками в схеме, остальные доли — слабые — группируются вокруг них. Шестидольный размер бывает двух видов: $\frac{6}{4}$ (ММ ♩) и $\frac{6}{8}$ (ММ ♪), они оба дирижируются по шестидольной схеме (см. рис.).

Первая доля идет сверху вниз. Она наиболее крупная по амплитуде, самая интенсивная и упругая. Выполняется она с «нажимом» и ясной «точкой» внизу на плоскости. Вторая доля показывается очень небольшим движением в направлении первой (опять сверху вниз) и занимает лишь часть доли, являясь слабым повторением ее. «Точка» во второй доле смягчена, рука как бы «отдыхает» после первой доли (особые случаи фразировки пока во внимание не принимаются). Третья доля шестидольной схемы также слабая, но выступает несколько в ином качестве, нежели вторая. Эта доля, являясь аутфактом к относительно сильной четвертой, отличается большей активностью и большей амплитудой движения (в противном случае нельзя было бы оттенить четвертую долю). Четвертая доля схемы выполняется так же, как и первая, с той лишь разницей, что она идет не сверху вниз, а слева направо (в сторону от дирижера). Эта доля должна опять иметь «нажим», четкую «точку». Пятая доля повторяет принцип второй, то есть как бы дублирует четвертую, только в малой амплитуде, а шестая, направляясь снизу вверх, выполняет подготовку последующей первой доли. Следовательно, в этой схеме самые яркие, активные доли — первая и четвертая, самые слабые — вторая и пятая, слабые, но несущие роль замаха, а поэтому и большие по амплитуде — третья и шестая. Такой сознательный подход к рисунку схемы даст возможность учащемуся выполнять ее четко и осмысленно, а не заниматься формальным отсчитыванием шести долей такта. Размер $\frac{6}{4}$, дирижуемый на «шесть», чаще встречается в произведениях эпического, былинного характера, в темпах умеренных и медленных. Для таких произведений часто бывает характерен



следующий ритмический рисунок шестидольной схемы: ♪♪♪♪ (Н. Римский-Корсаков — «Как за речкою, да за Дарьею», М. Ипполитов-Иванов — «Былинка о лебеди белой», Б. Мокроусов — «Песня русских богатырей»). В этих случаях, исходя из природы схемы, при дирижировании рекомендуется избегать полного дублирования рук в ведении всех шести долей. Целесообразнее правой рукой «откладывать» все доли схемы, а левой по большей части выполнять рисунок: ♪♪♪♪. Конечно, этого не следует делать формально, а руководствоваться прежде всего строением музыкальной фразы, логикой ее развития, динамикой.

Шестицельный размер $\frac{6}{8}$ (ММ ♩) встречается чаще в произведениях более подвижного темпа и легкого звучания (Н. Римский-Корсаков — «Поезд Овсеня и Коляды» из оперы «Ночь перед Рождеством» — $\frac{6}{8}$, ♩=120, П. Чайковский — хор и причитание матери из оперы «Мазепа» — ♩=120, С. Рахманинов — «Огни погашены» из оперы «Алеко» — ♩=96. Дирижируется размер $\frac{6}{8}$ (ММ ♩=120) также на «шесть», но все движения характеризуются малой амплитудой, преобладанием кистевого движения. Освоение этого вида размера лучше отложить на конец курса, когда учащийся технически окрепнет.

Произведения, рекомендуемые для изучения шестидольного размера

«Исходила младешенька», русская народная песня в обработке Н. Римского-Корсакова

«Степь да степь кругом», русская народная песня

«Сусанин», русская народная песня в обработке С. Благообразова.

Ипполитов - Иванов М. «В мае»

Красев М. «Румяной зарею»

Макаров В. «Песня о Волгограде» из сюиты «Река-богатырь»

Монюшко С. «Вечерняя песня»

Ребиков В. «Веет утро прохладой»

Рубинштейн А. Хор «Ноченька» из оперы «Демон»

Сметана Б. «Колыбельная» из оперы «Поделуй»

Чайковский П. — Сапожников. «На море утушка купалася»

Шехтер Б. «Девичья печальная»

Шехтер Б. «О чем тоскует Волга»

§ 5. ДИНАМИКА *SUBITO FORTE, SUBITO PIANO, SFORZANDO*

В программе по дирижированию на втором курсе предусматривается изучение контрастной динамики (*subito forte, subito piano*). Сущность этого приема заключается в резком сопоставлении *f* и *p*, во внезапном переходе из одной динамической сферы в другую. Выполнение его имеет характерные особенности. У слушателей должно обязательно создаться впечатление внезапности наступления *f* или *p*, а коллектив исполнителей должен быть заранее предупрежден об этом дирижером. Таким образом, возникает как бы противоречие между терми-

ном *subito* (внезапно) и тем, что делает дирижер. На самом же деле этого нет, так как при выполнении данного приема сохраняется основной закон дирижирования, который, как известно, заключается в обязательном предварении, предупреждении всего происходящего. Следовательно, и динамику *subito* дирижер всегда подготавливает, предупреждая коллектив о смене нюансов.

Как технически выполняется прием *subito piano*? В его выполнении самым характерным является моментальная перестройка всего дирижерского аппарата: переход от мышечного напряжения на *f* к освобожденности (но отнюдь не расслабленности) на *p*; от энергичных движений — к облегченным, менее заметным (для слушателей). Чтобы зрительно привлечь внимание коллектива к наступлению новой динамики, ярче ее подать, дирижер обычно прибегает к смене плоскостей дирижирования, формы кисти (но не всегда). Так, например, если звучание *forte* велось на относительно высокой плоскости движениями, значительными по своей амплитуде, и раскрытой рукой, то для предупреждения наступления новой динамики (*piano*) дирижер должен очень быстро опустить руки, приблизить их к корпусу и закрыть кисти. В этом случае исполнителям момент смены динамики станет ясен. Последующее звучание *piano* потребует движений небольших, собранных, облегченных. При показе *subito forte* все происходит по тому же принципу, но в обратном порядке (от меньшего к большему).

Разберем приемы *subito piano* и *subito forte* на конкретных примерах:

В. Соловьев-Седой. „Песня о краснодонцах“

26 Сдержанно

Кто там улицей кра-де-те-ся?

Резкая смена динамики в первых тактах сразу вводит слушателя в настроение мрачности, настороженности, тревоги. Аккорды на *forte* (первый и третий такты) исполняются резкими,

энергичными движениями с подчеркиванием каждой четверти. Весь первый такт ведется без ослабления динамики. После резкого удара четвертой доли такта на *forte* руки быстрым движением убираются вниз, кисти закрываются. Наступление *piano* предваряется небольшой *luft*-паузой, после которой дается ауфтакт к первой доле последующего такта *piano*. Перед *forte* (третий такт) — очень резкий, внезапный ауфтакт. Руки от корпуса стремительно выбрасываются вверх и, задержавшись на мгновение, падают вниз, показывая аккорды *forte*.

„Как из улицы в конец“,
обработка Д. Славянского

27 Шутливо

С. А. Т. Б.

Как из у - ли - цы в ко - нец, шел у - да - лый мо - ло -

Хор

- дец. Ай, Ду - най ли мой, Ду - най, сын И -

- ва - но - вич Ду - най. Шиб - но, гром - но прос - вис -

- тал, в те - рем го - лос по - да - вал. Ай, Ду -



Эта песня — шуточная, игровая, в подвижном темпе и с яркой динамикой — написана в простой куплетной форме (запев и припев). Основная тема (первый запев) поручена тенору solo. Дирижируется она одной правой рукой небольшим, очень определенным жестом. После solo (на первую четверть четвертого такта) правая рука сразу отводится вниз к корпусу, готовя вступление хора *subito piano*. Припев («Ай, Дунай») на *piano* ведется двумя руками без всякого намека на *crescendo*, легким, собранным, кистевым жестом (*staccato*). В восьмом такте *subito forte* появляется основная тема, которую проводит четырехголосный хор. Переход к *subito forte* исполняется следующим образом: в восьмом такте на первую четверть дирижер фактически уже готовит наступление *forte*, хотя хор еще допевает последний слог припева на *piano*. Руки стремительно выбрасываются вперед и вверх (почти на всю длину), выполняя задержанный ауфтакт. Вторая доля этого такта («шибко») показывается ярко, энергично. Эта четкость жеста сохраняется на протяжении всего второго запева («Шибко, громко засвистал» и так далее). Припев опять исполняется *subito piano* (этот прием уже встречался в четвертом такте). При показе *subito piano* нужно следить за тем, чтобы учащийся все выполнял только руками и не делал лишних движений. Часто, желая «усилить» впечатление, дирижер всей фигурой показывает *piano* и для этого сгибает колени, корпус, втягивает голову в плечи. Это неверно, неэстетично, и нужно всячески пресекать такие привычки у учащихся.

В произведениях, написанных в медленных и умеренных темпах, при переходе от *piano* к *forte* (*subito*) можно применять прием дробления доли, предшествующей наступлению новой динамики. Этим приемом очень часто пользовался в своей практике Н. М. Данилин, и, безусловно, следует ознакомить с ним учащихся. В этом случае доля перед новой динамикой несет в себе как бы две функции: завершение предыдущей динамики и подготовку новой.

Разберем выполнение этого приема дробления доли на примере.

28 Allegro moderato

S.I Все мы песни пе-ре-пе-ли. Слу-ни-най, най, най, пе-ре-пе-ли

S.II

A Слу-ни-най, най, най, пе-ре-пе-ли

Начало произведения дирижируется жестом небольшого объема, во втором такте заканчивается фраза на *diminuendo* (звуки — *си, ля, соль*). На третьей четверти этого такта нужно, с одной стороны, завершить первое построение в нюансе *piano* и сделать это без всякой торопливости, нервозности, а с другой — на этом же звуке *соль* — дать хору движение, предупреждающее о наступлении новой динамики (*forte*). Для этого звук *соль* как бы дробится пополам. На первой восьмой заканчивается динамика *piano* остановкой руки на плоскости, а на второй восьмой (на «и») резким движением от себя и несколько вперед дается ауттакт на *forte* к четвертой четверти, то есть началу припева. Выполняя ауттакт к *forte*, лучше дать его задержанным, движение должно быть очень волевым, мобилизующим. Прием *subito piano* выполняется по тому же принципу.

Дробление доли при *subito* — прием сложный и требует хорошо слаженного технического аппарата. Знакомить с ним следует только успевающих учеников.

Произведения с контрастной динамикой

«Весел я», русская народная песня в обработке А. Оленина

«Как кума-то к куме», русская народная песня в обработке А. Листопадова

«Как у нас во садочке», русская народная песня в обработке Г. Лобачева

«Около сырого дуба», русская народная песня в обработке А. Лядова

Архангельский А. «Сумрак ночи»

Васильев-Буглай Д. «Гибель Чапаева»

Вебер К. «Эхо в лесу»

Лепин А. «Лесное эхо»

Соловьев-Седой В. «Песня о краснодонцах»

Sforzando (сфорцандо) означает внезапное, резкое динамическое усиление (акцентирование) отдельных звуков или аккордов. *Sforzando* — очень яркое средство выразительности и трудный дирижерский прием. Смысл *sforzando* — в неожиданности появления новой динамической краски, во внезапности ее возникновения. Эта сторона *sforzando* сближает его с *subito forte*, а отличает — кратковременность звучания, подчеркнутая

резкость исполнения. И техническое исполнение *sforzando* имеет много общего с приемом *subito forte*. Для *sforzando* характерен резкий, внезапный удар («укол»), с ярко выраженной «точкой». Производится удар на *sforzando* чаще двумя руками, обычно сверху вниз и вперед. Важно запомнить, что жест на *sforzando* всегда больше по объему, нежели предыдущие доли; руки при ударе выбрасываются почти на всю длину. После *sforzando* они мгновенно убираются к дирижеру, освобождаются от излишнего напряжения и продолжают дальнейшее движение. Вот в этой мгновенной мышечной напряженности (момент удара) и последующей за ней полной освобожденности и заключается главная трудность выполнения *sforzando*.

Как и другие нюансы, *sforzando* в зависимости от характера произведения, смысла музыкальной фразы, может иметь различное выразительное значение. Иногда *sforzando* усиливает драматизм происходящего, выделяя наиболее значительный момент, как это имеет место в хоре Р. Щедрина «Тиха украинская ночь»:

Р. Щедрина. „Тиха украинская ночь“

[Più mosso]

29

C. 

За - ут - ра казнь! Казнь! Казнь....

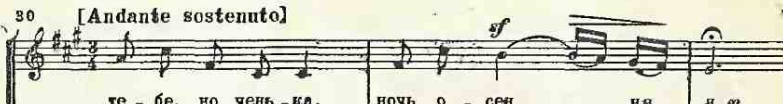
A. 

Здесь *sforzando* подчеркивает страшный, зловеющий смысл слова «казнь». В других случаях *sforzando* играет роль усиленного акцента, как, например, в хоре Глинки «Ночь осенняя»:

М. Глинки. „Ночь осенняя“

[Andante sostenuto]

30

C. 

те - бе, но - чень - ка, ночь о - сен - ная - и др

A. 

ночь о - сен - ная

§ 6. АКЦЕНТЫ, СИНКОПЫ

Акцент в музыке — силовое выделение отдельного звука. По своему звучанию, а следовательно, и дирижерскому исполнению акценты могут быть различного характера в зависимости от исполняемой музыки, ее темпа, динамики и так далее. Акценты

могут быть жесткими, тяжеловесными (хор «Вставайте, люди русские» из кантаты С. Прокофьева «Александр Невский»); заостренными, упругими (русская народная песня в обработке А. Гедике «Выходили красны девицы»); легкими, изящными (хор «У меня ль во садочке» из оперы «Сон на Волге» А. Аренского). Сущность показа акцента в дирижировании — четкий удар рукой, фиксация «точки» и моментальный отскок от нее. Акцентированные доли показываются всегда более активным движением, нежели остальные. Самыми простыми в отношении показа являются акценты на сильных долях такта (требуется яркий ауттакт и удар рукой); при акцентировании слабых долей нужно затушевывать сильные моменты и очень энергично давать как ауттакты, так и сами доли под акцентами. Наиболее сложные случаи — это акценты на полудолью (♩^Λ). При этом рукой сильно и активно показывается не сам акцент, а предшествующая ему доля (аналогично дробленому вступлению).

Синкопа (буквально — разрезание, сокращение — греч.). Так называют в музыке ритмическую фигуру, получающуюся при связывании ноты, стоящей на слабом времени, с нотой, стоящей на следующем сильном времени. В гармоническом отношении синкопа представляет собой либо задержание, либо предъём.

Синкопы нарушают метричность движения и, вследствие этого, представляют собой известную трудность для исполнителей. В дирижировании они показываются активным упругим жестом, всегда несколько подчеркнуто. Самым характерным в показе синкоп является момент «трамплина», отскока руки от доли перед синкопой. Это движение необходимо для того, чтобы синкопа выделилась из ровной ритмической пульсации, прозвучала ярко и убедительно.

Рассмотрим техническое выполнение синкоп на конкретных примерах:

Э. Направник. „Сват и жених“

31 [Più animato]

С. Ай, да Марь-я! Марь-я клад! Сва-тай Марь-я!

А. Ай, да Марь-я! Марь-я клад!

Т. Ай, да Марь-я! Марь-я клад! Сва-тай Марь-я!

Б. Ай, да Марь-я! Марь-я клад!

У высоких голосов (сопрано и теноров) на второй доле первого и третьего тактов — синкопа. Показывается она точным и сильным движением руки сверху вниз. Залигованный звук *солъ* (синкопу) левая рука выдерживает (полной остановкой движения на первой четверти), а правой в это время дается вступление басам и альтам. Снятие производится двумя руками одновременно на второй доле.

32

С. Танеев. „Пью за здравие Мери“

1. Пью за здравие Мери, милый

Легко
Мери моей. Тихо заперя двери и о-

дин без гостей пью за здравие Мери!

замедляя В темне
Мери пью за здравие Мери И один без гостей

1. 2.
-тей, и один без гостей, пью за здравие Мери.

Все синкопы в этом примере (такты 4, 12, 15, 18) показываются движением левой руки. Она выдерживает лиги, а правая рука в это время непрерывно тактирует.

[Allegro] „Сусідка“, обработка Я. Яцикевича

С. 33
А.
Т.
В.

Ой, су - сід - ко, су - сід - ко, су - сід - ко,

Здесь чередуются такты простой ритмической структуры и синкопированные. Такты без синкопы ведутся по двухдольной схеме энергичным небольшим жестом. Такты синкопированные (3, 7) должны быть выделены. Для этого на первую долю каждого такта с синкопой делается активный толчок сверху вниз. После удара руки, резко оттолкнувшись от первой доли, быстро устремляются вверх. В самой верхней «точке» движения рук и звучит синкопа. После этого следует очень небольшая по амплитуде вторая доля. Таким образом, в простых тактах имеется по два равномерных взмаха руки, а в тактах с синкопой — один — резкий, активный, очень заметный и второй — небольшой, «обычный».

Изучение синкоп не может быть ограничено только вторым курсом. На третьем курсе следует вернуться к этому разделу на основе более трудных произведений, как, например, хоры «Земля-земелюшка» М. Ковалю, «Отставала лебедушка» С. Василенко.

Произведения с синкопами, акцентами

«Выходили красны девицы», русская народная песня в обработке А. Гедике

«Гандзя», украинская народная песня в обработке Концевич

«Пастух», чешская народная песня в обработке В. Мухина

Аренский А. Хор «У меня ль во садочке» из оперы «Сон на Волге»

Бородин А. Хор половецкого дозора из оперы «Князь Игорь»

Кабалевский Д. «Окружили синие туманы»

Кастальский А. «Дожинки»

Кац С. «Как у дуба старого»

Компанеев З. «Песня былых походов»

Макаров В. «Песня строителей» из сюиты «Река-богатырь»

Мусоргский М. Хор сандомирских девушек из оперы «Борис Годунов»

Прокофьев С. «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр Невский»

Римский-Корсаков Н. Хор «Из дебрей глубоких» из оперы «Млада»

§ 7. ОБ ИСПОЛНЕНИИ ПАУЗ

Паузы в музыке являются важным выразительным средством и играют большую роль в создании художественного образа, настроения произведения. Часто пауза, означающая знак молчания, «говорит» красноречивее всяких слов; наступившая тишина продолжает «звучать» с неменьшей убедительностью. Паузы в зависимости от своего местоположения в произведении могут быть различны по характеру, нести неодинаковые функции. «...Перерыв в звучании — пауза — никогда не является в нашем воображении внезапно наступившей и ничем не заполненной звуковой пустотой, но всегда, в той или иной мере, содержит в себе остаток от предыдущего звучания. В зависимости от тех или иных причин (инерции движения, напряженности, накопления энергии) пауза имеет тройное значение: а) как постепенное угасание звучания («пауза убывания»); б) поддержка предыдущего звучания («нейтральная пауза»); в) увеличение напряжения («пауза нарастания»)¹.

К. Птица говорит о паузах разделительных (знак молчания) и паузах связующих («звучащих»), динамически возрастающих. Достаточно сравнить два примера, чтобы понять различие пауз по характеру, динамике:

П. Чайковский. „Вечер“

[Andante con moto]

34

C. *f* Как пре - крас - но *pp* всё тво - ре - нье.

A. *pp*

А. Давиденко. „На десятой верете“

[Не очень медленно]

35

C. *f* не - вы - со - кий на - сы - пан кур - ган, е - го лю - бят зло.

A. *f*

T. *f*

B. *f*

При дирижировании паузы, различные по характеру и значимости, находят и различное выражение в жесте. Так, все паузы, исключая паузы нарастания, или «звучащие», дирижируются движениями очень небольшого объема, без всякого на-

¹ Ю. Н. Тюлин. Учение о гармонии. Л., Музгиз, 1937, стр. 34.

пряжения. Эти паузы тактируются так называемыми «пассивными» жестами (термин проф. М. М. Багриновского), то есть такими, которые лишены видимой энергии, не имеют ярких афтактов и лишь отсчитывают доли схемы. Рекомендуются при тактировании таких пауз закрывать кисть, чтобы оттенить эти моменты от последующей музыки (см. пример 34).

Совершенно по-иному исполняются паузы «нарастания», «звучащие». В момент таких пауз происходит как бы скрытое накопление сил. Дирижер должен это чувствовать и внешне отразить в жесте. Руки при этом не теряют потенции к движению, а, наоборот, активизируются, увеличивают амплитуду и очень ярко, активно дают жест дыхания для последующей доли (см. пример 35).

Необходимо научить рассматривать паузы не как «пустые» места, время отдыха, а как продолжение звучащей музыки. Для того чтобы паузы не потеряли своей выразительности, их нужно прослушивать, не выключаться из исполнения. «...Тишину, перерывы, остановки, паузы (!) надо слышать, это тоже музыка! «Слушание музыки» ни на секунду не должно прекращаться! Тогда все будет убедительно и верно»¹, — говорит Г. Нейгауз.

§ 8. ФУНКЦИИ ПРАВОЙ И ЛЕВОЙ РУК

В процессе обучения дирижированию ставится задача развить обе руки в одинаковой степени, добиться полной независимости их друг от друга. Поэтому на первых порах различные технические упражнения рекомендуется дирижировать в большей степени отдельно каждой рукой и в меньшей — одновременно. Это делается с целью развития обеих рук, особенно левой, так как учащийся должен уметь делать левой рукой все то, что может выполнить правая, и наоборот. В то же время очень часто руки дирижера действуют совместно, симметрично, выполняя одну и ту же техническую задачу, и поэтому нельзя игнорировать одновременное движение двумя руками. Многие учащиеся на первых порах с трудом дирижируют левой рукой отдельно, она «идет» у них только с правой. В таких случаях приходится особенно много работать над самостоятельностью левой руки. По мере развития учащегося дирижировать общими параллельными движениями двумя руками нужно как можно меньше, так как чрезмерное увлечение «двуручием» (выражение П. Чеснокова) очень обедняет дирижерский процесс, лишает руки выразительности. «Ни в коем случае ученик не должен делать одинаковых, отражающих друг друга, движений обеими руками; от этого они не приобретают ни ясности, ни делаются

¹ Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. М., Музгиз, 1958, стр. 50.

выразительнее или целесообразнее. Напротив того, постоянным движением обеих рук дирижер лишает себя важного вспомогательного средства для изображения экспрессии жестом»¹, — пишет Г. Шерхен.

После того как учащийся в какой-то степени овладел движениями обеих рук вместе, следует объяснить ему, что в дирижировании чаще всего имеет место комбинированное движение рук и что правая и левая руки при этом могут нести различные функции. Каковы же функции правой и левой рук? «...Движение левой руки есть важное средство для расчленения, усиления, подчеркивания, увеличения интенсивности, ослабления и уточнения звучности музыкального потока»², — пишет далее Шерхен. «Правая рука отбивает такт, левая указывает нюансы. Первая — от разума, вторая — от сердца; и правая рука всегда должна знать, что делает левая. Цель дирижера — добиться совершенной координации жеста при полной независимости рук, так, чтобы одно не противоречило другому»³, — говорит Ш. Мюнш. «Правая рука рисует, левая — окрашивает»⁴. Следовательно, правая рука как бы организует весь дирижерский процесс: отмечает размер произведения, ведет сетку тактирования, определяет темп, руководит инструментальным сопровождением. Левая рука действует более свободно, вне тактирования. Временами она помогает правой, но в основном занята показом нюансов, вступлений голосов, акцентов.

Надо иметь в виду, что такое схематическое разделение рук весьма условно, его нельзя принимать безоговорочно, так как оно зависит прежде всего от поставленной задачи, от навыков и техники дирижера, от фактуры музыкального произведения. В процессе дирижирования руки могут и должны меняться функциями, причем это нужно делать очень непринужденно, свободно. Особенно условно разделение функций рук в хоровых произведениях а cappella, в сочинениях же с инструментальным сопровождением этот принцип соблюдается строже, так как аккомпанемент всегда ведет правая рука.

Последовательность работы над разделением функций правой и левой рук. Обычно в начале объясняется самостоятельная роль левой руки с показа выдержанных звуков. Для этого рекомендуется взять нетрудное произведение и поставить перед учащимся задачу: правой рукой непрерывно тактировать, а левой отмечать ритмический рисунок хоровой партитуры. Для примера разберем начало украинской народной песни «Реве та стогне Дніпр широкий».

¹ Цит. по кн.: К. Птица. «Очерки по технике дирижирования хором», стр. 23.

² Там же.

³ Ш. Мюнш. Я — дирижер, стр. 39

⁴ Там же, стр. 71.

36 Медленно



Рече та стогне Дніпр широкий, середн-ий вітер за ве-ве.

Правая рука на протяжении всех девяти тактов тактирует, причем встречающиеся в партитуре длинные выдержанные ноты (д.) тактируются движениями меньшего объема (почти незаметными), но ни в коем случае правая рука не прекращает движения. Левая рука показывает динамическое развитие фразы и придерживается ритмического рисунка. В первом такте обе руки движутся симметрично, устремляясь к вершине фразы. В тактах 2-м и 3-м левая рука ненадолго задерживается на половинных длительностях, а в тактах 4-м и 5-м — строго выдерживает д. Ясно, что движение левой руки не должно быть схематическим, «мертвым». Остановки на половинных длительностях весьма условны (они будут меньше д.), их «дозировку» дирижер должен чувствовать, не нарушая живого течения мелодии. В тактах 4-м и 5-м происходит спад мелодической линии, уменьшение звучности, и здесь задержка движения в левой руке на д. при пульсации правой будет естественна и оправдана. Припев песни, требующий большого усиления звучности, дирижируется параллельно двумя руками, без остановок. На-

оборот, чтобы создать звуковую волну () и ярче выделить кульминацию произведения, движение в обеих руках активизируется, и в этом немалую роль должна играть левая рука, которая движется без остановок.

В произведениях с инструментальным сопровождением разделение функций рук выявляется гораздо ярче, определеннее. Правая рука всегда берет на себя организацию ритмичности исполнения и поэтому непрерывно тактирует, левая больше внимания уделяет хоровым партиям, вступлениям голосов, управляет динамикой. Для примера разберем два произведения.

А. Рубинштейн — «Горные вершины» (см. Приложение II). Фортепианное вступление (2 такта) ведет одна правая рука. Основная тема (такты 3—10) дирижируется двумя руками. С 11-го такта унисон сменяется попеременным вступлением голосов и функции рук разделяются. Левая ведет только партию сопрано, управляет динамикой и усиливает правую в кульминации. Правая рука непрерывно тактирует и, кроме того, показывает вступление альтерной партии. Фортепианное сопровождение ведется все время очень небольшим жестом, собранной в пальцах (закрытой) рукой. Та рука, которая показывает

вступление одной из партий, удлиняется, то есть выдвигается вперед и обращается в сторону вступающего голоса. Правая рука при этом меняет форму: из закрытой делается открытой. Кульминационные такты (23—24 — «Подожди немного») ведутся двумя руками симметричным движением. Затем функции рук опять разделяются (такты 25—31), снятие хора происходит в 31-м такте левой рукой на третьей доле, а правая с 31-го такта до конца ведет тему фортепианного заключения. При желании с 32-го такта и до конца можно дирижировать двумя руками; это придаст больше выразительности исполнению.

С. Туликов — «Марш советской молодежи» (см. Приложение II).

Фортепианное вступление (4 такта) очень насыщено по динамике и фактуре, и поэтому его лучше дирижировать двумя руками. Основная мелодия, изложенная аккордами, показывается левой рукой, а правая все время тактирует закрытой формой руки (как бы держа палочку) и отмечает энергичным жестом аккорды на слабом времени:



Запев исполняется также двумя руками. Мелодия голоса ведется левой рукой, сопровождение — правой, и если левая может и должна приостанавливаться в концах фраз (на длительностях ♩ и ♫), то правая рука должна безостановочно отсчитывать доли схемы. Дыхание между фразами (каждые 4 такта) показывается активно обеими руками.

Припев исполняется *forte* двумя руками по основному принципу: левая управляет хором, правая руководит сопровождением. В первой вольте после снятия хора на третью долю правая рука продолжает движение одна. Во второй вольте левая рука выдерживает ♩ , а правая четко акцентирует вторую долю; снимается вся звучность очень резким, энергичным движением двумя руками на третью долю (левая готовит снятие на второй доле).

При условии ведения запева одной рукой (может быть и так, по желанию дирижера) необходимо вести вокальную линию

ярче, а места оркестровых интермедий (такты 8, 12, 20) проводить жестом, меньшим по объему, лучше — закрытой формой руки. В произведениях подголосочного склада, где каждый голос имеет свою линию, — самостоятельная роль левой руки возрастает. В таких сочинениях нет нужды совершать одинаковые движения руками, так как это пойдет вразрез с фактурой, ступует рисунок голосов, вся прелесть которых заключается именно в их ритмическом разнообразии, в неодновременности вступлений. При исполнении сочинений такого склада дирижер, раскрывая музыкальный образ и общую линию развития, должен в то же время подчеркивать своеобразие хоровой фактуры, свободное переплетение голосов. Это удастся ему в том случае, если правая и левая руки будут действовать непринужденно, независимо друг от друга.

Разберем русскую народную песню «В сыром бору тропина»:

„В сыром бору тропина,“
обработка А. Гречанинова

38

C. В сы-ром бо-ру тро-пи-на, в сы-ром бо-ру тро-пи-на, тро-пи-на, тро-пи-на, тро-пи-на, тро-пи-на.

A. Ах! Тро-пи-на. Ах! Тро-пи-на, тро-пи-на, тро-пи-на, тро-пи-на.

В песне — две яркие мелодические линии, причем ритмический рисунок их неодинаков. Основная мелодия проходит в сопрановой партии мелкими длительностями (восьмыми и шестнадцатыми) в непрерывном движении. Альтовая партия менее самостоятельна и образует как бы подголосок к основной мелодии. Она дана в другом ритмическом рисунке, выражена короткими фразами, перемежающимися паузами. Все эти особенности нужно показать и в дирижировании, разделив функции правой и левой рук. При этом возможны два варианта: в первом — основную мелодию ведет правая рука, а левой поручены альты; во втором варианте — обратный порядок (мелодия в левой руке, альты — в правой).

В первом варианте правая рука ведет партию сопрано в 1-м куплете очень легким движением (кистевым *legato*) на *piano*. Она не останавливает движения на протяжении всей песни, на

«ходу» отмечая цезуры между фразами (дыхание через каждые два такта). Для этого на вторых долях тактов 2, 4, 6 очень ясно дается ауттакт к первым долям в тактах 3, 5, 7. Левая рука точно выполняет ритмический рисунок альтовой партии. В первом такте она выдерживает половинную ноту (*фа-диез*), в конце второй доли — движением руки вверх готовит переход на слог «тро». Во втором такте левая рука показывает обе доли (первую сильнее, большим движением, вторую слабее, убирая руку к себе). В такте 5 на первой доле рука не дирижирует, пальцы собраны. Затем в конце первой доли она дает дыхание движением от себя и ясно отмечает вторую долю «подцепляющим» движением снизу вверх. Такты 7—8 дирижируются также. По мере нарастания звучности и динамики движения обеих рук активизируются, левая включается в общий звуковой поток, и кульминационный куплет (4-й) ведется двумя руками на большой звучности без каких-либо остановок.

Второй вариант не требует подробного описания, так как в нем все происходит аналогичным образом, только руки меняются функциями (левая — сопрано, правая — альты). Некоторые педагоги предпочитают вести основную мелодию всегда правой рукой. Но все же иногда следует поручать ведение темы и левой руке, так как иначе при малой активности действий она плохо развивается, делается беспомощной, и это непременно отрицательно скажется на старших курсах при прохождении произведений со сложной фактурой.

Заключая раздел о функциях правой и левой рук, можно сказать, что дирижер в творческом процессе должен прежде всего думать о музыке, о максимальной выразительности жеста, а не о схематическом разделении рук. Разделение функций рук должно, в первую очередь, определяться фактурой исполняемого произведения, целесообразностью, удобством. Наилучшим является дирижирование комбинированным движением рук. Следует запомнить, что дирижировать продолжительное время одной левой рукой не принято в исполнительской практике. Если дирижеру необходимо выделить какую-либо партию слева и он не хочет вести ее правой рукой, можно рекомендовать дирижировать такое место двумя руками при ведущей роли левой (она выдвинута несколько вперед и вверх).

Произведения с самостоятельной линией голосов

Анцев М. «Задремали волны»

Балакирев М. «Не страшна мне Волга-матушка»

Бородин А. Хор «Улетай на крыльях ветра» из оперы «Князь Игорь»

Васильев-Буглай Д. «Летели на фронт самолеты»

Глинка М. «Ах ты, ночь»

Глинка М. «Жаворонок»

Кюи Ц. «Заря лениво догорает»

Танеев С. «Горные вершины»

Одна из главных задач, стоящих перед курсом дирижирования в училище, — развитие слуха. К ее решению привлечен ряд предметов (сольфеджио, хоровой класс, чтение хоровых партитур), но педагог специального класса также должен неустанно заниматься этим на протяжении всех лет обучения.

Следует отметить, что по сравнению с рядом других музыкальных специальностей, профессия дирижера предъявляет к учащемуся повышенные требования в отношении слуха. Хороший дирижер должен обладать помимо «высотного» слуха еще специфическим, так называемым вокально-хоровым слухом. Наличие вокально-хорового слуха дает возможность слышать одновременно звучание нескольких голосов, быстро ориентироваться в многоголосном звучании, воспринимать малейшие отклонения в интонации как по горизонтали (один голос), так и по вертикали (созвучие голосов).

При помощи вокально-хорового слуха дирижер находит нужную ему «окраску» для каждого голоса и, сливая их вместе, создает своеобразный «вокальный оркестр», с присущей только ему одному живостью красок. Пение а сарпелла, которое получает сейчас значительное распространение в нашей стране, еще больше повышает требования к дирижеру в отношении слуха. При исполнении а сарпелла отсутствует поддержка инструментом, и дирижер вынужден опираться лишь на собственное внутреннее слышание.

Работа по развитию слуха в классах дирижирования должна прежде всего идти по линии развития вокально-хорового и внутреннего слуха. Внутренний слух имеет огромное значение для музыканта любой профессии, а для дирижера в особенности.

Что мы называем внутренним слухом? «Способность на основании воспринятых ранее впечатлений, при содействии памяти и воображения, внутренне мысленно представлять и переживать звуки и звуковые образы принято называть внутренним слухом»¹, — так определяет это понятие А. Островский. Человек, обладающий внутренним слухом, удерживает в своей памяти ранее слышанную или прочитанную по нотам музыку. Он мысленно представляет мелодию, гармонию, фактуру произведения, тембры отдельных инструментов. На основе всего этого у него возникает определенный звуковой образ, который он потом и реализует при исполнении. «Одной из важнейших целей учебного процесса является постепенная выработка внутреннего звукового образа, или, вернее, звукового идеала, настолько

¹ А. Островский. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио. Л., Музгиз, 1954, стр. 159.

четкого, чтобы он мог, укрепившись в сознании интерпретатора, определять характер исполнения»¹, — писал Бруно Вальтер.

Внутренний слух имеет огромное значение в процессе формирования музыканта, и над его развитием педагог должен работать все время. Внутренний слух развивается и совершенствуется только путем систематических упражнений. Примерная последовательность работы по развитию внутреннего слуха может быть следующей: сначала воспроизводится по памяти какой-либо один звук (*ля* или *до*). С самого первого года обучения педагог должен предложить учащемуся приобрести камертон и научить его пользоваться им. Камертон «*ля*» или «*до*» должен быть всегда при учащемся, и, пользуясь им как можно чаще, он постепенно овладевает навыком пения тона *ля* или *до* без предварительного воспроизведения этих звуков камертоном. Таким образом, приобретается навык внутреннего представления, слышания абсолютной высоты хотя бы одного звука. Слыша абсолютную высоту какого-либо звука, учащийся легко может найти и другой, нужный ему, может построить тоническое трезвучие тональности исполняемого произведения.

Затем надо научиться слышать внутренним слухом мелодию одного голоса. Учащийся должен дирижировать одноголосным произведением без сопровождения и при этом чередовать пение мелодии вслух с пением мысленно (про себя). Вступления производятся в разных, удобных по смыслу, местах произведения. Правильность интонирования проверяется на фортепиано (на первом курсе) и только с помощью камертона — на последующих курсах.

Следующий этап — умение слышать сразу несколько голосов. Предыдущее задание усложняется, но принцип остается тот же: учащийся исполняет двухголосное произведение без сопровождения. Во время дирижирования поется то один голос партитуры, то другой и также чередуется «реальное» пение с пением «про себя». Такова же методика изучения трех- или четырехголосного произведения а *capella* на старших курсах.

Самым сложным заданием является внутреннее слышание гармонической структуры исполняемого произведения. Учащийся при этом дирижирует произведением молча, опираясь на внутренний слух, и пропевает вслух аккорды в начале и конце фраз, предложений, периодов (в начальной стадии работы) и аккорды в любом месте партитуры, например в местах появления новых тональностей (на более поздней стадии). Особенно полезно для развития внутреннего слуха слушание хора с партитурой в руках. Лучше всего этим заниматься на репетициях хорового класса, где отдельные места партитуры повторяются по несколько раз и учащийся имеет возможность лучше вслу-

¹ Бруно Вальтер. О музыке и музицировании. М., Музгиз, 1962, стр. 47.

шаться в них, осмыслить слышанное. С. Майкапар писал по этому поводу: «Особенно полезно, прослушавши несколько раз одно и то же произведение с нотами в руках, попробовать затем представить себе прослушанное и усвоенное произведение возможно реальнее и независимо от внешнего слухового восприятия, лишь держа в руках и просматривая партитуру... Наконец, последняя ступень той же работы — свободное внутреннее представление того же произведения, вполне независимое не только от внешних звуков, но и от самих нотных знаков»¹.

Для работы над развитием внутреннего слуха хорошо брать произведения без сопровождения, ясные и простые по форме, гармоническому плану и небольшие по размеру. Лучшим пособием служат русские народные песни. Начинать следует с произведений очень легких (одно- и двухголосных на младших курсах) и кончать трех- и четырехголосными (на старших курсах).

Произведения, рекомендуемые для работы над развитием внутреннего слуха

Однородные хоры:

«Ах ты, доля, моя доля», русская народная песня
«Ах ты, ноченька», русская народная песня в обработке И. Пономарькова
«Вей, ветерок», латышская народная песня в обработке Д. Локшица
«Как пойду я на быстрюю речку», русская народная песня
Анцев М. «Задремали волны»
Даргомыжский А. «На севере диком»
Кюи Ц. «Всюду снег»
Лядов А. «Колыбельная»

Смешанные хоры:

Давиденко А. «Море яростно стонало»
Мендельсон Ф. «Лес»
Чайковский П. «Ночевала тучка»
Шебакин В. «Зимняя дорога»
Шуман Р. «Вечерняя звезда»

*

На втором курсе учащийся должен пройти 14—16 произведений, в том числе 4 — школьного репертуара 3—4-х классов. Помимо требований, предъявлявшихся к учащимся при переходе с первого на второй курс, ему предлагается спеть под собственный аккомпанемент произведение школьного репертуара (раздельно первый и второй голос) и, стоя, продирижировать его одной левой рукой (первый голос), затем одной правой рукой (второй голос), играя одновременно свободной рукой этот голос на фортепиано.

¹ С. Майкапар. Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития. Пг., 1915, стр. 215—216.

Примерные программы экзаменов

1

Брамс И. «Колыбельная»

Кюи Ц. «Гроза»

Новиков А. «Родина»

2

Локтев В. «Песня о Ленине»

Копосов А. «Уж я золото хороню» (переложение для женского хора)

Чесноков П. «Катит весна»

3

Компанеев З. «Все дети на планете»

Благообразов С. «Над рекой Днепром»

Верстовский А. Две песни Торопа из оперы «Аскольдова могила»

4

«Путь в горах», болгарская народная песня

Чесноков П. «Не цветочек в поле вянет»

Коваль М. Женский хор «Спасите нас» из оперы «Севастопольцы»

5

Тиличеева Е. «Пионер шагает по планете»

Мендельсон Ф. «Лес»

Макаров В. «Песня строителей из сюиты «Река-богатырь»

6

Чичерина С. «Ручей»

Шехтер Б. «О чем тоскует Волга»

Чесноков П. «Крестьянская пирушка»

Глава IV. ТРЕТИЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

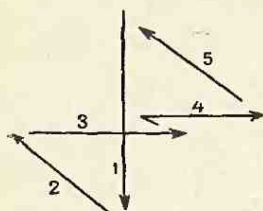
Третий год обучения — очень заметная веха в формировании будущего профессионального облика учащегося. Именно третий курс является своего рода проверкой его способностей и возможностей на практике. К этому времени учащимся уже накоплен некоторый запас умений и навыков, заложен основной фундамент, и он, начиная с третьего курса, активно включается в практическую работу, реализуя ранее полученные знания. Обычно первое непосредственное общение со своим «инструментом» (классом в школе или хором), первые, еще робкие, но самостоятельные шаги в роли руководителя производят огромное впечатление на учащегося и нередко влекут за собой целый переворот в его сознании. Отныне вся его работа в классе дирижирования получает иной смысл, иное освещение. Практическая работа, тесное общение с людьми оживляет учебный процесс, заставляет учащегося взглянуть на дирижирование другими глазами, и для многих этот предмет предстает совсем в другом свете, впервые делается вполне осмысленным. Многие понятия, казавшиеся раньше сухими и отвлеченными, подчас даже ненужными, теперь выступают в новом качестве, ином содержании и получают в сознании учащегося право на жизнь. Педагог специального класса должен с большим вниманием и интересом отнестись к первым практическим опытам своего ученика. Если работа в школе проходит под руководством специального консультанта, то необходимо установить контакт с ним для того, чтобы быть все время в курсе дела. На занятиях в классе дирижирования нужно непременно изучать репертуар для практики, проверять исполнение, вносить коррективы. Очень важно интересоваться работой ученика в школе и в хоровых коллективах, хотя бы изредка посещая его уроки или репетиции. Это очень сближает педагога с учащимся, помогает найти общий профессиональный язык и, кроме того, дает возможность

педагогу лучше узнать возможности учащегося, вскрыть его «плюсы и минусы», а следовательно, и правильно наметить дальнейший путь его развития.

Программа третьего курса существенно отличается от программ двух предыдущих лет. Она несет в себе не только усложнение ранее усвоенных навыков, но и качественно новые, например изучение смешанного размера $\frac{5}{4}$ во всех его видах. Этот раздел программы, предусматривающий овладение сложным размером, совершенно новым для учащегося, представляется чрезвычайно важным. Начиная работу по изучению размера $\frac{5}{4}$, следует подчеркнуть его своеобразие, необычность — с одной стороны и типичность для народного русского творчества — с другой. Именно русской народной песне с ее стремлением к преодолению квадратности, предельной свободе развития, максимальной выразительности интонации — присущи смешанные размеры $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{11}{4}$. И в творчестве многих русских композиторов, опирающихся на народную основу, нередко примеры подобных размеров (у Глинки, Чайковского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова и других). Каждый учащийся, кончающий музыкальное училище, обязательно столкнется в своей практической работе с произведениями, написанными в смешанных размерах, и он должен совершенно свободно ориентироваться в них. Смешанные размеры сложны для усвоения, и работа над их изучением должна быть длительной и упорной. Вся группа этих размеров ($\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{11}{4}$) имеет нечетное количество единиц в такте, несимметричную группировку долей, и поэтому их иногда называют несимметричными размерами.

§ 1. ПЯТИДОЛЬНЫЕ РАЗМЕРЫ

Сначала изучаются пятидольные размеры $\frac{5}{4}$ или $\frac{5}{8}$, дирижуемые на «пять». Такт такого размера содержит в себе пять схематических единиц, из которых каждая равна метрической доле такта (четверти или восьмой). В этом размере расположение сильных и слабых моментов и, в связи с этим, группировка долей могут быть очень разнообразными. Она зависит прежде всего от строения мелодии, гармонии, от логических ударений в тексте и музыке. Наиболее часто встречаются два вида группировок долей пятидольного размера: 2+3 и 3+2. Эти группировки пятидольного размера находят свое выражение в различных схемах дирижирования. При группировке 2+3 сильные моменты занимают первую и третью доли, слабые — вторую, четвертую и пятую (см. рис.).



Первая доля (сильная) направляется отвесно вниз, вторая (слабая) ведется легким движением к дирижеру (вовнутрь), третья (относительно сильная) откладывается четким жестом от себя, четвертая (слабая) выполняется в том же направлении, что и третья (как бы продолжая дальше ее линию), но гораздо меньшим движением; пятая доля — слабая, но поскольку готовит последующую сильную, то по своей амплитуде она всегда больше четвертой. Данное описание касается только «скелета» схемы, выражает ее формальное тактирование и не является непреложным для всех произведений подобной структуры. Любая схема всегда подчинена содержанию музыки, фразировке и поэтому, не меняя общих контуров, в различных произведениях может выполняться по-разному (иногда самой сильной долей будет первая, а в другой раз — третья, а может быть и четвертая): все подсказывает логика текста и строение мелодической линии.

$\frac{5}{4}$ (2+3) Умеренно
39 Яценевская

„В саду при долине поет соловей“

В са - ду при до - ли - не по - ет со - ло - вей, а
я на чуж - би - не за - быт от лю - дей.

Хор *mf*

$\frac{5}{4}$ (2+3) Довольно скоро
40

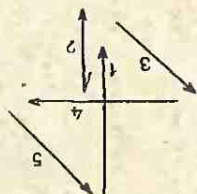
„Ах ты, душечка“

Ах ты, ду - шеч - ка, крас - на де - ви - ца, мы пой -
дем с то - бой раз - гу - ля - ем ся.

Приведенные примеры очень просты по фактуре, фразировке и могут служить материалом для первоначального знакомства с размером $\frac{5}{4}$.

Для пятидольного размера с группировкой 3+2 характерным является наличие сильных моментов на первой и четвертой долях такта.

В этой схеме самой слабой долей является вторая, она меньше всех остальных и по амплитуде; обычно имеет направление сверху вниз (по линии первой доли), но занимает лишь ее половину:



41 $\frac{5}{4}$ (3+2) Не скоро „Как за речушкой“

Т. Как за ре - чуш - ко - ю за Ку - ба - нуш - ко - ю,

В. там хо - дил, там гу - лял мо - ло - дой ка - зак

Часто в одном произведении встречаются такты разной группировки, например в женском хоре «Разгулялись, разливались» из «Ивана Сусанина» Глинки.

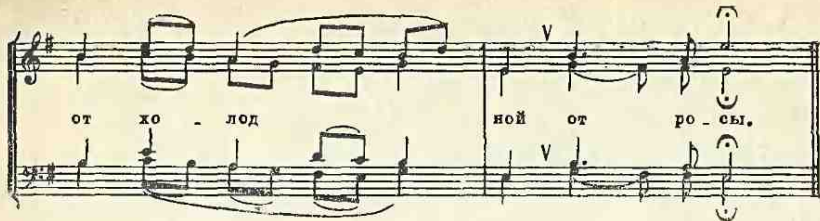
Интересна смена группировок во вступлении к хору «Я завью, завью венок» из оперы «Мазепа» Чайковского. Особенно сложным примером в этом отношении является русская народная песня «Сохнет, вянет» в обработке В. Орлова:

42 Медленно „Сохнет, вянет в поле травка,“
обработка В. Орлова

С. Сох - вет, вя - нет в по - ле трав - ка, о - на вя - нет

Т. без дож - дя. Все жел - те - ет и блед - не - ет

В.



**Произведения в пятидольном размере, дирижируемые
по пятидольной схеме**

«Веселый разговор», русская народная песня

Глинка М. Хор «Не тужи, дитя родимое» из оперы «Руслан и Людмила»

Даргомыжский А. Хор «Как денница появится» из оперы «Рогдана»

Ипполитов-Иванов М. «Крестьянская пирушка»

Чайковский П. Сцена Марии с девушками из оперы «Мазепа»

Размер $\frac{5}{4}$ в сочетании с другими размерами

«Повянь, бурь-погодушка», русская народная песня в обработке В. Соколова

«Ты, река ль», русская народная песня в обработке А. Лядова

Коваль М. Женский хор «Уж как светел ясный месяц» из оперы «Емельян Пугачев»

Мусоргский М. Хор «Плывет, плывет лебедушка» из оперы «Хованщина»

Чайковский П. Финал оперы «Воевода»

Произведения в пятидольном размере и в быстрых темпах обычно дирижируются не по пятидольной, а по двухдольной схеме. Это вызывается тем, что в скорых темпах дирижер не может достаточно четко показать все доли и, кроме того, большое количество дирижерских взмахов только мешает исполнителям; и хотя в таких случаях дирижирование в размере $\frac{5}{4}$ осуществляется по двухдольной схеме, она в данном случае выступает в новом качестве, так как ее схематические единицы становятся неодинаковыми по количеству метрических долей. Если дирижируется произведение в пятидольном размере с группировкой 2+3, то на первую единицу схемы падают две метрические доли (четверти или восьмые), а на вторую — три. Соответственно при группировке 3+2 имеется удлиненная первая доля (три четверти или три восьмые) и обычная вторая (две четверти или две восьмые). Ввиду необычности схем с удлиненной долей они требуют от дирижера пристального внимания и очень четкого выполнения. При дирижировании пятидольных размеров по двухдольной схеме особенно ярко нужно показывать необычную, удлиненную единицу схемы, выделять ее и как бы акцентировать. При структуре 2+3 следует выполнять вторую долю схемы «подцепляющим» движением снизу

вверх и вперед. При этом нужно очень определенно давать «точку» второй доли, чтобы рука, оттолкнувшись от нее, шла вверх целенаправленным движением. Первая доля в данной схеме меньше по объему, нежели вторая, менее активна, хотя имеет также острую «точку». Эта доля выполняет как бы роль «трамплина» ко второй, специфической доле.

Примеры различных группировок пятидольной схемы:

„Ясным утром встало солнце,“
болгарская народная песня

2+3
43 Скоро

Яс - ным ут - ром вста - ло солн - це,
вста - ло солн - це над Ду - на - ем.

М. Глинка. „Руслая и Людмила,“
хор „Лель таинственный“

2+3
44 Allegro risoluto assai ♩ = 200

С.
А.
Т.
Б.
Фп.

Лель та.ин.ствен.ный, у.по.и.тель.ный, ты вос.тор.ги льешь в серд.це нам

„Зелена груша,“ обработка Н. Римского-Корсакова

3+2
45 Скоро

С.
А.

А зе - де - на гру - ша в са - ду ша - та -
ет - ся, свет и Ма - шень - ка
свет Ма - шень - ка

ду - ша рас - пла - а - ка - лась. 1.2.

ду - ша рас - пла - а - ка - лась.

3+2 „Музыка на весіліі,“ обработка Я. Степового

46 Скоро

С. А. Т. Б.

Бум! Бум! І на - ї-мось, нап'я-мось, І на - ї-мось, нап'я-мось

Бум! Бум! Бум! Бум!

Медленное

ой! Ще по-ба-чим, що то бу-де, ой! ще по-ба-чим, що то бу-де

Ой, що то бу-де Ой, що то бу-де

Пример интересен чередованием размеров $\frac{5}{4}$ и $\frac{4}{4}$.

Произведения в пятидольном размере, дирижируемые по двухдольной схеме

«Заплетися, плетень», русская народная песня в обработке Н. Римского-Корсакова

«Молодая партизанка», болгарская народная песня в обработке Ф. Кутева

«Черноокая Тодора», болгарская народная песня, гармонизация Ф. Кутева

Аракишвили Д. «О поэте»

Римский-Корсаков Н. Хор «С крепкий дуб тебе повырасти» из оперы «Сказка о царе Салтане»

Христов Д. «Что так плачешь?»

§ 2. РАЗМЕРЫ $\frac{2}{2}$ и $\frac{3}{2}$ В РАЗЛИЧНЫХ ТЕМПОВЫХ ПОКАЗАТЕЛЯХ

Размер $\frac{2}{2}$. При дирижировании в этом размере за основу берется принцип двухдольной схемы. В зависимости от темпа, характера произведения, показателя метронома размер $\frac{2}{2}$ мо-

жет дирижироваться с дроблением или без него. Если при размере $\frac{2}{2}$ показатель метронома выражен J , то на каждую схематическую единицу будет приходиться половинная нота; в схеме будет только два движения руки (вниз и вверх). При показателе метронома J размер $\frac{2}{2}$ дирижруется с дроблением каждой схематической доли по четвертям и схема будет выглядеть как показано на рисунке.

Первое движение руки на каждую единицу схемы является основным и будет более сильным и активным, чем второе, вспомогательное.



Произведения в размере $\frac{2}{2}$

«Из-за кусточка ракитова», русская народная песня

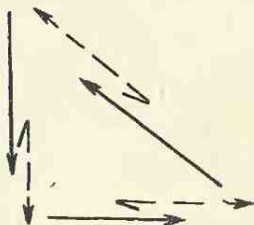
Лядов А. «Весной девушки гуляли»

Лядов А. «Во лузях»

Лядов А. «Ты не стой, колодец»

Прокофьев С. Хор «Вставайте люди русские» из кантаты «Александр Невский»

Размер $\frac{3}{2}$. Произведения в этом размере дирижируются по трехдольной схеме. Все выполняется аналогично размеру (там на «два», здесь на «три»). Если размер $\frac{3}{2}$ имеет показатель метронома J , то схема ведется без дробления, если — J , то с дроблением. В таком случае схема размера $\frac{3}{2}$ будет выглядеть так:



Произведения в размере $\frac{3}{2}$

«Вдоль по Питерской», русская народная песня в обработке Р. Глиэра

«Заиграй, моя волюнка», русская народная песня

Балакирев М. — Сапожников. «Как по морю»

Римский-Корсаков Н. Хор «Поднялася со полуночи» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже»

Римский-Корсаков Н. Хор слепцов-гуслиров из оперы «Снегурочка»

Чайковский П. «Без поры, без времени»

Шебалин В. «Березе»

§ 3. ДИРИЖИРОВАНИЕ НА «РАЗ» В РАЗМЕРАХ $\frac{3}{4}$ И $\frac{3}{8}$ В БЫСТРОМ ДВИЖЕНИИ

Произведения, написанные в трехдольных размерах $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ и исполняющиеся в быстрых темпах, дирижируются обычно на «раз». В этом случае все доли объединяются в одну счетную единицу, и основным показателем скорости метрического движения становится не четверть или восьмая, а целый такт.

Техническое выполнение схемы на «раз» характеризуется равномерными ударами руки сверху вниз. Этими ударами фактически отмечается первая доля каждого такта, а остальные доли должны укладываться в движение руки от «точки» вверх. Нужно сказать, что такое тактирование на «раз» совершенно одинаковыми по направлению движениями, сохраняющееся на протяжении всего произведения, создает впечатление одной лишь моторности, очень надоедливо для глаза исполнителей и — главное — ограничивает возможности фразировки. Стремясь избежать этого и сделать дирижирование на «раз» более выразительным, обычно прибегают к группировке тактов в какую-либо схему. Выбор схемы, определение сильных и слабых тактов, обуславливается строением музыкальной фразы.

47 $\frac{3}{4}$ [Tempo di valse] $\text{♩} = 80$

П. Чайковский. „Евгений Онегин“, вальс



6 [Tempo di valse]

Ш. Гуно. „Фауст“, вальс



Эти примеры имеют ярко выраженную группировку по двум тактам (сильный — слабый) и дирижируются по рисунку двухдольной схемы.

Пример группировки по трем тактам (— ∨ ∨):

С. Кюи. „Пусть смятенья и грома полны небеса“

48 Allegretto (Подвижно)



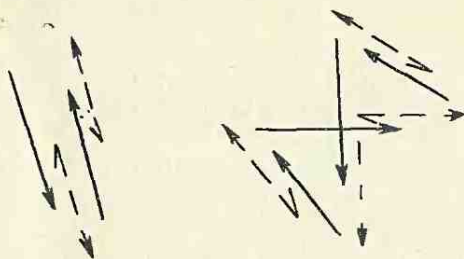
При изучении тактирования на «раз» нужно внимательно следить за правильным выполнением каждой дирижерской доли, равной такту. Она обязательно должна быть удлинённой (три четверти или восьмые), выполняться с хорошим толчком-импульсом. Учащиеся имеют тенденцию укорачивать доли и тем самым заменяют дирижирование на «раз» по какой-либо группировке (двух-, трех-, четырехдольной) тактированием обычной подобной схемы. Педагог должен сразу пресекать подобные попытки и стараться развивать у ученика ощущение внутренней пульсации музыки.

Произведения, дирижуемые на «раз»

- Бородин А. — Калинин В. «Море»
 Бородин А. Хор «Ой, лихонько» из оперы «Князь Игорь»
 Бородин А. Хор «Пойте славу» из оперы «Князь Игорь»
 Глинка М. Хор рабов Черномора из оперы «Руслан и Людмила»
 Дунаевский И. «Скворцы прилетели»
 Мусоргский М. «Эдип»
 Прокофьев С. Хор «Пред врагом Москва своей главы не еклонит» из оперы «Война и мир»
 Шостакович Д. Хор «Оденем Родину в леса» из оратории «Песнь о лесах»

§ 4. ДРОБЛЕНИЕ ОСНОВНОЙ МЕТРИЧЕСКОЙ ЕДИНИЦЫ В РАЗМЕРАХ $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ В МЕДЛЕННОМ ДВИЖЕНИИ

В исполнительской практике дирижеру нередко приходится встречаться с произведениями, написанными в очень медленных темпах. При этом он сталкивается с рядом трудностей: в медленных темпах дирижерская доля становится очень длинной по времени, расплывчатой и все тактирование в целом теряет определенность и четкость. Дирижеру стоит больших усилий удерживать коллектив в ритмическом равновесии, так как опорные «точки» теряют свою ясность, исполнение начинает «плыть», слаженность и стройность ставятся под угрозу. В подобных случаях в целях сохранения ясности ритмической пульсации, определенности в соотношении сильных и слабых моментов, придания уверенности коллективу следует использовать дробление схемы дирижирования. В этих схемах увеличивается количество движений, так как каждая доля подразделяется на две равные части (одно движение основное и второе вспомогательное — «и»). Дробление производится по линиям основных долей, и, таким образом, общий рисунок той или иной схемы, закономерности ее тактирования сохраняются. Как правило, основные доли показываются жестом гораздо большим по своей значимости и амплитуде, нежели вспомогательные («и»), которые обычно исполняются кистевым движением (за исключением особых случаев фразировки):



Произведения, исполняющиеся с дроблением долей

«Бурлацкая песня», гармонизация С. Рахманинова, обработка И. Шишова для мужского хора

«Горы», русская народная песня в обработке А. Александрова

Кастальский А. «Жатва» (вступление солиста)

Моношко С. «Казак»

Мусоргский М. Хор «Возле речки, на лужочке» из оперы «Хованщина»

Чайковский П. Хор и пляска крестьян из оперы «Евгений Онегин» (начало)

В ряде произведений дробление доли может иметь эпизодический характер. Такого рода дробление встречается обычно в моментах замедления музыки (конец построения, *molto rit.*,

подход к кульминации и так далее), в фразах, требующих особого подчеркивания всех слогов (начало хора «Кондор» В. Калининкова). Необходимо предостерегать учащегося от чрезмерного увлечения дроблением и разрешать применять его только там, где оно действительно вызвано необходимостью, логически оправдано развитием музыки.

*

На третьем курсе учащийся должен пройти 11—12 произведений, в том числе 2—3 школьного репертуара (5—6-х классов) и 2—3 развернутых хоровых номера из оперы, кантаты или оратории. На экзамене при переходе с третьего на четвертый курс новым требованием является исполнение на фортепиано с концертмейстером хоровой партитуры произведения с сопровождением.

Примерные программы экзаменов

1

К ю и Ц. «Заря лениво догорает»

«Повянь, бурь-погодушка», русская народная песня в обработке В. Соколова

Р и м с к и й - К о р с а к о в Н. «С крепкий дуб тебе повырости» из оперы «Сказка о царе Салтане»

2

П а х м у т о в а А. «Пионеры-герои»

К о в а л ь М. «Что ты клонишь над водами»

Г л и н к а М. Хор «Лель таинственный» из оперы «Руслан и Людмила»

3

Ш в а р ц Л. «Песня о барабанщике»

«Узник», русская народная песня в обработке А. Давиденко

К о в а л ь М. «Сказ о партизане», песня 4-я

4

Г р е ч а н и и о в А. «Призыв весны»

Ш е б а л и н В. «Мать послала к сыну думы»

Ч а й к о в с к и й П. Хор «Я завью венок» из оперы «Мазепа»

5

К а л и н н и к о в В. «Сосны»

«Заплетися, плетень», русская народная песня в обработке Н. Римского-Корсакова

К а б а л е в с к и й Д. «Родное село» из сюиты «Народные мстители»

На последнем курсе основное внимание уделяется практической работе учащегося в общеобразовательной школе и самостоятельных хорах, а также подготовке дипломной программы с хором отделения. Кроме того, в классе продолжается интенсивная работа по изучению техники дирижирования.

Главное внимание в изучении техники дирижирования уделяется овладению учащимся сложными и смешанными (несимметричными) размерами

§ 1. СЕМИДОЛЬНЫЙ РАЗМЕР ($\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$)

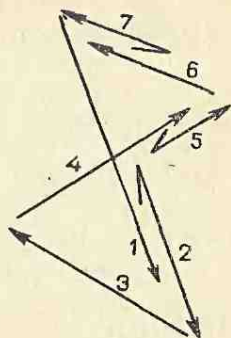
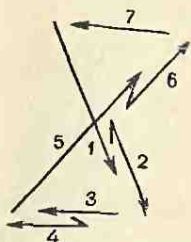
Такт семидольного размера содержит семь схематических единиц и в умеренном движении дирижруется обычно на «семь» (каждая схематическая единица равна метрической доле, то есть четверти или восьмой). Дирижерская схема семидольного размера находится в прямой зависимости от логического и ритмического строения музыкального произведения. Г. Дмитриевский в своей книге «Хороведение и управление хором» приводит несколько видов семидольного размера:

$$\begin{array}{cc} 2+2+2+1 & 2+1+2+2 \\ 2+2+1+2 & 1+2+2+2 \end{array}$$

Эти виды семидольного размера можно объединить в две основные, наиболее часто встречающиеся группировки: 4+3 и 3+4. Дирижерская схема размера $\frac{7}{4}$ или $\frac{7}{8}$ имеет в основе рисунок четырехдольной схемы, в которой на три схематических единицы приходится по две метрических доли (четверти или восьмые), а на одну из четырех — одна (также четверть или восьмая). Группировки семидольного размера выражаются различными схемами тактирования. При группировке 3+4 сильными долями будут первая и четвертая (относительно сильная), остальные слабые. «Удваиваются» доли: первая, относительно сильная и затактовая.

По данной схеме дирижируются такие произведения, как, например, русская народная песня «Давно сказано» (ПУРККА, III), русская народная песня в обработке А. Новикова «Ой, да ты, калинушка» и хор «Что так рано» из «Сказки о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова.

В группировке 4+3 первая доля — сильная, пятая — относительно сильная, остальные — слабые. По одному направлению ведутся доли: первая и вторая (вниз), третья и четвертая (к себе), пятая и шестая (от себя), а седьмая ведется вверх.



По этой схеме дирижируются русская народная песня в обработке П. Чеснокова «Во поле березонька стояла» и «Песня темного леса» А. Бородина — В. Калинникова.

В быстрых темпах размеры $\frac{7}{4}$ и $\frac{7}{8}$ дирижируются обычно по трехдольной схеме.

Возможная группировка долей:

$$2+2+3$$

$$2+3+2$$

$$3+2+2$$

Таким образом, трехдольная схема в этом случае имеет одну удлиненную долю (не две четверти или восьмых, а три). Принцип дирижирования такой схемы тот же, что и в размерах $\frac{5}{4}$ и $\frac{5}{8}$ на «два». Семидольный размер $\frac{7}{8}$ или $\frac{7}{16}$, дирижируемый по трехдольной схеме, очень часто встречается в болгарских народных песнях:

49 *Con moto*

М. Големинов. „Приди, любимый“



50 *Allegro*

Д. Христов. „Рученица“

Музыкальная партитура для голоса и фортепиано. Включает партии сопрано (C.), альты (A.), теноры (T.) и бас (B.). Текст песни: «Что же ты, ду-», «Что ж», «Что ж». Динамические markings: *pp*, *f*, *p*.

Что ж

ша де - ви - ца, зав - лек - ла об - ма - ном сы - на

ты, ду ша

ты, ду ша

Очень интересный пример семидольного размера ($\frac{7}{4}$), дирижируемого по трехдольной схеме, но с дроблением по четвертям, — «Молотьба» из «Поэмы памяти Сергея Есенина» Г. Свиридова. В данном примере группировка семидольного размера: 2+2+3. Правая рука тактирует все четверти (две вниз, две — от себя и три — вверх). Левая рука по желанию

Г. Свиридов. „Поэма памяти Сергея Есенина,“

51 [Allegro pesante]

И под силь-ной ру-кой вы - ле -

И под силь-ной ру-кой вы - ле -

ff marcato

та - ет зер-но, тут и со-лодс му-кой и на

та - ет зер-но, тут и со-лодс му-кой и на

может либо дублировать правую, либо выдерживать половины (см. пример 51).

Методика изучения семидольного размера во всех его видах та же, что и пятидольного размера. В их тактировании очень много общего, и поэтому семидольный размер усваивается учащимися довольно легко (имеется в виду формальное тактирование). При дирижировании произведениями в семидольном размере необходимо заострить внимание учащегося на «рельефном» выполнении схемы, строгом подчинении ее законам фразировки, так как в противном случае большое количество долей (семь в такте) приведет к неясности, путанице и искажению музыки.

Произведения в семидольном размере, дирижируемые по трехдольной схеме

«Мне всего милее», болгарская народная песня в обработке В. Стоянова
«Ой, да как по морю», русская народная песня в обработке Некрасова
«То-то мне мило», болгарская народная песня, гармонизация П. Стайнова

Димитров Г. «Кукушка» (для смешанного хора малого состава)
Христов Д. «Дафино-вино»

§ 2. ОДИННАДЦАТИДОЛЬНЫЙ РАЗМЕР

Во всей группе смешанных (несимметричных) размеров самым сложным является одиннадцатидольный ($\frac{11}{4}$). К его изучению следует приступить только после прочного усвоения учащимся размеров $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$ во всех видах. Размер $\frac{11}{4}$ не только самый сложный, но и самый редкий в литературе. В русской хоровой музыке имеется всего несколько его примеров, причем характерно, что два из них связаны с образами оперы-былины «Садко» Н. Римского-Корсакова.

В тактировании одиннадцатидольный размер может быть выражен схемами двух видов: одиннадцатидольной с дроблением по четвертям (ММ ♩) и пятидольной с группировкой половинными нотами (ММ ♩).

Первый вид схемы встречается чрезвычайно редко, так как обилие дирижерских движений в такте создает практические трудности и для самого дирижера и для восприятия исполнителей. В хоровой литературе известен только один пример ведения размера $\frac{11}{4}$ с дроблением по четвертям — две фразы из хора П. Чеснокова «Лес».

52 [Повествовательно]

Ты стоишь, по-виз и не ра-ту-ешь с ми-мо-лет-но-ю ту-чей-бу-ре-ю

Ты стоишь, по-виз и не ра-ту-ешь с ми-мо-лет-но-ю ту-чей-бу-ре-ю

Здесь пунктирные тактовые черты показывают группировку долей при дирижировании. Возникает рисунок пятидольной схемы со структурой 3+2. Первая доля (движение вниз) — две четверти (1, 2), вторая (также сверху вниз) — три четверти (3, 4, 5), третья (к себе) — две четверти (6, 7), четвертая, относительно сильная (в сторону от себя) — три четверти (8, 9, 10), пятая — вверх (11). Таким образом, в рисунке пятидольной схемы показываются все одиннадцать четвертей кистевым *legato* очень небольшого объема.

Обычно одиннадцатидольный размер имеет группировку по половинным нотам и укладывается в дирижировании в пятидольную схему. Распределение метрических единиц по пяти дирижерским зависит от строения музыкальной фразы, стопы стиха. Виды одиннадцатидольного размера могут быть выражены следующими группировками:

$$2+2+2+2+3$$

$$2+2+2+3+2$$

$$2+2+3+2+2$$

$$2+3+2+2+2$$

$$3+2+2+2+2$$

Н. Римский-Корсаков. „Садко“, хор
торговых гостей

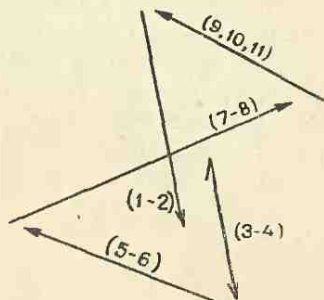
53 Allegro non troppo $\text{♩} = 104$ ($\text{♩} = 208$) $\text{[♩]} = \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Бу-дет кра-сен день в по-ло-ви-ну дня,

бу-дет пир у нас во по-лу-пи-ре,

Из группировки долей, проставленной самим композитором, ясно, что дирижируется этот хор по пятидольной схеме. Четыре доли схемы (1, 2, 3, 4) содержат в себе по половине, а пятая — длиннее на одну четверть и равна половине с точкой. Пятидольная схема в данном примере имеет структуру 3+2 (см. рис.).

Дирижируя, необходимо особенно выделить и подчеркнуть пятую схематическую долю, самую длинную (9, 10, 11). Для этого четвертая доля (относительно сильная — 7, 8) в данном случае исполняется без «нажима», она выполняет роль «трамплина» к пятой. Рука резким движением отходит от четвертой доли в сторону вверх и затем очень ясно и акцентированно дает «точку» пятой доли «подцепляющим» движением вниз:



Н. Римский-Корсаков. „Снегурочка“,
заключительный хор

Allegro maestoso [C] =

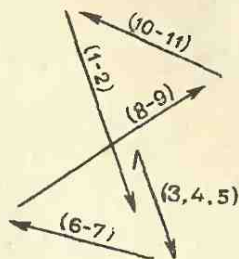
54

С. А. Т. Б.

Свет и си - ла, бог Я - ри - ло, крас - но - е солн - це на - ше

Свет и си - ла, бог Я - ри - ло, крас - но - е солн - це на - ше

Группировка долей проставлена автором. Исходя из нее, дирижируется этот хор по пятидольной схеме с удлиненной второй долей. Структура ее — 3+2.

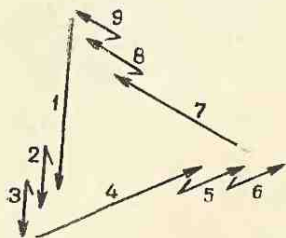


Эта схема труднее для дирижирования, нежели предыдущая. В ней необходимо выделить вторую, удлиненную, долю. Выполняется она по направлению первой и должна быть гораздо ярче и сильнее ее. Для этого несколько облегчается первая доля, она дается меньшим объемом, а вся сила и активность отдается второй доле при резком подчеркивании ее «точки» (внизу на плоскости).

Хор «Свет и сила, бог Ярило» труден по исполнительским и техническим задачам и поэтому в училище его можно дать очень сильным учащимся, и то только для ознакомления с одним из видов одиннадцатидольного размера.

§ 3. ДЕВЯТИДОЛЬНЫЙ РАЗМЕР

Произведения, написанные в размерах $\frac{9}{4}$ или $\frac{9}{8}$, в медленном движении дирижируются по трехдольной схеме, в которой каждая доля повторяется трижды. Дробление каждой единицы схемы происходит в направлении главной доли (1, 2, 3), и, таким образом, три движения совершаются вниз по первой доле, три — по второй в сторону от дирижера и три — вверх по линии третьей доли:



При дирижировании в размере $\frac{9}{4}$ или $\frac{9}{8}$ на «девять» очень важно уметь выделять опорные точки схемы, то есть первые метрические доли из трех в каждой группировке (первую — в первой, четвертую — во второй, седьмую — в третьей). Таким образом, на каждое направление руки трехдольной схемы, выражаю-

щей размер $\frac{9}{4}$ или $\frac{9}{8}$, приходится как бы одна главная доля и две вспомогательных. Главные доли (1, 4, 7) выделяются небольшим «нажимом» руки, активностью выполнения, а вспомогательные ведутся гораздо меньшим жестом (обычно кистевым) и являются слабым отражением главных долей.

**Произведения в девятидольном размере,
дирижируемые по девятидольной схеме**

Чайковский П. Заключительный хор из оперы «Чародейка»

Чайковский П. Хор «На море утушка купалася» из оперы «Опричник»

Шостакович Д. «Казненным» из «10 поэм» для смешанного хора а cappella на слова революционных поэтов конца XIX—начала XX столетия (вторая часть)

Значительно чаще девятидольный размер ($\frac{9}{4}$ или $\frac{9}{8}$) дирижруется по трехдольной схеме (на «три») без дублирования (ММ J.; ММ J.). Это обычно встречается в произведениях, требующих большой плавности, певучести звука, широкой кантилены. В таких случаях нужно следить за тем, чтобы сильные доли (каждая из трех четвертей или восьмых) ни в коем случае не укорачивались и схема $\frac{9}{4}$ или $\frac{9}{8}$, дирижируемая на «три», не превращалась в простую трехдольную. Для избежания

этого нужно при дирижировании девятидольным размером на «три» все время чувствовать внутреннее деление долей, их пульсацию. При этом доли схемы должны быть более протяжными по времени, нежели в простой трехдольной схеме, так как метрических долей здесь больше и нужно успеть их все «пропеть».

Произведения в девятидольном размере,
дирижуемые по трехдольной схеме
без дублирования

Кю и Ц. «Воды»

Чесноков П. «Листья»

Чесноков П. «Ночь» (для смешанного хора)

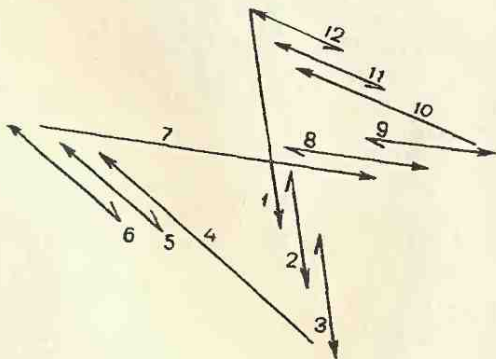
Чесноков П. «Яблоня»

Шостакович Д. «Родина слышит»

Шостакович Д. «Родная земля»

§ 4. ДВЕНАДЦАТИДОЛЬНЫЙ РАЗМЕР

Двенадцатидольный размер ($\frac{12}{4}$ или $\frac{12}{8}$) дирижуется по четырехдольной схеме либо с дублированием долей, либо без него. При этом следует руководствоваться показателем метронома, а если метрическая единица не проставлена, то исходить из характера и темпа музыки. Тактирование схемы $\frac{12}{4}$ или $\frac{12}{8}$ выполняется аналогично размеру $\frac{9}{4}$ или $\frac{9}{8}$ (там — по трехдольной схеме, а здесь — по четырехдольной):



Произведения в двенадцатидольном размере,
дирижуемые по двенадцатидольной схеме:

Блантер М. «Морская песня»

Моцарт В. А. «Lacrymosa» из «Реквиема»

Римский-Корсаков Н. Хоровое фугато «Не был ни разу поруган изменою» (до вступления басов) из оперы «Снегурочка»

по четырехдольной схеме без дублирования:

Блантер М. «Песня об Урале»

Григ Э. «Восход солнца»

Захаров В. «Пройдут года»
 Рахманинов С. «Сосна»
 Свиридов Г. «Поет зима» из «Поэмы памяти Сергея Есенина»
 Танеев С. «Вечерняя песня»
 Холминов А. «Песня о Ленине»
 Чайковский П. «Что смолкнул веселия глас»

§ 5. ДИРИЖИРОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ С ЧЕРЕДОВАНИЕМ ПРОСТЫХ И СЛОЖНЫХ РАЗМЕРОВ

В хоровой литературе, особенно в народных песнях, встречается много сочинений, написанных с чередованием различных размеров (простых и сложных). Нарушение привычного единообразия в тактировании, часто меняющаяся метрика создают дополнительные трудности при дирижировании. Произведения подобного рода требуют от дирижера особенно тщательного предварительного изучения, так как только отличное знание партитуры может обеспечить свободу ориентировки, а следовательно, и уверенность выполнения.

При исполнении произведений с чередованием различных размеров дирижер должен быть особенно внимательным, быстрым в реакции. Малейшая неточность показа схемы при перемене метра может вызвать серьезные неприятности и сорвать исполнение.

В индивидуальном плане каждого учащегося следует предусмотреть изучение произведений со сменой размера. Особенно рекомендуется это ученикам с несколько заторможенной реакцией. Как всегда, следует сначала давать не очень сложные сочетания размеров, а затем переходить к трудным примерам («Заплетися, плетень» в обработке Н. Римского-Корсакова, «То не быстрая ль речка» в обработке А. Копосова, Д. Аракишвили — «О поэте»).

При дирижировании произведениями с чередованием разных размеров следует хорошо ощущать и четко выполнять сильную долю, при смене схемы особое внимание уделять той доле, которой не было в предыдущем такте, например, в хоре «Повянь, бурь-погодушка» при переходе с $\frac{3}{4}$ на $\frac{5}{4}$ нужно предельно четко дать вторую долю в такте $\frac{5}{4}$; в песне «Заплетися, плетень» смена трехдольного размера на двухдольный потребует ясного направления первой доли от себя (в $\frac{4}{8}$), а после $\frac{5}{8}$, дирижируемого по двухдольной схеме, в такте на $\frac{3}{4}$ — четкой первой доли по вертикали.

Произведения с чередованием размеров

«Заплетися, плетень», русская народная песня в обработке Н. Римского-Корсакова ($\frac{3}{4}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$)

«Повянь, бурь-погодушка», русская народная песня в обработке В. Соколова ($\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$)

«То не быстрая ль речка», белорусская народная песня в обработке А. Копосова ($\begin{smallmatrix} 2 & 4 & 3 \\ 4 & 4 & 4 \end{smallmatrix}$)

«Ты не стой, колодец», русская народная песня в обработке А. Лядова ($\begin{smallmatrix} 2 & 3 \\ 2 & 2 \end{smallmatrix}$)

«У ворот гусли вдарили», русская народная песня в обработке В. Орлова ($\begin{smallmatrix} 2 & 3 & 1 \\ 4 & 4 & 4 \end{smallmatrix}$, в быстром темпе)

Аракишвили Д. «О поэте» ($\begin{smallmatrix} 5 & 8 & 2 \\ 4 & 4 & 4 \end{smallmatrix}$)

Бородин А.—Калинников В. «Песня темного леса» ($\begin{smallmatrix} 7 & 3 & 5 & 6 \\ 4 & 4 & 4 & 4 \end{smallmatrix}$)

Чемберджи Н. «Песня донских казаков» ($\begin{smallmatrix} 3 & 4 & 3 & 2 \\ 2 & 4 & 4 & 4 \end{smallmatrix}$)

§ 6. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДИРИЖИРОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ КРУПНОЙ ФОРМЫ¹

На старших курсах училища (третьем и четвертом) программа по дирижированию предполагает изучение развернутых хоровых номеров из опер, кантат, ораторий, отдельных оперных сцен. В произведениях крупной формы учащийся обязательно столкнется с разнообразнейшей фактурой изложения в оркестре, хоре, сольных партиях, с различными видами ансамбля в широком смысле слова (solo, солист и оркестр, хор и солист и так далее), с сольными и хоровыми речитативами, каденциями.

Управление большим количеством исполнителей (оркестром, хором, солистами), умение выделить главный план в звуковой массе, сохранив при этом единство исполнительского замысла и точное следование авторским указаниям в отношении темпа и динамики, — очень нелегкая задача и требует от дирижера как глубокого проникновения в исполняемую музыку и творческого осмысливания ее, так и развитой дирижерской техники. Педагог должен помочь учащемуся в изучении масштабных произведений, подсказать технические приемы, облегчающие достижение согласованности всех исполнительских групп (ведение solo, речитативов и так далее).

В методике изучения развернутых хоровых номеров и оперных сцен главной является старая истина: в совершенстве знать то, чем дирижируешь. Учащемуся следует выучить досконально музыку всей сцены в целом, а не только ее отдельных частей. Нужно отлично выучить как хоровые эпизоды, так и оркестровые, все сольные номера петь наизусть. Выучив все партии (хора, оркестра, солистов) по отдельности, учащийся обязан исполнить на рояле весь номер целиком, соединив в сопровождении оркестр и хор и подпевая сольные партии. Если оркестровая фактура очень сложна и учащемуся не под силу, следует исполнять номер или сцену на двух фортепиано (концертмейстер — оркестр, учащийся — хор и солисты). Только после тщательного изучения всей музыки номера или сцены

¹ Подробнее об этом см. в книге: И. Мусин. «Техника дирижирования». Л., «Музыка», 1967, стр. 182—192.

можно переходить к дирижированию. Во время исполнения оперных сцен в сопровождении фортепиано бывает полезным поручать исполнение сольных партий концертмейстеру (учащийся в это время не поет). Это делается для того, чтобы будущий дирижер приучался слушать солистов, которые, как правило, поют свободно (*ad libitum, piacere*), и умел подчинять им свои действия.

При объединении различных групп исполнителей дирижер прежде всего должен уметь согласовывать их действия, достигая правильного соотношения в звучании основного и второстепенного и находить соответствующее выражение этому в дирижировании. Здесь уместно вспомнить положение о жестах активных, выражающих содержание музыки, и жестах, отражающих только формальное тактирование. При ведении больших номеров дирижеру все время приходится прибегать к этим двум видам выражения, так как не всю музыку сцены он может вести, активно дирижируя; многие эпизоды часто следует только тактировать. Это относится прежде всего к местам *solo* и различного вида речитативам, которые, как правило, ведутся жестами гораздо меньшего объема и напряжения, нежели эпизоды хоровые, оркестровые и *tutti*.

Рассмотрим несколько примеров.

М. Мусоргский. „Иисус Навин“

[Largo] *Recit.*
55 *Basso solo* *f*

Внем-ли, Из-ра-иль: ос-та-но-ви-лось солн-це.

Здесь пение солиста сопровождает оркестровый аккомпанемент, который создает гармонический фон и выдержан крупными длительностями.

В первом такте откладывается сильная доля двумя руками, а затем одной рукой показывается вступление солисту. После этого прекращается движение и прослушивается солист (аккорд держится левой рукой, а правая тактирует очень маленькими движениями). В третьем такте снова откладывается первая доля и выдерживается фермата двумя руками до конца.

[Allegro giusto]

56

Амперис (м-с.)

con sgranziome

Мой ми лый! При-и, мо-е бла-

grazioso

ХОР - ви, свя-щен-ный гимн люб-ви.

- щен - ный гимн люб-ви.

dolciss.

. жен-ство, при-и, мо-я лю-бовь, мне серд-це у-спо-кой!

Этот эпизод следует вести одной правой рукой, так как левая после показа вступления солистке выключается из движения. Жесты тактирования должны быть очень небольшими, они нужны для сохранения пульсации. В основном отмечаются первая и третья доли, остальные предельно «убираются»

[Meno mosso]

П. Чайковский „Мазепа“, хор в прачитание матерв

57

мать,

от

ца

од

них ос

та бы ла, го рем и бес -

riten. ad libitum

Tempo I

че-сти - ем о-без-до-ли-ла ты на век их, о-без-до-ли-ла ты на век не гра-

Tempo I

не гра-

В этом примере пение солиста оркестр поддерживает не только гармонически, но и ритмически; фактура аккомпанемента довольно плотная. Такты 1, 2, 3 ведутся двумя руками активным, насыщенным жестом по шестидольной схеме; в четвертом такте солист поет *molto rit. ad libitum*, и здесь дирижер должен подчинить свои действия ему. Поэтому в такте на $\frac{9}{8}$ двумя руками отмечаются только оркестровые аккорды на первой и четвертой долях, остальные доли такта ведутся еле заметными жестами правой руки, как бы «для себя». После ферматы производится показ вступления двумя руками хору и оркестру (**Tempo I**).

§ 7. ПОДГОТОВКА ДИПЛОМНОЙ ПРОГРАММЫ С ХОРОМ ОТДЕЛЕНИЯ

Закапчивая обучение, учащийся в конце четвертого курса держит государственный экзамен, который заключается в дирижировании перед комиссией двумя выученными с хором отделения произведениями (с сопровождением и а саррелла).

Государственный экзамен — ответственный момент в жизни учащегося: он является проверкой всех ранее полученных знаний, подытоживает четыре года совместной работы педагога и учащегося, становится первой настоящей пробой возможностей дипломанта на профессиональном поприще. Выступление на государственном экзамене перед комиссией — это последняя завершающая точка всего обучения.

Успех диплома может быть обеспечен только упорной, кропотливой предварительной работой над программой в течение длительного времени. Эта работа должна проводиться в классе дирижирования задолго до выхода учащегося на хор (фактически — с конца третьего курса).

Период подготовки к государственному экзамену можно условно разделить на несколько этапов.

Выбор программы диплома. Правильно составленная, удачно подобранная программа государственного экзамена — один из главных факторов, обеспечивающих будущее успешное выступление дипломанта. Это важное дело касается в первую очередь педагога, но нельзя отнимать инициативы и у учащегося. Он должен принимать самое активное участие в выборе произведений, проявлять личную инициативу и заинтересованность. Педагог, просматривая предложенные учащимся произведения (еще на третьем курсе), либо одобряет их, либо отвергает.

К произведениям, предназначенным для исполнения на государственном экзамене, должны быть предъявлены очень высокие требования. Необходимо, чтобы они отличались глубиной содержания, были высокохудожественными и представляли собой лучшие образцы народного песнетворчества, советской музыки, русской и зарубежной классики. Выбранные произведения должны быть разнообразными по стилю и характеру музыки, доступными и посильными для хорового коллектива, отвечать исполнительской манере дипломанта: в общем, давать возможность показать в наилучшем виде все стороны его дирижерской индивидуальности.

Изучение дипломной программы. После того как точно установлена программа диплома, начинается тщательное ее изучение в классе. Эта работа, проводимая по обычному общепринятому плану (разбор партитуры, исполнение наизусть, пение голосов и так далее), должна носить отпечаток особой серьезности, вдумчивости, творческого, а не ученического подхода к изучаемому. Учащемуся нужно беспрестанно вслушиваться и «вживаться» в дипломные произведения. Все партитуры должны быть

особенно тщательно продуманы и проработаны с методической стороны, с учетом будущей работы с коллективом.

Большое внимание следует уделить технической стороне дела. Дипломант должен подготовить по два экземпляра партитуры каждого произведения, заготовить необходимое количество партий хоровых голосов. Они должны быть не только написаны очень аккуратно, правильно подтекстованы, размечены дирижером в отношении дыхания, нюансировки, терминологии, но и чрезвычайно тщательно проверены. Часто учащиеся, недооценивая всей важности этой технической стороны дела, приходят на репетиции с небрежно написанными, невыверенными партиями и, как правило, весьма осложняют себе работу, без конца занимаясь объяснением неясных мест, выправлением ошибок.

Репетиционный период. Еще до работы учащегося с хором в классе разрабатывается план будущих репетиций, намечается последовательность работы над каждым произведением. Особую заботу должен проявить педагог в подготовке учащегося к первой репетиции. Первая репетиция — чрезвычайно важная ступень в работе. Она является отправной точкой в налаживании необходимого контакта между дирижером и хором, и часто ее эмоциональное воздействие определяют все дальнейшее отношение коллектива к дипломанту. Это положение педагог обязан довести до сознания учащегося и помочь ему наилучшим образом подготовиться к дебюту. Прежде всего нужно еще раз проверить степень подготовленности учащегося в отношении знания им музыкального материала (игра наизусть, пение горизонтالي и вертикали, дирижирование), затем составить подробный план репетиции. В плане все разделы ее должны быть размечены по минутам, это дисциплинирует учащегося и служит ему на первых порах надежным ориентиром. Безусловно, что план репетиции составляется с учетом специфики местных условий (раздельные репетиции или общие), но одно должно быть в нем обязательным при любых обстоятельствах — предварительное ознакомление исполнителей с краткими данными об авторах музыки и текста, предложенного для изучения произведения, выразительное чтение текста и исполнение партитуры хора на фортепиано. Вряд ли нужно много говорить о значении этого первого раздела репетиции, следует только отметить, что выразительное, артистическое исполнение сочинения, увлеченность им самого дирижера передается коллективу, пробуждает в нем желание работать и поскорее выучить понравившееся произведение. Остальные разделы репетиции намечаются в зависимости от объективных условий работы, характера произведения, степени его трудности и так далее. В задачу данного пособия не входит подробное описание методики работы с хором, но все же следует сказать, что, напутствуя своего ученика, педагог может дать ему несколько советов, которые определяют

поведение начинающего дирижера за пультом. Вот к чему следует свести, по нашему мнению, эти советы.

Дирижер, проводя репетиции, должен:

приходить за 10—15 минут до начала работы хора (проверить готовность помещения, разложить партии, сосредоточиться);

быть всегда подтянутым, собранным, внешне аккуратным; сохранять все время вежливый, корректный тон, не допуская ни панибратства, ни диктаторства; создавать хорошую рабочую обстановку;

не разговаривать с хором попусту, не читать нотаций и нравоучений;

задавать тон правильно и внятно;

показывать голосом чисто и выразительно;

не «прогонять» произведение без ясных задач — «лишь бы занять время»;

не останавливать хор часто и без причин — это очень раздражает коллектив;

не утомлять голоса и репетировать места высокой тесситуры на полтона или тон ниже;

дирижировать четко и ясно, предельно экономно.

Педагог обязан присутствовать на всех занятиях своего ученика и, внимательно следя за его работой, направлять ее. Все замечания следует делать очень тактично, чтобы не подрывать авторитет дирижера. Никким образом нельзя заменять учащегося за пультом, брать всю инициативу на себя. Это может быть оправдано лишь в том случае, если учащийся проявляет полную растерянность и беспомощность. А как правило, работа педагога должна протекать «за кулисами». Каждое занятие следует проанализировать вместе с учащимся, отметить достоинства и недостатки, спланировать последующую репетицию, подсказать те или иные методы для преодоления возникших трудностей. Учащийся, опираясь на опыт и умение своего преподавателя, чувствуя его доверие и расположение, искреннюю заинтересованность, с каждой хоровой репетицией работает все увереннее, и предстоящее впереди выступление на дипломном концерте станет для него настоящим праздником.

Примерные программы дипломных работ

1

Шебалин В. «Зимняя дорога»

Мусоргский М. «Эдип»

2

Агафонников В. «Посеяли лен за рекою»

Шуман Р. «Цыгане»

3

«Пряля», украинская народная песня в обработке Н. Леонтовича

Прокофьев С. Хор «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр Невский»

ПРИМЕРНЫЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ

ПЕРВЫЙ КУРС

I семестр

«Возле речки», русская народная песня
«Я вечер в лужках гуляла», русская народная песня
Брамс И. «Колыбельная»
Дунаевский И. «Песня о Родине»
Ковнер И. «Поле мое»
Яковлев М. «Зимний вечер»
Калинников В. «Про киску»
Красев М. «Ландыш» } школьный репертуар

II семестр

«Пой, певунья-птичка», польская народная песня
Мурадели В. «Слава тебе, комсомол»
Мусоргский М. Хор «Поздно вечером сидела» из оперы «Хованщина»
Рубинштейн А. «Горные вершины»
Туликов С. «Лес-богатырь»
Шуман Р. «Привет весне»
Книппер Л. «Почему медведь зимой спит?»
Леви Н. «Колыбельная» } школьный репертуар

ВТОРОЙ КУРС

III семестр

«Бородино», русская народная песня
«Как за речкою, да за Дарьею», русская народная песня
Бородин А. Хор «Улетай на крыльях ветра» из оперы «Князь Игорь»
Верстовский А. Две песни Торопа из оперы «Аскольдова могила»
Коваль М. «К родине»
Мендельсон Ф. «Лес»
«Прогулка с отцом», индонезийская песня в обработке Веврика
Локтев В. «Песня о Ленине» } школьный репертуар

IV семестр

Верди Дж. Хор «Кто там?» из оперы «Аида»
Кюи Ц. «Гроза»
Рубинштейн А. Хор «Ноченька» из оперы «Демон»
Чесноков П. «Не цветочек в поле вянет»
Шостакович Д. «Пионеры сажают леса» из оратории «Песнь о лесах»
Шуман Р. «Доброй ночи»
Бах И. С. «Старый дом»
Филиппенко А. «Чижик и Зойка» } школьный репертуар

ТРЕТИЙ КУРС

V семестр

«Повянь, бурь-погодушка», русская народная песня в обработке В. Соколова
«Ты не стой, не стой, колодец», русская народная песня в обработке А. Лядова
«Узник», русская народная песня в обработке А. Давиденко
Даргомыжский А. «Как денница появится» из оперы «Рогдана»
Чайковский П. Проводы масленицы из музыки к драме А. Островского «Снегурочка»
Попатенко Т. «Пионерская походная» (школьный репертуар)

VI семестр

«Заплетися, плетень», русская народная песня в обработке Н. Римского-Корсакова
Коваль М. Хор «Земля-земелюшка» из оперы «Емельян Пугачев»
Римский-Корсаков Н. Хор «С крепкий дуб тебе повырости» из оперы «Сказка о царе Салтане»
Свиридов Г. Хор «Молотьба» из «Поэмы памяти Сергея Есенина»
Шебакин В. «Тополь»
Шварц Л. «Песня о барабанщике» (школьный репертуар)

ЧЕТВЕРТЫЙ КУРС

VII семестр

«Кукушка», болгарская народная песня
Мусоргский М. Фрагмент сцены «Стрелецкая слобода» из оперы «Хованщина» (со слов «Батя, батя»)
Римский-Корсаков Н. Хор «Будет красен день» из оперы «Садко»
Свиридов Г. «Поет зима» из «Поэмы памяти Сергея Есенина»
Шебакин В. «Зимняя дорога»

VIII семестр

Давиденко А. «На десятой версте»
Верди Дж. «Dies irae» из «Реквиема»
Моцарт В. А. «Lacrimosa» из «Реквиема»
Шебакин В. «Жаворонок»
Шостакович Д. «Смолкли залпы запоздалые» из «10 поэм»

Приложение II
Горные вершины
Дуэт¹⁾

М. ЛЕРМОНТОВ

А. РУБИНШТЕЙН, соч. 48 №2

Голос

Andante

Гор-ны-е вер-ши-ны спят во тьме ноч-ной;

Ф-п.

ти-хи-е до-ли-ны пол-ны све-жей мги-мой. Не пы-лит до-ро-га,

1-й голос

Гор-вые вер-

2-й голос

не дро-жат ли-сты... по-до-жди не мно-го от-дох-нешь ты

¹⁾ Часто исполняется детским или женским хором

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Первая и вторая системы — вокальные партии, третья — фортепиано. Ключевая подпись — D (два диэза). Темп — 4/4. В первой системе вокальные партии поют: «-ши вы спят во тьме ночной;». Во второй системе: «Горные вершины спят во тьме ночной,».

-ши вы спят во тьме ночной;

Горные вершины спят во тьме ночной,

Вторая система. Вокальные партии поют: «тихие долины полны свежей». Во второй системе: «тихие долины».

тихие долины полны свежей

тихие долины

Третья система. Вокальные партии поют: «мглою. Не пылит дорога». Во второй системе: «полны свежей мглою. Не пылит дорога,».

мглою. Не пылит дорога

полны свежей мглою. Не пылит дорога,

Четвертая система. Вокальные партии поют: «не дрожат листья... по дожди не». Во второй системе: «не дрожат листья... по дожди не».

не дрожат листья... по дожди не

не дрожат листья... по дожди не

мно - го, от -дох-нешь и ты,
мно - го, от -дох-нешь и ты,

pp

по - до - жди не - мно - го, от -дох-нешь
по - до - жди не - мно - го, от -дох-

и ты!
-нешь и ты!

p

Марш советской молодежи

Слова Е. ДОЛМАТОВСКОГО

Музыка С. ТУЛИКОВА

Темп марша. Энергично и жизнерадостно

Ф-п.

Один

mf

1. Мы жи - вем под сол - цем го - ло - вым, дру - ж - но жи -

mf

- вем.

Мы гор - ды О - те - чеством сво - им,

лю - бим свой дом.

Мы гор - ды О -

те - чеством сво - им, все пу - ти от - кры - ты мо - ло - дым.

Свет - лы - е кра - я - Ро - ди - на мо - я,

всюду у те - бя дру - зья. Мы все за мир!

Принес
Все

Клят - ву да - ют на - ро - ды. Мы все за

мир! Пусть зе-ле-ве-ют вско-ды.

Мы все за мир! Ре-ют зна-ме-на сво-

-бо-ды. Мо-ло-дось цве-тет, мо-ло-дось зо-вет,

мо-ло-дось и-дет впе-ред! -ред!

Для продолжения Для окончания

ЛИТЕРАТУРА

- Андреева Л., Бондарь М. Николай Михайлович Данилин. Монографический очерк. В сборнике: «Искусство хорового пения». М., Музгиз, 1963.
- Багриновский М. Дирижерская техника рук. Изд. Высшего училища военных дирижеров Советской Армии. М., 1947.
- Вуд Г. О дирижировании. М., Музгиз, 1958.
- Дмитревский Г. Хороведение и управление хором. М., Музгиз, 1957.
- Дмитревский Г. Хрестоматия по дирижированию, вып. I. М., Музгиз, 1953.
- Егоров А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. Л., Музгиз, 1958.
- Егоров А. Теория и практика работы с хором. Л., Музгиз, 1951.
- Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. М., «Музыка», 1967.
- Малько Н. Основы техники дирижирования. М., «Музыка», 1965.
- Мусин И. Техника дирижирования. Л., «Музыка», 1967.
- Мюнш Ш. Я — дирижер. М., Музгиз, 1960.
- Ольхов К. О дирижировании хором. Л., Музгиз, 1961.
- Птица К. Очерки по технике дирижирования хором. М., Музгиз, 1948.
- Ратнер С. Элементарные основы дирижерской техники. Минск, 1961.
- Соколов В. Работа с хором. М., «Музыка», 1967.
- Тимофеев Ю. Руководство для начинающего дирижера. М., Музгиз, 1935.
- Чесноков П. Хор и управление им. М., Музгиз, 1952.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Глава I. ОБЩИЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОЛОЖЕНИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИРИЖИРОВАНИЯ	5
§ 1. Задачи курса дирижирования	6
§ 2. Методика изучения хорового сочинения	7
§ 3. Содержание уроков по дирижированию	10
§ 4. Составление индивидуальных планов	13
Глава II. ПЕРВЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ	15
§ 1. Техника дирижирования и ее значение для дирижера	15
§ 2. Технические средства дирижирования (дирижерский аппарат)	16
§ 3. Метрономирование (тактирование)	22
§ 4. Изучение схем дирижирования	24
§ 5. Понятие аутфакта в дирижировании	28
§ 6. Прием вступления	30
§ 7. Прием окончания исполнения	34
§ 8. Фермата	37
§ 9. Штрихи	38
§ 10. Динамика	41
§ 11. Первые занятия по дирижированию	43
§ 12. Зачетные и экзаменационные требования	46
Глава III. ВТОРОЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ	48
§ 1. Показ вступления после основной метрической доли такта (дробленое вступление)	48
§ 2. Staccato и приемы его дирижирования	51
§ 3. Ферматы, их значение и приемы исполнения	53
§ 4. Шестидольный размер, дирижируемый по шестидольной схеме	61
§ 5. Динамика subito forte, subito piano, sforzando	62
§ 6. Акценты, синкопы	67

§ 7. Об исполнении пауз	71
§ 8. Функции правой и левой рук	72
§ 9. Развитие слуха учащихся. Основные приемы и методы работы над произведениями а capella	78
<i>Глава IV. ТРЕТИЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ</i>	82
§ 1. Пятидольные размеры	83
§ 2. Размеры $\frac{2}{2}$ и $\frac{3}{2}$ в различных темповых показателях	88
§ 3. Дирижирование на «раз» в размерах $\frac{3}{4}$ и $\frac{3}{8}$ в быстром движении	90
§ 4. Дробление основной метрической единицы в размерах $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ и $\frac{2}{4}$ в медленном движении	92
<i>Глава V. ЧЕТВЕРТЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ</i>	94
§ 1. Семидольный размер ($\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$)	94
§ 2. Одиннадцатидольный размер	97
§ 3. Девятидольный размер	100
§ 4. Двенадцатидольный размер	101
§ 5. Дирижирование произведениями с чередованием простых и сложных размеров	102
§ 6. Некоторые особенности дирижирования произведениями крупной формы : :	103
§ 7. Подготовка дипломной программы с хором отделения	107
<i>Приложение I. Примерные индивидуальные планы для учащихся</i>	110
<i>Приложение II. А. Рубинштейн — «Горные вершины». С. Туликов — «Марш советской молодежи»</i>	112
<i>Литература</i>	118

ИНДЕКС -2

АНДРЕЕВА ЛЮДМИЛА МИХАЙЛОВНА

Методика преподавания хорового дирижирования

Редактор К. Кондахчан

Художник А. Шипов

Худож. редактор А. Головкина

Техн. редактор Г. Орлова

Корректор И. Белоброва

Подписано к печати 25/IX 1969 г. А-08650 Формат бумаги 60×90¹/₁₆ Печ. л. 7,5

Уч.-изд. л. 7,45 Тираж 14 000 экз. Изд. № 5839 Т. п. 69 г., № 951

Зак. 133 Цена 44 к. на бумаге № 1

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Главиолиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

