

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
ФГБОУ ВО «САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Учебное пособие

Чугунова Лидия Александровна
**Специфика техники дирижирования руководителя эстрадного
коллектива**

Часть II

Саратов, 2019

Чугунова Л.А. Специфика техники дирижирования руководителя эстрадного коллектива. Часть II: Учебное пособие. – Саратов, 2019. – 22 с.

Данное пособие направлено на формирование знаний студента-практиканта, его готовности к практической деятельности руководителя эстрадного коллектива

Во II части пособия рассматриваются вопросы функции правой и левой руки дирижера, показ различных типов динамики, виды и изменения темпов.

Данное издание будет интересно учителям-предметникам, аспирантам и студентам гуманитарных институтов, музыкальным руководителям образовательных учреждений, дирижерам эстрадных коллективов.

Рекомендовано научно-методической комиссией Института искусств
к размещению на сайте электронной библиотеки
СГУ им. Н.Г. Чернышевского

Рецензент:
Директор
Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского,
доктор педагогических наук, профессор Рахимбаева Инга Эрленовна

©Чугунова Л.А., 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Значение функций рук дирижера	3
Динамика и ее изменение в тактировании.....	5
Изменение темпа	10
Заключение	14
Список литературы.....	20

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Значение функций рук дирижера

Роль правой и левой рук в дирижировании различна. Тогда как правой руке отведена функция метрономирования, то есть тактирования, левой рукой показывают начало и окончание музыкальных фраз, вступление и одновременный вдох внутри музыкального произведения, а также при выдерживании долгих нот.

Следует оговориться, что резкое размежевание функций обеих рук невозможно. Руки могут иногда обмениваться функциями, то есть дирижер в зависимости от обстоятельств вполне может оттактировать какую-либо музыкальную фразу или предложение левой рукой, а правой выполнить функции, предназначенные обычно левой. Самое важное, чтобы в дирижировании не дублировать жестов правой такими же жестами левой руки, и наоборот. Начиная дирижировать, дирижер поднимает правую руку немного выше левой, а левую держит, так сказать, в резерве, немного ниже правой и ближе к корпусу.

При тактировании дирижер может использовать и правую и левую руку. Это в особенности нужно, когда он имеет дело с большим количеством исполнителей (солистами, хором, оркестром). К тому же жесты дирижера, пользующегося в тактировании одновременно двумя руками, более выразительны, они лучше видны и различимы даже с большего расстояния.

Тактируя одновременно обеими руками, выполняют жесты симметрично: вертикальные жесты (вниз и вверх) - параллельно обеими руками, горизонтальные (вправо и влево) - в противоположных направлениях. Иными словами, если правая рука выполняет жест вниз или вверх, левая делает такой же жест, а если правая рука выполняет жест вправо, левая делает такой же жест влево и наоборот.

Если в тактировании пользуются только правой или в меру необходимости только левой рукой, жесты выполняют перед собой так, чтобы точка, где они перекрещиваются, находилась в центре корпуса. Если же тактируют одновременно и другой рукой, эту точку переносят для правой руки правее перед правым плечом, для левой - левая, перед левым плечом, чтобы руки при горизонтальных движениях

перед корпусом не перекрещивались.

Вопросы для самопроверки

1. Какова функция правой руки?
2. Какова функция левой руки?
3. В начале дирижирования дирижер поднимает какую руку?
4. Если при дирижировании используют только правую руку, где должна находиться точка перекрещивания жестов?

Динамика и ее изменения в тактировании

Динамика и ее изменения относятся, как известно, к самым действенным выразительным средствам, которыми композитор обогащает свое музыкальное произведение. Поэтому дирижер должен уметь правильно отражать жестами различные оттенки, постепенные и внезапные динамические изменения, указанные композитором или редактором музыкального произведения. Чтобы отразить жестами динамические оттенки в музыкальном произведении, можно успешно использовать и правую, тактирующую руку. Решающую роль здесь играет амплитуда и объем жестов: сильную динамику указывают крупными, длинными жестами, слабую - малыми, короткими. При постепенном усилении динамики жесты так же постепенно увеличиваются, а при ослаблении динамики они постепенно уменьшаются. Впрочем, часто, независимо от той или иной динамики, в медленном темпе и в плавной по своему характеру музыке пользуются крупными по амплитуде, плавными жестами, а в быстром темпе и в энергичной музыке - малыми, короткими жестами. Поэтому, помимо объема жестов, не менее важную роль играет здесь их интенсивность, активность. Чем сильнее динамика, тем больше должны напрягаться мышцы рук (напряжение мышц не следует идентифицировать со скованностью), стало быть, и жесты становятся интенсивнее, активнее; и, наоборот, чем слабее динамика, тем менее напряжены мышцы рук, что, в свою очередь, вызывает меньшую интенсивность жестов.

Немаловажную роль в отражении динамики дирижерскими жестами играет и уровень их. Он может быть высокий, средний и низкий. Сильную динамику

показывают жестами на высоком, среднюю - на среднем, а слабую - на низком уровне. Ясно, что в постепенных динамических изменениях так же постепенно изменяют и уровень жестов.

При дирижировании левой рукой, помимо интенсивности жеста, решающую роль играет соответствующее положение ладони и изменения высотного уровня руки. Медленное поднятие левой руки с ладонью, обращенной вверх, и одновременное напряжение ее (словно на ней какой-то тяжелый предмет) означают постепенное усиление динамики, *crescendo*; такое же медленное опускание руки с обращенной в сторону хора ладонью и одновременное расслабление руки означают постепенное ослабление динамики, *diminuendo*. Поднятая на миг со сжатым кулаком левая рука означает внезапное усиление динамики, а быстрое движение к лицу дирижера с обращенной к хору ладонью - внезапное ослабление динамики.

При таком внезапном ослаблении динамики нельзя втягивать голову в плечи или наклоняться: голова и корпус дирижера должны находиться в обычном положении, чтобы хористы или оркестранты могли видеть дирижера всегда на одном высотном уровне.

Все указанные движения левой руки выполняются одновременно с движениями правой, тактирующей. Значит, в отражении динамических оттенков обе руки делают то же самое, но каждая иным способом. Правда, такую независимость движений правой и левой рук нелегко обрести, поэтому начинающие дирижеры должны хорошо поработать над этим.

Необходимых динамических эффектов пытаются достичь сначала исключительно при помощи правой руки. Только когда правая рука (одновременно тактирующая, ведь это ее главная задача) исчерпает все свои средства, на помощь ей приходит левая рука со своими разнообразными средствами отражения динамики. Такое одновременное использование обеих рук применяют при усилении или ослаблении динамики, рассчитанном на *crescendo* или *diminuendo*, занимающем большое число тактов. В этом случае дирижер начинает тактировать правой рукой, выполняя сначала очень малые тактовые движения при

расслабленных мышцах; слегка согнутую левую руку он держит у левой стороны груди, пока придет ее очередь. Тактовые движения правой руки дирижер постепенно увеличивает и так же постепенно напрягает мышцы ее, пока движения обретут соответствующую величину, а рука — напряжение. Тогда он берется «тактировать» и левой рукой: постепенно напрягая, поднимает ее с обращенной вверх ладонью влево от корпуса. Таким образом, левая рука принимает роль правой, отражая на свой лад *crescendo*, начатое правой рукой.

Тем временем тактируют правой рукой, но начинают сразу же с малых тактовых движений, постепенно увеличивая их. Дойдя до места динамической кульминации, начинают тактировать одновременно правой и левой руками с весьма напряженными мышцами, делая крупные по амплитуде энергичные тактовые жесты. При постепенном ослаблении динамики делают уменьшающиеся тактовые движения, тактируя только правой рукой; левую руку постепенно опускают, поворачивая ее ладонью в сторону хора, как бы закрывая взор перед слишком ярким светом, а в данном случае перед слишком сильным звуком. При этом постепенно расслабляют мышцы обеих рук. Однако и здесь можно с не меньшим успехом применять уже описанное выше одновременное использование правой и левой рук, в зависимости от обстоятельств, навыков и способностей дирижера. При таком продолжительном усилении и ослаблении динамики стремятся добиться постепенности, равномерности и пропорциональности возрастания амплитуды жестов и напряженности мышц рук на каждой последующей доле по сравнению с предшествующей. При этом следует уметь охватить весь объем постепенного усиления или ослабления динамики на данном отрывке, чтобы соответственно соразмерить его с возможностями технического исполнения.

Все большие или меньшие ударения надо готовить предыдущим жестом, выполненным более или менее быстро и энергично, в зависимости от силы и интенсивности данного ударения.

Весьма важными выразительными средствами для достижения соответствующих динамических степеней и оттенков в исполнении музыкального произведения являются осанка, положение головы, лица и глаз

дирижера. Эти средства подчас важнее жестов правой или же левой рук. Хорошо владея ими, дирижер может усилить и углубить динамические эффекты, которых он уже достиг при помощи правой, левой или обеих рук.

Более того, он может иногда, хотя это на первый взгляд, кажется маловероятным, вообще обойтись без правой и без левой рук. Еще до начала дирижирования осанка, выражение лица и взгляд дирижера позволяют хористам или оркестрантам ясно понять, в какой динамике они должны петь или играть. Прямая осанка, энергичное выражение лица, смелый, уверенный взгляд - это те внешние признаки, которые побуждают хористов или оркестрантов так же смело, энергично атаковать звуки в пении или игре на инструментах, что, в свою очередь, дает сильную динамику. И наоборот, нерешительное выражение лица и глаз, нечто выжидательное в позе дирижера показывают, что он желает в данный момент слабой динамики. Разумеется, между этими крайними выражениями существует множество промежуточных, соответствующих переходным динамическим степеням между сильнейшим *fortissimo* и слабейшим *pianissimo*. Наиболее выразительно видим их при постепенном усилении и ослаблении динамики, Пользуясь такими средствами в сочетании с соответствующими тактовыми движениями правой руки и динамичными - левой, дирижер может добиться гораздо более глубоких и нежных оттенков динамики, чем при помощи одних рук. Можно смело утверждать, что большое усиление или ослабление динамики просто немислимо без соответствующего выражения лица. Но, достигнув сильнейшего *fortissimo*, не следует все время пользоваться очень крупными по амплитуде жестами; наоборот, можно, уменьшив движения или отказавшись вовсе от них на какое-то время, заменить их энергичным выражением лица, неслышно произнося при этом текст исполняемого музыкального отрывка. Более сильные или более слабые ударения можно показывать кивком головы, избегая, однако, делать это слишком часто.

Лишь пользуясь всеми указанными средствами, умело и своевременно, можно правильно и в то же время легко, виртуозно добиться разнообразнейших и тончайших динамических оттенков и красок исполнения. Между прочим, такое важное выразительное средство, как мимика примененное экономно и с

чувством меры, поможет дирижеру не только достичь той или иной динамической степени или оттенка исполнения. Оно сыграет большую роль главным образом в передаче хористам и оркестрантам, а через них и слушателям настроения и содержания данного музыкального произведения.

В заключение разговора о динамике и ее изменениях в тактировании несколько слов о проблеме снятия фермат в различных динамических моментах, поскольку в разделе, посвященном ферматам, об этом не говорилось.

Чтобы закончить фермату в динамике forte, дирижер делает рукой, выдерживающей фермату, сначала подготовительное движение в направлении, противоположном движению, при помощи которого будет снимать данную фермату. Затем энергичным, широким и в то же время мягким жестом он снимает фермату. В слабой динамике этот жест должен быть меньшим, не таким интенсивным, но также довольно выразительным.

Несколько иначе поступают, когда фермату, начинающуюся в сильной динамике, необходимо после постепенного ослабления закончить в очень слабой динамике. Такую фермату выдерживают сначала при помощи, высоко поднятой правой руки с напряженными мышцами; затем постепенно опускают руку, расслабляют так же постепенно мышцы и после легкого подготовительного жеста снимают фермату мягким, но выразительным движением. При этом можно помогать себе и левой рукой характерным для нее в таких случаях способом.

Если же фермату, начинающуюся в слабой динамике, необходимо после постепенного усиления ее закончить в сильной динамике, поступают наоборот. Сначала выдерживают ее на среднем, а то и низком уровне рукой с расслабленными мышцами; затем постепенно поднимают ее, напрягая так же постепенно мышцы. Достигнув рукой определенной высоты, снимают фермату после подготовительного движения энергичным, широким жестом. И в этом случае можно помогать себе левой рукой.

Попутно следует указать, что хористы и оркестранты по инерции постепенно ослабляют все долгие ноты, которые до конца должны быть выдержаны в сильной динамике. Чтобы предотвратить это, дирижер поднимает вверх ту руку, при

помощи которой выдерживает долгую ноту, постепенно напрягая мышцы, как он это делает при постепенном усилении динамики.

Вопросы для самопроверки

1. Какова роль амплитуды и объемов жестов в динамике?
2. Слабую динамику, можно показать на каком уровне?
3. Как при помощи ладони показывают crescendo?
4. Как нужно подготавливать ударения в произведениях?
5. Какова роль мимики дирижеров в показе динамики?

Практические задания

Показать различные виды динамики в следующих произведениях.

1. В. Плещак «А все-таки марш»
2. А. Новиков «Мать - Россия»
3. А. Ларин «Два письма»
4. С. Сиротин «Васильки»
5. Б. Фиготин «Дирижеры военные»

Изменения темпа

Общеизвестно, что правильно взятый темп является залогом хорошего исполнения музыкального произведения, и этой стороне своего искусства дирижер должен уделять много внимания.

Как в показе динамических оттенков решающую роль играют объем и интенсивность дирижерских жестов, так в показе темповых изменений и оттенков решающей является быстрота чередования жестов. Чем быстрее темп, тем скорее они должны чередоваться. И, наоборот, чем темп медленнее, тем медленнее чередуются жесты. Постепенное ускорение темпа отмечают ускоряющимися жестами, а постепенное замедление - замедляющимися.

Быстрота чередования оказывает прямое влияние на объем или амплитуду жестов: в медленных темпах они широки по амплитуде, в быстрых - узки. При

ускорении жестов их амплитуда сужается, при замедлении - расширяется подчас независимо от изменения динамики. Применять широкие жесты в быстром темпе трудно, а то и невозможно. Но узкие жесты в медленном темпе возможны и наряду с широкими часто применяются.

Что касается объема или амплитуды дирижерских жестов, то здесь различают три типа их, которые часто комбинируются, а именно: плечевой, локтевой и кистевой. Это деление особенно важно при передаче характера звука *legato*, *non legato*, *marcato*, *staccato* и др.

Определенное значение имеет оно и в отражении жестами различных темпов, потому что в медленном темпе и его оттенках скорее применяют плечевой тип жестов, когда одинаково подвижны плечевая, локтевая и кистевая части руки; в среднем темпе принимают участие в движениях главным образом локтевая и кистевая части, а в быстром - преимущественно кистевая. Таким образом, в медленных темпах дирижерские жесты по своему объему, амплитуде - широки, в быстрых - они узки, потому что с ускорением темпа амплитуда жестов суживается, а с замедлением - расширяется.

Изменения темпа, как и динамические изменения, в музыкальном произведении, бывают внезапные и постепенные. Во всяких постепенных темповых, как и в постепенных динамических изменениях, основой должна быть равномерность и экономность жестов. Часто со сменой темпа изменяется и тактовый размер; в соответствии с этим приходится менять и схему тактирования. Но изменения темпа бывают столь значительны, что одного лишь ускорения или замедления жестов мало. Чтобы в таких случаях жесты правильно отражали метро-ритмическую пульсацию данного музыкального произведения или отрывка и являлись для хорового или оркестрового коллектива надежной зрительной опорой, при больших изменениях темпа часто даже при неизменном тактовом размере меняют и схему тактирования. Это следует делать внезапно или постепенно, в зависимости от того, как изменился темп.

Однако на выбор соответствующей схемы часто оказывает большое влияние не столько темп, сколько характер музыки, фактура и др. Случается, что в эпизодах, где

преобладает ритмическая сторона, хотя они и в быстром темпе, отмечают каждую счетную ритмическую длительность данного размера, тогда как в эпизодах, написанных в более медленном темпе, но в которых на первый план выходит мелос, переходят к тактированию *alìa breve*. Множество примеров этого дает нам главным образом симфоническая литература.

Хорошо, если дирижер во время большого *accelerando* помогает себе еще и движениями головы. Легкий кивок в начале каждого нового такта, позволяет хору или оркестру ориентироваться, в какой степени убыстрится темп. При внезапных изменениях темпа весьма важно выделять последний жест предыдущего эпизода, являющийся словно замахом к следующему. Этот жест выполняется уже в характере и темпе следующего эпизода.

В конце музыкальных фраз, предложений, эпизодов, а то и в конце музыкальных произведений довольно часто бывают минутные изменения темпа, так же относящийся к постепенным. Это весьма незначительные ускорения, чаще всего замедления основного темпа, например, *un poco ritenuto*, *ritardando*, *rallentando*, *allargando* и т. д. Обычно *un poco ritenuto* делают за счет замедления темпа, не изменяя схему тактирования. Если и этого недостаточно, то иногда приходится делить тактовые движения на два, наполовину меньших, или даже менять схему тактирования.

Следует указать, что в быстрых темпах жесты дирижера должны быть не только меньше, но и легче. Более крупный, энергичный жест делают только для показа сильного удара или акцентированного такта.

Вопросы для самопроверки

1. Что является решающим в показе темповых изменений?
2. Какова основа постепенных темповых изменений?
3. В каких моментах произведений переходят к тактированию *alìa breve*?
4. При каких изменениях темпа приходится делить тактовые движения?

Практические задания

В следующих произведениях необходимо при дирижировании изменить темп.

1. А. Новиков «Смуглянка»
2. Ц. Плещак «Этот чудный мир»
3. В. Соснов «Сивка-Бурка»
4. Д. Шостакович «Песня мира»
5. Е. Крылатов «Люблю тебя»

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Заключение

В одном из начальных разделов мы определили тактирование как рационально построенную систему условной жестикуляции. Под этим понимают умелое и целеустремленное применение правой и левой рук, мимики, движений глазами, верхней частью корпуса - словом, всего того, что составляет внешнюю, физическую часть дирижерского искусства. Но эта внешняя часть, то есть тактирование, не может существовать сама по себе. Только в сочетании с эмоционально-творческим началом, способным оживить все жесты и движения и сделать их характерными, отражающими внутреннее содержание музыкального произведения и художественное восприятие самого дирижера, тактирование способно перерасти в дирижирование. Поэтому и науку тактирования невозможно представить себе в отрыве от живой музыки. Ею следует овладевать, только сочетая с конкретным материалом.

Можно смело утверждать, что понятия тактирования и дирижирования, отдельно взятые, существуют только в теории, а на практике они неразделимы. Из этого следует, что тактирование как внешнее выражение внутреннего содержания музыкального произведения нельзя переоценивать и делать его самоцелью: дирижирование напоказ, без глубокого анализа музыкального произведения, без понимания его внутреннего содержания не имеет ничего общего с дирижерским искусством. Но хотя тактирование и является внешней составной частью дирижерского искусства, оно весьма важно. В том, что это действительно так, легко убедиться, если вспомнить, что, например, во время исполнения музыкального произведения перед аудиторией дирижер может входить в контакт со своим коллективом, то есть с хором или оркестром, только посредством тактирования. Да и на репетициях четкий, выразительный жест может вполне заменить продолжительный разговор, утомительный не только для дирижера, но и для коллектива. Правда, есть много дирижеров, особенно хоровых, у которых техника дирижирования по разным причинам находится на низком уровне, и только благодаря музыкальной одаренности и большому практическому опыту они добиваются

хороших результатов. Но эти результаты были бы гораздо лучше, если бы дирижеры применяли общепринятый, академический способ тактирования и посвящали своей работе больше внимания, ибо быть хорошим музыкантом еще не значит быть хорошим дирижером.

Тактированием следует овладевать теоретически и практически, то есть необходимо усвоить все его правила и положения. Затем при помощи соответствующих упражнений, в результате продолжительной практики и формирования навыков, называемых обычно техникой тактирования, овладеть им так, чтобы во всех не очень сложных случаях можно было действовать рефлексивно, почти автоматически. Чем выше техника тактирования, тем свободнее может дирижер отдаться своей основной задаче - раскрытию внутреннего содержания музыкального произведения, всех эмоций и переживаний автора и своего собственного понимания данного произведения.

Высокая техника тактирования, по словам одного видного дирижера и педагога, расчищает путь к вдохновению, и каждый дирижер-профессионал должен владеть ею.

Основные схемы тактирования, как они представлены в этой работе и как их применяют в дирижерской практике, наилучшим образом отражают размещение ударений в данных тактовых размерах. Выполняя их как-то иначе или произвольно, дирижер подвергается опасности показа сильных долей такта слабыми, а слабых - сильными жестами. Такое тактирование становится непонятным для хора или оркестра и дезориентирует и сбивает его, так как совершенно не отвечает своим задачам и назначению. Не следует, однако, впадать и в другую крайность - тактировать слишком механистично или автоматически, будто вырубая рукой отдельные доли данного размера. Все движения (то ли руками, то ли головой или верхней частью корпуса) должны быть верным и темпераментным выражением внутреннего содержания, жизни и движения, которыми полно каждое хорошо написанное музыкальное произведение. Сохраняя в главных чертах схему тактирования, следует все же исходить из музыкальной фразы, ибо только в результате гармоничного сочетания правильной, выразительной схемы с фразой и ее эмоциональным содержанием тактирование может перерасти в дирижирование.

Тактовые жесты необходимо выполнять плавно, красиво, чтобы они и для глаза были приятны, пользуясь преимущественно кистевым и локтевым типом жеста. Но слишком плавные, гибкие движения много теряют в четкости и решительности. Следует также помнить, что во время тактирования руки не должны закрывать лица, потому что оно, как мы уже знаем, играет весьма важную роль в дирижерском искусстве. Губы, являющиеся частью артикуляционного аппарата, у хорошего дирижера должны быть тренированы в смысле дикции, чтобы он умел беззвучно, но выразительно говорить. Это облегчает дирижеру управление хоровым коллективом.

Забываясь о точности каждого движения, дирижер старается быть экономным в смысле размера и объема жестов: мастерство его тем выше, чем сдержаннее жест.

Начинающие дирижеры упражняются в тактировании перед зеркалом, чтобы своевременно избавиться от плохих навыков и некрасивых манер.

Пройдя хорошую школу, основательно овладев всеми схемами тактирования и их вариантами, приобретя в этой области некоторую технику, дирижер может со временем позволить себе незначительные отклонения от общепринятых приемов. И наоборот: дирижер, не усвоивший основные схемы тактирования или усвоивший их неправильно, не может отваживаться на такую произвольность, грозящую ему показом сильных долей такта слабыми жестами, а слабых - сильными.

Молодого дирижера, правильно овладевающего наукой тактирования, можно приравнять к школьнику, начинающему учиться писать. Сначала его буквы большие, округлые, стоящие, ведь так велел ему писать учитель и в таком виде они весьма схожи с буквами, написанными его товарищами. В дальнейшем, по мере того, как он начинает обретать все большее умение и навыки в письме, его почерк вырабатывается, становится более или менее косым, круглым или угловатым, размашистым или мелким. Словом, он изменяется в зависимости от наклонностей, темперамента, характера ученика и вследствие этого становится все менее похожим на почерки его товарищей. В таком выработанном почерке замечается большее или меньшее количество мелких отклонений от нормы, позволяющих говорить уже о большем или меньшем своеобразии почерка данного человека.

То же самое и с тактовыми жестами дирижера, который постепенно овладевает

наукой и техникой тактирования, начиная от самого правильного выполнения основных схем тактирования и всех вариантов этих схем. Его жесты становятся все более легкими, свободными, обретают своеобразие, ничего не теряя в логичности и четкости. Умело и виртуозно владея, такими жестами в сочетании с другими средствами и приемами, дирижер с хором или оркестром работает свободно и легко. Соответствующими жестами и движениями он сможет на ходу, то есть во время исполнения музыкального произведения перед аудиторией уравнивать, регулировать и ретушировать звучание хора или оркестра, что подчас бывает необходимо. Такой дирижер сумеет правильно передать хористам или оркестрантам внутреннее содержание исполняемого произведения со всеми его настроениями, красками и оттенками и с их помощью донести эти содержание и настроения до слушателя, достигнуть той высокой цели, которой служит дирижер своим искусством. Этого он не смог бы сделать без правильно усвоенных основ и без высокой техники тактирования.

И еще несколько слов о различии в технике дирижирования хором и оркестром.

В вокальной, в том числе и хоровой, музыке имеем дело, прежде всего с литературным текстом, которого в чисто инструментальной музыке нет. Это не может не отразиться на способе тактирования, применяемом в вокальной или хоровой музыке, с одной стороны, и инструментальной, оркестровой музыке - с другой. В хоровой музыке жесты формируются часто в зависимости от отдельных слогов литературного текста. В связи с этим дробление жестов в дирижировании хором применяют чаще, чем в дирижировании оркестром. Кроме того, во время дирижирования хором дирижеру приходится беззвучно произносить литературный текст, чтобы хористы, смотря на него, могли правильно и одновременно с ним артикулировать отдельные слоги. Оркестровому же дирижеру нет необходимости это делать.

Различие между хоровым и оркестровым тактированием вытекает из разницы между вокальной, в вашем случае хоровой, и инструментальной или оркестровой музыкой. В хоровой - на первом плане мелос, кантилена, а элемент ритмики играет хотя и важную, но все же второстепенную роль. Поэтому хоровой

дирижер, не пользуясь палочкой, применяет преимущественно плавные, горизонтальные жесты; другими жестами или штрихами он пользуется только в исключительных случаях. В оркестровой музыке мелодическая и ритмическая стороны равнозначны, потому здесь больше применяют так называемую мелкую технику тактирования. В хоровом пении дирижер, располагая в основном лишь четырьмя реальными голосами (сопрано, альты, теноры и басы), должен достичь исполнения разнообразнейших красок, оттенков и тембров, столь характерных для хорового стиля. В симфоническом оркестре в силу уже самого наличия большого количества инструментов дирижер имеет готовые краски и тембры. Все это, разумеется, не может не наложить отпечаток на способ тактирования.

Другим, весьма важным фактором отличия техники тактирования хором и оркестром, являются совершенно разные способы звукоизвлечения. Даже замах, даваемый хору при вступлении, во многом отличается от замаха в оркестровом дирижировании. Примечательно, что замах духовым инструментам оркестра похож на замах хоровым голосам. Струнным инструментам оркестра замах дают несколько иначе. Решающую роль здесь играет, пожалуй, та краткая, точечная остановка руки после замаха в исходной позиции, за время которой хористы, а в оркестре инструменталисты-духовики должны задержать вдох для одновременного уверенного вступления. Конечно же, в замахе, даваемом струнной группе оркестровых инструментов, эта остановка излишня.

На различие в технике тактирования хором и оркестром оказывают влияние иные, более внешние факторы. Хористы, например, поют преимущественно наизусть и, стоя прямо перед дирижером и смотря на него, могут чутко и мгновенно реагировать на каждое его, даже малейшее движение. Вот почему хоровой дирижер подчас может с пользой для дела отступать от общепринятых норм и приемов тактирования; по этой же причине и техника хорового дирижирования более свободна.

Оркестранты играют по нотам и могут смотреть на дирижера лишь время от времени. Кроме того, следует учитывать специфику оркестрового стиля. Он, между

прочим, характеризуется и тем, что не все инструменты оркестра все время заняты. Они попеременно выдерживают паузу, подчас весьма продолжительную. Эти паузы оркестранты должны точно считать, чтобы затем своевременно вступить, так как дирижер не всегда в состоянии подать все знаки вступления. Если же принять во внимание еще и технические трудности исполнения и др., то станет понятно, что техника оркестрового дирижирования должна быть четкой и корректной. Каждый такт должен быть «зарегистрирован», особенно выразительно надо подавать первую, сильнейшую долю такта.

Музыкальная практика разделила большую семью дирижеров на два лагеря, а именно, дирижеров - хоровиков и оркестровых дирижеров. Но многие дирижеры одинаково виртуозно владеют и хоровой, и оркестровой техникой тактирования и дирижирования. Если учесть широкое поле деятельности и большие возможности, открывающиеся перед таким типом дирижера, - человека всесторонне образованного, с широким кругом интересов, дирижера-педагога и организатора музыкальной жизни, то станет ясно, что именно ему следует отдать пальму первенства.

Список литературы

1. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. - М., 1969.
2. Анисимов, А. Дирижер - хормейстер [Текст] / А. Анисимов. - Л.: Музыка, 1976.-71 с.
3. Безбородова, Л. Дирижирование: учеб. Пособие для студ. пед. институтов по спец. «Музыка» и учащихся пед. училищ по спец. «Муз. воспитание» [Текст] / Л. Безбородова. - М.: просвещение, 1990. — 159 с.
4. Еремкаш, О. Практические советы по дирижированию [Текст] / О. Еремкаш. Под ред. В.С. Смирновой. - М.: Музыка, 1964. - 108 с.
5. Живов, В. Хоровой исполнительство: Теория. Методика. Практика.: учеб. Пособие для студ. высш. учеб. заведений [Текст] / В. Живов. - М.: гуманитар. изд. центр «Владос», 2003. - 272 с.
6. Кан, Э. Элементы дирижирования [Текст] / Э. Канн, пер. с англ. Д. Далгата. - Л.: Музыка, 1980. - 162 с.
7. Канерштейн, М. Вопросы дирижирования [Текст] / М. Канерштейн. - М.: Музыка, 1965. - 218 с.
8. Кондрашин, К. Мир дирижера [Текст] / К. Кондрашин. - Л.: Музыка, 1976.-191 с.
9. Кузнецов, В. Работа с самодеятельными эстрадными оркестрами и ансамблями [Текст] / В. Кузнецов. - М.: Музыка, 1986. - 196 с.
10. Кузнецов, Е. Из прошлого русской эстрады [Текст] / Е. Кузнецов. — М.: Музыка, 1958.-367 с.
11. Маталаев, Л.Н. Методическое пособие [Текст] / Л.Н. Маталаев. М.: Сов. композитор, 1986. - 93 с.
12. Мусин, И. О воспитании дирижера: очерки [Текст] / И. Мусин. - Л.: Музыка, 1987.-247 с.
13. Мусин, И. Техника дирижирования [Текст] / И. Мусин. - Л.: Музыка, 1967.-137 с.
14. Ольхов, К. Теоретические основы дирижерской техники [Текст] / К.

Ольхов. - Л.: Музыка, 1984. - 208 с.

15. Рождественский, Г. Дирижерская аппликатура [Текст] / Г. Рождественский. - Л.: Музыка, 1974. - 102 с.

16. Уколова, Л.И. Дирижирование: учебное пособие для студ. учреждений сред. проф. образования [Текст] / Л.И. Уколова. — М.: Гуман. изд. центр «Владос». - 2003. - 174 с.

17. Эстрада в России. XX век. Лексикон. [Текст] — М.: «Российская политическая энциклопедия», 2000. — 784 с.

18. Эстрада: Что? Где? Зачем? [Текст] - М.: Искусство, 1988.-351 с.

УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ

ЧУГУНОВА ЛИДИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

Специфика техники дирижирования руководителя
эстрадного коллектива

Учебное пособие для студентов

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО