

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ
«САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Кафедра теории и методики
музыкального образования

**ОСНОВЫ ДИРИЖЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ
РУКОВОДИТЕЛЯ ЭСТРАДНОГО КОЛЛЕКТИВА**

Учебное пособие

Чугунова Лидия Александровна

Саратов 2014

Автор-составитель

Чугунова Л.А. Основы дирижерской подготовки руководителя
эстрадного коллектива – Саратов, 68с.

Учебное пособие содержит теоретические и практические сведения о дирижерской подготовке руководителя эстрадного коллектива в системе вузовского образования. Основные схемы тактирования, дирижирование в различных темпах, показ динамики, фермат и, самое главное, талант аранжировщика и импровизатора дают возможность показать в данной работе сложность и многогранность профессии дирижера эстрадного коллектива.

Рецензент:

канд. пед. наук, доцент, зав. кафедрой теории и методики музыкального образования Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского Л.Н. Мещанова

Чугунова Л.А., 2014

Введение

Цель предмета «Дирижирование» - в условиях индивидуальных занятий сформировать у студентов основные знания, умения и навыки управления эстрадным коллективом.

Задачи курса:

- формировать образное мышление и стимулировать развитие музыкальных способностей;

обучать методом освоения музыкально-инструментального произведения, интерпретации образного содержания, моделировать в мысленном представлении звучания эстрадного коллектива и создать условия для поиска дирижерского жеста, адекватно отражающего музыкальный образ произведения;

совершенствовать различные виды деятельности дирижера (вокальное и инструментальное исполнение, дирижирование, вербальная характеристика художественного замысла авторов музыки и литературного текста, композиторских и исполнительских средств выразительности);

разрабатывать планы репетиционной работы с эстрадным коллективом и анализировать ее результаты;

-создавать будущий репертуар эстрадного коллектива;

-учить студентов видеть, слышать, понимать участников эстрадного коллектива, внушать им эмоциональное состояние, адекватное художественному образу произведения и исполнительской концепции дирижера.

Дирижирование есть один из наиболее сложных видов музыкального исполнительства, ведь дирижер - это, прежде всего музыкант - исполнитель, истолкователь произведения, интерпретатор.

В наше время чрезвычайно вырос уровень музыкальной эстрады. Достаточно сказать, что музыканты, не имеющие высшего музыкального образования, составляют в эстрадных оркестрах, ансамблях, абсолютное меньшинство. Это естественно привело к тому, что качество оркестровой игры и в смысле технического совершенства, и в смысле общего охвата каждым

артистом оркестра исполняемого материала, значительно повысилось. Тонкости педагогического воздействия на многоликий коллектив оркестра или ансамбля, эрудиция, артистизм, музыкальность и многое другое находят свое окончательное выражение в общем облике дирижера и его движениях в самом процессе исполнения. Перевести всю сущность музыкальной материи, обращенную в форму личного контакта дирижера отдельно с каждым музыкантом, на язык условных двигательных знаков - символов, способных вызвать бездну самых разнообразных ассоциаций и представлений, воссоздав из молчаливых иероглифов партитуры живую плоть музыки - задача опытного дирижера. Научиться этому - значит овладеть техникой дирижирования, ремеслом дирижерской профессии.

Дирижер эстрадного коллектива - человек творческий и многогранный. Это относится, прежде всего, к возможности сделать обработку, аранжировку для любого состава оркестра, предусматривая возможность произвольной замены одних инструментов другими, исполнение неполным составом, создание всевозможных поппури, создаваемых методом музыкального монтажа и эстрадно - джазовые «транскрипции» популярных классических пьес и народных песен, существенно изменяющие содержание и стиль оригинала. Формирование дирижером оркестровых коллективов, обслуживающих эстрадную и танцевальную практику («симфоджаз», биг-бенд, комбо и т.д.), задача, требующая создания оригинальной звуковой структуры, создаваемой часто на основе заранее заданной темы в соответствии с определенными принципами, традициями и приемами исполнения, во многом обусловленными практикой джазового музицирования. При этом дирижер должен учитывать стиль и состав исполнителей, а также взаимодействие трех важнейших элементов: ритмогармонической основы, реализуемой ритмогруппой, (фактурного фона «бекграунда»), образуемого звучанием аккомпанирующих инструментов и мелодическое соло, которое поручается голосу, инструменту или оркестровой группе, трактуемой как единый многоголосый «блок».

Эта схема наполняется конкретным содержанием в ходе творческого

взаимодействия воле дирижера - аранжировщика и импровизационной стихии, самовыражения джазовых и эстрадных музыкантов. Это взаимодействие отражается в соотношении фиксируемых и не фиксируемых элементов партитуры, которая приобретает завершенность лишь в живом исполнении.

Не случайно деятельность дирижера часто совмещается с композицией или с деятельностью аранжировщика (в отечественной музыке - это, например, А. Цфасман, А. Варламов, Ю. Саульский, Б. Карамышев, А. Кролл, Г. Гаранян, О. Лундстрем).

Особый тип дирижера представляет трудно развивающаяся в последние годы жизнь, насыщенная компьютерной техникой, требующая от музыканта не только знания, но и навыков звукоинженера, звукооператора, поскольку он имеет дело здесь не с нотами и исполнителями, а непосредственно, со звуками. Существующие компьютерные программы содержат широкий набор распространенных ритмических, гармонических, фактурных моделей, что позволяет автоматизировать рутинные элементы. Вместе с тем разнообразные синтезаторы, позволяющие создавать звучания практически любой желаемой конфигурации, открывают перед дирижером неограниченные творческие возможности.

Дирижерское искусство - как искусство интерпретации

Дирижирование - это исполнительское искусство, которое, вместе с тем, существенно отличается от его остальных видов (пение, игра на каком-либо инструменте): если музыканты - исполнители имеют дело с неодушевленным инструментом (труба, гитара, скрипка, саксофон), то дирижер имеет перед собой множество различных индивидуальностей (членов руководимого им коллектива), которых он должен объединить в одно целое, в один спаянный коллектив так, чтобы он зазвучал под его управлением как хорошо настроенный инструмент. Поэтому, учитывая специфику дирижерского дела, сложность стоящей перед руководителем коллектива задачи, можно утверждать, что будущий дирижер должен обладать специфическими способностями, широкой музыкально-теоретической и практической подготовкой и знаниями,

позволяющими ему с успехом отдаваться этому сложному и ответственному искусству.

Кроме хорошего музыкального слуха, чувства ритма и темпа, музыкальной формы и стиля, кроме музыкального вкуса и творческой фантазии, то есть тех качеств, которыми должны отличаться музыканты-исполнители, дирижер должен обладать и некоторыми другими особенностями. Это, прежде всего, умение при целесообразных и пластических жестов рук и соответствующего выражения лица передавать участникам коллектива внутреннее содержание музыкального произведения, умение, в котором немало общего с актерским искусством. При этом дирижер должен уметь владеть собой. Хорошая ориентация и быстрота реакции в сочетании с выдержкой необходимы дирижеру для того, чтобы он мог выходить из положения при любых неожиданностях, могущих случиться при исполнении коллективом музыкального произведения перед аудиторией. У дирижера должны гармонично сочетаться такие качества характера, как инициативность, настойчивость, дисциплинированность, организаторский талант и в тоже время деликатность, сдержанность, чувство такта.

Чтобы успешно работать с коллективом, дирижер должен быть чутким и умным педагогом. К этому следует добавить честность и принципиальность - качества, без которых невозможно представить настоящего дирижера.

Дирижер, как и все музыканты, должен хорошо усвоить элементарную теорию музыки, сольфеджио, гармонию, полифонию, анализ музыкальных произведений, общие сведения о человеческом голосе, инструментоведения, историю музыки, историю современных эстрадных направлений от джаза до панк-рока.

Из специфических дирижерских дисциплин необходимо назвать следующие: тактирование, расшифровка партитуры при помощи фортепиано или внутренним слухом, методика работы с коллективом на планомерно проводимых репетициях, а кроме того, аранжировка, инструментовка, владение одним или несколькими инструментами.

Дирижер также должен быть знаком и с родственными видами искусства - литературой, изобразительным искусством, киноискусством и т.д.

Вообще говоря, дирижер должен уметь ответить на все те вопросы, которые может предложить ему партитура или коллектив, то есть знать все или уметь ориентироваться во всем.

Не будет преувеличением сказать, что начинающий дирижер в смысле общего музыкального развития должен быть на уровне всякого другого исполнителя, кончающего свое образование.

Дирижирование, как и всякое другое исполнение, есть результат сложной психофизической деятельности.

В конечном результате сам факт исполнения у дирижера, как и у инструменталиста, является актом физическим. Таким он представляется для зрителя, такой он на самом деле есть и для слушателя, так как, если скрипач или саксофонист сделают неверное движение рукой или пальцем, произойдет ошибка, которую услышит слушатель. То же самое и с дирижером. Неверное движение руки вызовет в коллективе ритмическое колебание, неверный динамический эффект, неверное вступление инструмента или голоса и т.д., одним словом вызовет ошибку в звучании.

Для того чтобы приобрести физическую технику, всякий музыкант проходит специальную школу физической тренировки. И это никто не оспаривает. Можно спорить о школах и методах, но никто не скажет, что можно хорошо играть на скрипке или фортепиано, не пройдя предварительно тяжелого пути технической тренировки. По отношению к дирижеру можно встретить другой взгляд: предварительная техническая подготовка не нужна, техника приобретается «на практике». Взгляд этот неверен по существу, и даже опасен.

Неверен по существу, ибо нет никаких оснований утверждать, что в какой бы то ни было деятельности - искусстве, науке, ремесле, - везде, где существует физическая деятельность, не нужны специальная физическая подготовка к этой деятельности и личный опыт, основанный на приобретенной технике.

Технические ошибки дирижера и другого музыканта (певца, инструменталиста) воспринимаются по-разному. Ошибку пианиста или трубача слышат если не все, то многие. Ошибку дирижера слышат очень немногие. Редко кто разбирается в целесообразности движений рук дирижера и поэтому действительно слышит, понимает его ошибку. Ведь дирижерская палочка сама по себе не звучит, значит и ошибочное движение этой палочки не так-то просто услышать. Ошибку дирижера может услышать тот, кто глазами заметит неправильный жест, неправильное вступление и т.д. Для слушателя гораздо важнее не подмечать ошибки дирижера, а вообще уметь слушать его, не только слышать звуки, но и следить за смыслом музыки и в тоже время отдавать себе отчет насколько все исполнение зависит от дирижера, насколько коллектив действительно руководится дирижером и передает его намерения. Вообще слушание дирижера является трудной, но важной проблемой. Прежде всего, надо знать, что следует приобрести, то есть надо знать содержание дирижерской техники, ее сущность, ее философию и методологию. Содержание дирижерской техники и составляет предмет настоящего учебника.

Вопросы для самопроверки

1. Назвать специфические черты дирижерского искусства?
2. Как дирижер может передать внутреннее содержание музыкального произведения?
3. Назвать качества настоящего дирижера?
4. Перечислить специфические дирижерские дисциплины?
5. Кто может заметить ошибку дирижера?

Тактирование

Дирижирование, как и всякий другой вид музыкального исполнения включает в себе две стороны - техническую и художественную, которые так тесно переплетены между собой, что часто трудно отделить одну от другой. Поэтому анализ дирижирования носит условный характер, так как приходится отдельно рассматривать факты и явления, составляющие органические части единого процесса.

Первообразом дирижирования являются ритмический удар и хейрономия. Ритмический удар появился тогда, когда люди начали петь и играть сообща, группами. Необходимость сохранить стройность и заставляла подчеркивать ритмический момент особым звуком - ударом руки или хлопанием в ладоши, акцентом ударного инструмента, ударом ноги и т.д. Ритмические акценты подчеркивались, таким образом, всеми участвующими — поющими, играющими и танцующими.

Дальнейшее развитие группового пения и игры постепенно выделило одного из участвующих, который взял на себя роль руководителя. Он указывал ритмический момент звуковым сигналом, отбивая ритм ногой, рукой, пальцем, каким-либо предметом или отмечал акценты голосом.

Участники ансамбля обычно сами помогали себе, отбивая вслед за дирижером ритмический акцент ногой или рукой (подобное можно наблюдать и в наше время). Конечно, такой способ сохранения стройности в ансамбле мешал музыке, и дирижеры старались ограничиться только движениями рук, то есть перейти от слышимого сигнала к видимому.

Неслышное указывание ритма в виде движения руки существовало уже в XVI веке. Возможно, оно существовало и гораздо раньше, но как общее правило слышимый сигнал окончательно уступил место видимому лишь в XIX веке. В старые времена существовал еще один способ управления вокальным ансамблем — хейрономия (kheir — рука, Nomos — закон, правило). Он состоял в указывании мелодии (повышение, понижение, длительность нот) и ее выразительности (темп, характер, динамика) движениями рук и пальцев. Такое управление имело значение в те времена, когда участники ансамбля пели без нот, наизусть, то, что они восприняли по слуху от других. Оба эти способа управления - ритмический удар и хейрономия - являются основой, на которой развивалось дирижирование. При развитии многоголосия отбивание ритма становится все более необходимым. Этот вид руководства - подчеркивание ритмического момента - превратился в наше время в тактирование. С другой стороны, хейрономия заключала в себе элементы, которые постепенно

развились в выявление художественных задач дирижера.

Под тактированием понимают показ отдельных сильных и слабых долей такта и в тоже время темпа исполняемого музыкального произведения. Тактируют обычно правой рукой, причем отдельные движения или жесты должны быть равномерны, как удар метронома. Тактирование - это система условной жестикуляции коллективного исполнения музыкальных произведений.

Вопросы для самопроверки

1. Назвать две стороны дирижирования как вида музыкального исполнения?
2. Что является первообразом дирижирования?
3. Когда утвердило себя неслышное дирижирование?
4. Что такое хейрономия?

Тактовые размеры

Такт - это наименьшая в музыкальном произведении метроритмическая группа, в которой равномерно чередуются ритмические длительности, ударные и неударные. Самое сильное ударение приходится всегда на первую ритмическую долю такта. Все другие ударения — относительно сильные.

Существуют различные тактовые размеры. Их называют в соответствии с тем, из скольких и из каких ритмических длительностей они состоят. Размеры, имеющие только две ритмические длительности и считаемые «на два» - это двухдольные размеры. Размеры, имеющие три одинаковых длительности и считаемые «на три», называются трехдольными. Они являются основными размерами, имеют одно лишь ударение, поэтому их называют простыми. Простые двухдольные размеры — $2/2$, $2/4$ и т.д. В них первая доля, считаемая «на раз» - ударная, а вторая, считаемая «на два» - неударная.

Простые трехдольные размеры - $3/2$; $3/4$; $3/8$ и т.д. В них первая доля («на раз») — ударная, сильнейшая; вторая («на два») - слабая; третья доля («на три») - самая слабая.

Все остальные размеры образуются в результате прибавления друг к другу

простых размеров, то есть складываются из нескольких простых, поэтому их называют сложными.

Существуют следующие сложные размеры, образующиеся из двухдольных: $4/2$, $4/4$, $4/8$ и т.д. Все эти размеры считаются «на четыре». Они имеют два ударения - на первой и третьей долях такта, причем ударение на первой доле сильнее ударения на третьей.

Существуют следующие сложные размеры, образовавшиеся из трехдольных: $6/2$; $6/4$; $6/8$ и т.д.

Все эти размеры считают «на шесть». Они имеют два ударения: сильнейшее на первой, более слабое - на четвертой доле, которые делят каждый такт на две части. Эти размеры называют сложными двухчастными.

Прибавляя, друг к другу три простых трехдольных размера, получают один размер сложный трехчастный - $9/2$; $9/4$; $9/8$ и т.д. Эти размеры считают «на девять». Они имеют три ударения: сильнейшее на первой, более слабое на четвертой и самое слабое — на седьмой доле такта.

Четыре простых трехдольных размера дают сложный четырехчастный размер - это: $12/2$; $12/4$; $12/8$ и т.д. Их считают «на двенадцать». Они имеют четыре ударения: самое сильное — на первой, более слабое — на седьмой, еще более слабое - на четвертой и самое слабое на десятой доле такта.

К сложным относится еще так называемые смешанные размеры, образующиеся, когда прибавляют один к другому два неоднородных размера. Например, если прибавить к размеру $2/4$ размер $3/4$, получится размер $5/4$. Таким образом могут образоваться следующие размеры, считаемые «на пять»: $5/2$; $5/4$; $5/8$ и т.д. Они имеют два ударения: более сильное - на первой, более слабое - на третьей или на четвертой доле, в зависимости от того; в каком порядке проставлены простые размеры: $2+3$ или $3+2$. Прибавляя один к другому простые и сложные размеры, можно получить следующие сложные смешанные размеры: $7/2$; $7/4$; $7/8$ и т.д., которые считают «на семь». Эти размеры тоже имеют несколько ударений: на первой доле — самое сильное, на четвертой доле - более слабое и на шестой - самое слабое или на пятой более

слабое, а на третьей самое слабое, в зависимости от способа прибавления размеров - $3+4$ или $4+3$. Существуют в музыкальной литературе и другие смешанные размеры, которые встречаются значительно реже - $10/4$; $11/4$; $11/16$. Кроме того, могут быть такие сложные смешанные размеры как $8/2$; $8/4$; $8/8$, со следующей группировкой: $2+3+3$ или $3+2+2$; наконец $9/2$; $9/4$; $9/8$; $9/16$ с группировкой $3+2+2+2$, или $2+3+2+2$ и т.д.

Существует мнение, что тактирование - дело очень простое, которое можно изучить в две - три минуты. Действительно, схемы движения руки при тактировании достаточно просты и ознакомиться с ними можно очень быстро. Но, во-первых, ознакомиться — еще не значит усвоить, и, во-вторых, в тактировании есть много таких свойств и подробностей, которые дают возможность по праву называться его одним из самых существенных и сложных факторов в области дирижирования.

Вопросы для самопроверки

1. Что такое такт?
2. По какому принципу различаются тактовые размеры?
3. Назвать примеры простых и сложных размеров?
4. Из каких простых размеров складываются неоднородные размеры?
5. Назвать примеры смешанных размеров?

Исходные положения и показ вступления дирижера

Приступая к дирижированию, дирижер занимает соответствующее исходное положение. Он стоит прямо, но свободно, опираясь равномерно на обе слегка расставленные ноги. Можно также, выставив в одну ногу вперед, опираться попеременно то на правую, то на левую ногу. Корпус во время тактирования должен пластично и легко поддаваться влиянию жестов в порядке нормального, обычного рефлекса. Положение плеч естественное, без лишнего напряжения. Руки и локти свободны, с ненапряженными мышцами. Правильное положение дирижера - это свободно и не очень высоко поднятые руки с не слишком удаленными от корпуса локтями. Кисть руки дирижер держит

ладонью вниз во время всех жестов — вверх или вниз, вправо или влево. Ладони и пальцы не вытягивает, но и не зажимает в кулак, держит их свободно и легко. Стараясь держать локоть свободно, не слишком близко, и не слишком далеко от корпуса, дирижер, тактируя, не поднимая чрезмерно высоко, чтобы не мешать исполнителям сосредоточить внимание на кисти руки. Роль кисти в дирижировании, особенно когда необходимо добиться максимальной выразительности исполнения, исключительно велика и важна. Кисть должна быть все время свободной, ненапряженной, гибкой. Но эта свобода и гибкость должны быть естественными рефlekсами всей руки. Во время тактирования наиболее подвижна кисть руки, несколько меньше движется предплечье и меньше всего — плечевая часть руки. Дирижер применяет в тактировании вертикальные и горизонтальные жесты. Все вертикальные жесты идут от лица дирижера до пояса, горизонтальные - на высоте груди и на длине равны вертикальным жестам. Руку дирижер ведет на расстоянии примерно 25-35 сантиметров перед корпусом. Жесты дирижера еще подразделяют в зависимости от силы. Самый сильный - это жест вниз, как бы преодолевая препятствие. Относительно сильными являются жесты, направленные в сторону, а слабые - все жесты к себе и вверх. При сильном жесте мышцы напрягаются, сокращаются, при слабом - расслабляются. Напряжение мышц не должно приводить их к скованности. Разделение жестов на сильные и слабые имеет в тактировании очень большое значение, так как сильные жесты применяют к ударным, сильным долям, а слабые - к неударным, слабым долям такта. Слабые жесты служат также подготовкой к сильным. Легкость, «затактовость» слабых жестов очень хорошо подходит в вокальных произведениях, а также для духовых инструментов, где музыканты должны перед сильной долей делать вдох.

В эстрадно - симфонических, оперных произведениях дирижер преимущественно пользуется палочкой. Умело, виртуозно владея ею, можно

добиться высокой ритмической точности исполнения, гораздо больше, чем при пользовании рукой без палочки. Тонкая из твердого дерева дирижерская палочка должна как бы продолжать руку дирижера, поэтому ее следует держать так, чтобы она продолжала направление локтевой части руки и кисти. Ничем не связанная рука дирижера может гораздо свободнее передавать различные оттенки, краски и тембры, нежели, если она держит какой-нибудь предмет (камертон), поэтому в дирижировании хором лучше пользоваться только рукой. С другой стороны, и в дирижировании оркестром в настоящее время часто обходятся без палочки, пользуясь только рукой, особенно в напевных, мелодических эпизодах.

Чтобы коллектив музыкантов одновременно вступил, необходимо его подготовить к этому, подать рукой соответствующий знак. Показ вступления следует осуществлять четко и убедительно, чтобы у музыкантов не было ни малейшего сомнения в том, нужно им вступать или нет. Правильный показ вступления делится на три этапа: первый, подготовительный - сосредоточение внимания исполнителей на руке дирижера, второй — условно называется замахом. Замах преследует важнейшую цель. Он является показом одновременного вдоха у хористов, у ансамбля вокалистов, оркестрантов-духовиков. От организованного, уверенного, сделанного начального вдоха зависит качество вступления, а подчас и всего дальнейшего исполнения произведения. Музыкальное произведение, тактируемое по двухдольной схеме, начинается с первой доли такта, на нее, как всегда, приходится сильный жест, то есть движение сверху вниз. В данном случае замахом — вдохом — будет служить второй жест, выполненной от правой стороны груди вверх до исходной точки. Если музыкальное произведение, тактируемое по трех — долевым схеме, начинается с первой доли такта, замахом будет служить третий жест этой схемы тактирования. Вообще замахом - вдохом - всегда служит жест, приходящийся на долю такта, предшествующую доле вступления. Третий момент вступления - первая доля исполняемого произведения, пришедшая к своей точке

в районе диафрагмы. Производя замах, дирижер одновременно с поднятием руки вверх делает сам вдох, грудная клетка его слегка расширяется. Смотри при этом на исполнителей, дирижер слегка поднимает голову. Такое наглядное дыхание руководителя, вызывает синхронное дыхание у вокалистов и духовиков. Во время следующего жеста (который чаще всего бывает сверху вниз), дирижер слегка наклоняет голову, как бы кланяясь, что придает замаху большую убедительность и выразительность. В дирижировании предшествующий жест всегда выражает содержание последующего. Поэтому замах как жест, непосредственно предшествующий вступлению коллектива, должен отражать силу звучания, темп, характер подачи звука и др. не только той доли, в которую вступают музыканты, но и передавать настроение и вообще все то, что составляет содержание всего музыкального произведения. По размеру, продолжительности и всему своему характеру он должен быть равен отдельным жестам, которыми тактируют начальные такты данного произведения. Следовательно, между этими жестами и замахом существует тесная связь, так как они являются прямым отражением того, что выражает собой замах. Показ музыкантам вступления с его 3-мя этапами требуют от коллектива, а также от дирижера от дирижера, большого внимания и сосредоточенности. Нельзя недооценивать значение правильного, тщательно и умело выполненного замаха (вдоха), и, наоборот, малейшая неточность в нем тотчас отрицательно сказывается на вступлении оркестра или солистов.

Вопросы для самопроверки

1. Назвать основные правильные положения корпуса, рук, ног при дирижировании?
2. Какова роль кисти при дирижировании?
3. Разделить жесты на вертикальные и горизонтальные?
4. Когда дирижер может использовать палочку?
5. Какова роль вступления при показе в начале музыкального произведения?
6. В двухдольном размере, на каком жесте должен приходиться

вдох?

7. Что должен делать дирижер сам при показе вдоха?

8. Что в дирижировании обозначает предшествующий жест?

Основные схемы тактирования

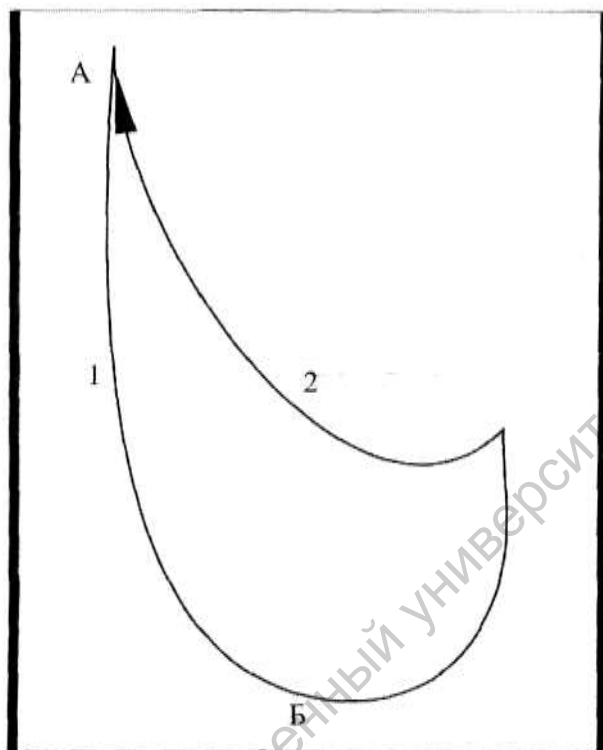
Дирижер в своей работе пользуется определенными циклами жестов, определенными схемами тактирования. Эти общие потребительные схемы вырабатывались и развивались на протяжении всей многолетней истории коллективного музицирования и дирижерского искусства. Они выросли из живой дирижерской практики, и имеют свою логику.

Каждый такт имеет свой способ дирижирования или иными словами свою схему тактирования. Схемой тактирования такой цикл таковых движений, который создает определенное, замкнутое целое и имеет свою исходную точку, совпадающую с конечной точкой этой группы жестов. В дирижерской практике применяется много различных схем, зачастую довольно сложных, но все они являются лишь более или менее отдаленными вариантами основных схем тактирования: двух-, трех- и четырех- дольной. С важнейшими проблемами науки тактирования - основные схемы и их простейшие варианты, показы вступления, различные виды замаха, показ характера звука и др. — мы знакомим пользуясь примерами из хоровой литературы, эстрадных и детских песен, написанными в умеренном темпе. Пример, русская народная песня в обработке А. Гречанинова «В сыром бору тропина». Это произведение написано в размере 2/4. Размер простой. В этом размере, считаемом на два, имеются две счетные ритмические длительности - две четверти, из которых первая - сильная, ударная, вторая - слабая, неударная. Обе четверти должны быть отмечены соответствующими жестами, а именно: первая - сильным, вторая - слабым.

Первая четверть в следующем такте играет в нем такую же роль, как аналогичная четверть в первом такте, поэтому ее отличают таким же сильным жестом, что и первую четверть в первом такте. Это касается и второй четверти

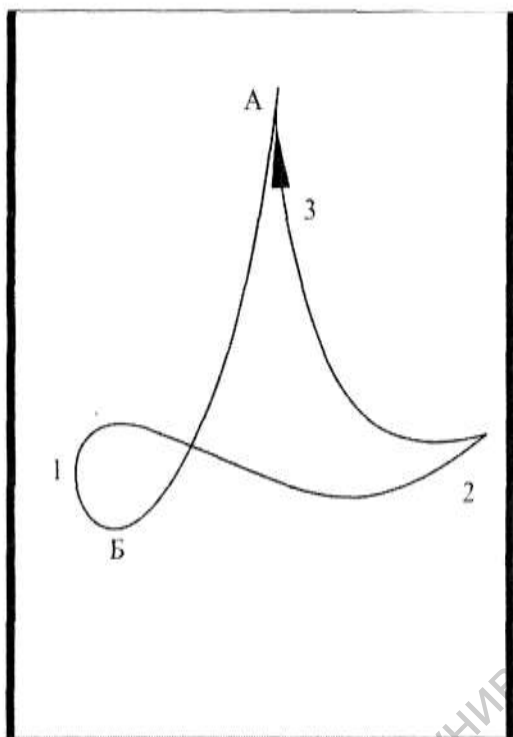
во втором такте, отмечаемом таким же слабым жестом, как аналогичная четверть в первом такте. Здесь необходимо применять схему тактирования, состоящую из двух жестов (одного сильного, одного слабого), причем одна должна заканчиваться так, чтобы можно было также оттактировать четверти в последующих тактах. Такова двухдольная схема тактирования.

Рис. 1



Начиная первый жест из точки «а», ведут руку энергичным взмахом вниз, в направлении точки «б». Оттуда, продолжая первый жест, направляют руку по полукруглой кривой линии, немного вправо, а затем - вверх и заканчивают движение перед правой стороной груди. Второй жест производят под острым углом в направлении, противоположном предыдущему, то есть ведут руку по кривой линии сначала немного вниз, затем влево, а в конце прямо вверх, до исходной точки «а». Этот второй жест, в отличие от первого, следует выполнять легко. На грани каждого из жестов не должно быть ни малейшей остановки. При помощи двухдольной схемы тактируют и все остальные простое двухдольные размеры (2/2; 2/8 и т.д.). Пример: польская народная песня «Висла» в

обработке В. Иванникова. Это произведение написано в размере $3/4$, то есть в простом трехдольном. В нем имеются три счетные ритмические длительности, три четверти: самая сильная - на первой, более слабая - на второй, и самая слабая - на третьей долях. Рис.2



Применяемая трехдольная схема тактирования состоит из трех жестов: одного, сильного — вниз, второго, более слабого — вправо, и третьего, самого слабого - вверх. Первый жест начинают, как и в двухдольной схеме, с точки «а» энергично вниз, в направлении точки «б». Вниз, не достигнув ее, поворачивают руку немного влево и здесь чертят рукой в воздухе петлю, подобную петле в большой прописной букве «Д». Эта петля заканчивает первый жест и является одновременно началом второго. Второй жест делают немного вправо, вычерчивая рукой длинную кривую с некоторым направлением вниз и заканчивают его немного выше, перед правой стороной груди. Третий, самый слабый жест, делают под острым углом, сначала в противоположном направлении к предыдущему, то есть по кривой линии влево, и заканчивают схему жестом вверх в исходной точки «а» (Рис. 2).

Трехдольные схемы применяются в тактировании и всех остальных

простых нечетных размеров (3/2; 3/8 и т.д.). Пример: «Ива» музыка М. Анцева, слова Ф. Тютчева, переложение Е. Красотиной. Это произведение написано в размере 4/4, то есть сложном четном, четвертном, считаемом «на четыре». В таком размере имеется четыре счетных ритмических длительности, четыре четверти: самая сильная — на первой, более слабая или относительно сильная — на третьей и все более слабые - на второй и четвертой долях.

Рис. 3

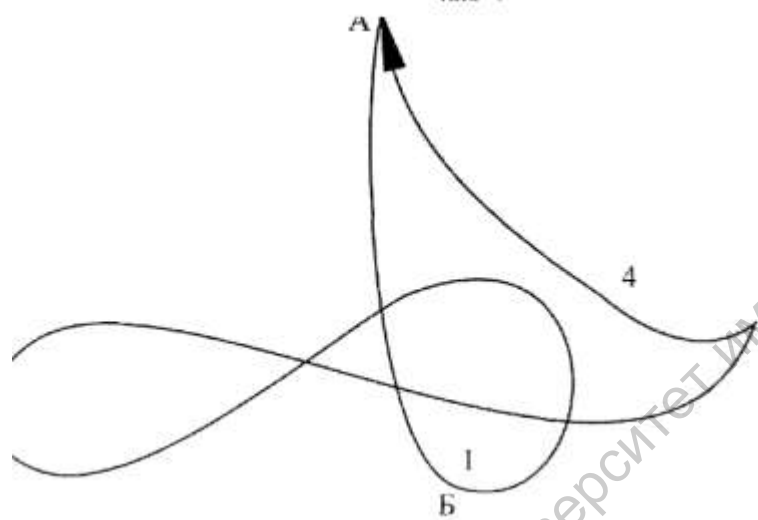


Схема тактирования размера 4/4 состоит из четырех жестов: сильного — вниз, слабого - влево, относительного - вправо, и самого слабого - вверх (до исходной точки). Первый жест выполняют, как и в следующих схемах сверху от точки «а» энергично вниз, до точки «б». Отскочив, будто мяч от точки «б», рука возвращается назад до воображаемой точки перед грудью дирижера. Только здесь заканчивается первый жест. Оттуда же ведут руку по кривой линии влево и заканчивают жест немного выше, перед левой стороной груди. Начиная третий жест, руку ведут в противоположном направлении, то есть вправо, вычерчивая перед этим в воздухе большую петлю. Этот крупный энергичный жест, выполняемый по кривой, сначала направленной немного вниз, заканчивают несколько выше, перед правой стороной груди. Четвертый, самый слабый жест делают так в предыдущей, трехдольной схеме, а именно: ведут руку под острым углом сначала в противоположном предыдущему жесту направлении, то есть по кривой влево, а затем вверх, где его и заканчивают,

достигнув исходной точки «а». Четырехдольную схему применяют в тактировании всех остальных сложных размеров (4/2; 4/8 и т.д.).

Жесты в схемах должны быть одинаковы как по величине, так и по длительности. Лишь в виде исключения некоторые сильные жесты, могут быть чуть больше остальных, более слабых, которые, в свою очередь, могут быть меньше, но продолжаться они должны одинаково.

Выполняют схемы так, чтобы рука двигалась равномерно и непрерывно, то есть, чтобы между отдельными жестами, как уже говорилось, не было никакой остановки. Эта непрерывность жестов в тактировании отражает непрерывность, плавность музыки.

Вопросы для самопроверки

1. Сколько основных схем тактирования?
2. Какие темпы используются при изучении различных схем тактирования?
3. Назвать простые двухдольные размеры?
4. Назвать простые нечетные размеры?
5. Перечислить сложные симметричные размеры?

Практические задания

а) Протактируйте произведения в двухдольном размере.

1. Б. Фомин «Твой глаза зеленые»
2. Я. Фельман «Ямщик, не гони лошадей»

б) Протактируйте произведения в трехдольном размере.

1. М. Блантер «Враги сожгли родную хату»
2. В. Дорохина «Девочка моя синеглазая»
3. Ф. Легар «Песня Джудитты» из оперы «Джудитта»

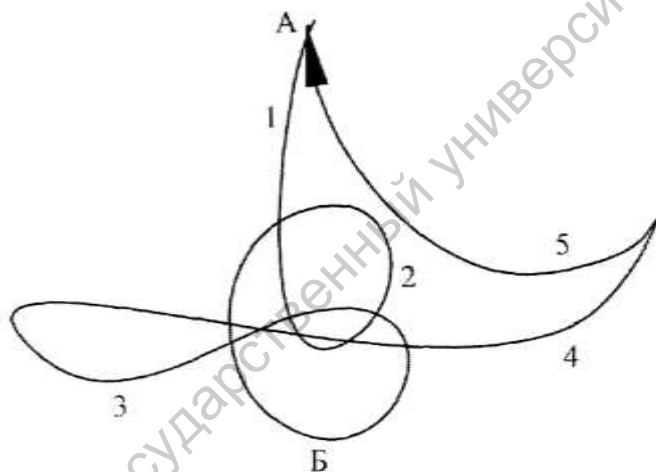
в) Протактируйте произведения в четырехдольном размере.

1. Р. Паулс «Делу-время»
2. Т. Хренников «Московские окна»

Пяти- и шестидольная схемы

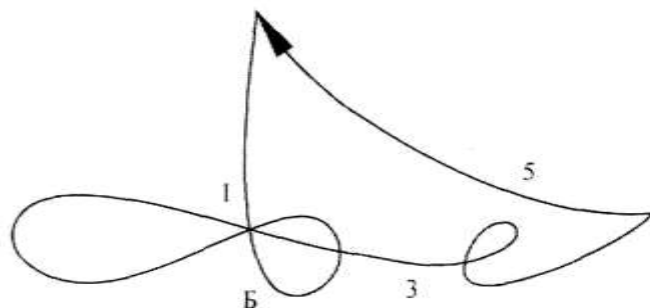
Пятидольная схема образуется тогда, когда после первого или третьего жеста четырехдольной схемы делают дополнительный жест. Пример: «Луговая дорожка» музыка Я. Эшпая. Это произведение написано в сложном смешанном четвертом размере, которое считают «на пять». В нем пять счетных ритмических длительностей; пять четвертей. Кроме самого сильного акцента на первой доле, имеется более слабое или относительно слабое ударение на четвертой доле, то есть деление 3+2. К этому произведению применяют пятидольную схему тактирования. После первого жеста вниз делают еще один небольшой жест вниз, третий жест идет влево, а четвертый и пятый жесты вовсе ничем не отличаются от третьего и четвертого жестов четырехдольной схемы.

Рис.4



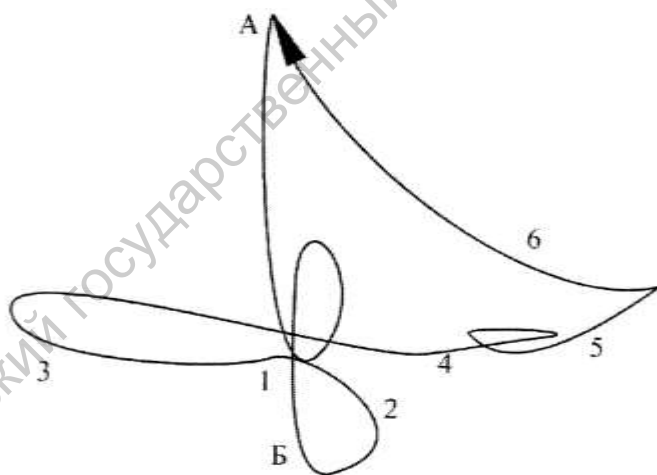
Первый жест выполняют сильным жестом сверху вниз от точки «а» к «б», вторая доля также идет вниз очень маленьким жестом, третья - жест влево, четвертая — относительно сильный жест вправо и последняя, пятая четверть — справа, вверх до исходной точки. Имеется также размер 5/4, но с делением 2+3, где после третьего жеста четырехдольной схемы делают еще один горизонтальный жест вправо и возвращаются к исходной точки «а», очерчивая последний пятый жест.

Рис.5



Шестидольная схема тактирования представляет собой сложный четвертной размер с сильным ударением на первой доле и относительно сильным на четвертым. Тактируют шестидольный размер по шестидольной схеме и является вариантом четырехдольной, отличаясь дополнительным вертикальным жестом после первого и дополнительным горизонтальным после третьего. Первую долю тактируют сильным жестом вниз, вторая — слабая — небольшим жестом вниз, третья доля — жест легкий влево, четвертая доля — это относительно сильный жест вправо, пятая - дополнительный жест вправо и последняя, шестая доля - легким жестом справа вверх до исходной точки.

Рис.6



Мы ознакомились с важнейшими схемами тактирования и практическим их применением. Эти схемы порождены не отвлеченным теоретизированием, а живой практикой и правильно отражают метрическую структуру данных тактов.

Вопросы для самопроверки

1. Как образуется пятидольная схема?

2. На какие доли в шестидольном размере приходится сильная и относительная сильная доли?

3. Как шестидольную схему можно дирижировать в подвижных темпах?

Практические задания

а) Продирижируйте следующие произведения в различных видах шестидольного размера.

1. З. Раздолина «Нам снится»

2. Т. Попатенко «Величальная»

3. Г. Мовсесян «Отцовская песня»

б) В следующих произведениях пятидольные такты продирижировать с различными группировками.

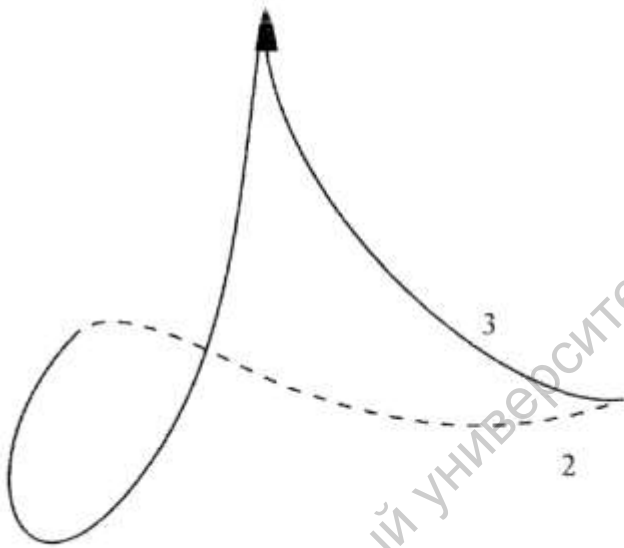
1. Г. Гладков «Романс Дианы»

2. Русская народная песня «На опушке леса старый дуб стоит»

Различные виды замаха

До сих пор мы имели дело с примерами, где коллектив музыкантов вступал на первой доле такта. Но музыкальные произведения могут начинаться и затактом или на какой-либо иной, часто даже неполной доле такта. Именно о таких случаях и пойдет речь ниже. Пример: русская народная песня «Как на дубе» обработка Ю. Славницкого. Здесь музыканты вступают в затакте, на третьей доле такта в размере $3/4$, тактируемом на трехдольной схеме.

Рис. 7

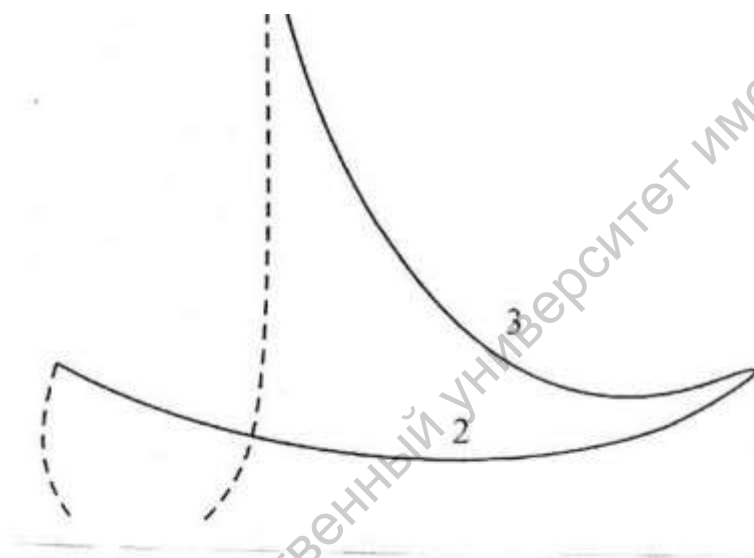


Из предыдущих примеров известно, что замахом всегда является жест, приходящийся на ту долю такта, которая предшествует доле вступления. В соответствии с этим в данном случае замахом будет второй жест трехдольной схемы, слева направо, потому что здесь вторая доля предшествует третьей, на которой вступает коллектив. Чтобы дать замах, дирижер держит неподвижно кисть руки в том месте, где заканчивается первый и начинается второй жест трехдольной схемы. После этого он делает замах, обозначенный на рис. 7 пунктирной линией 1-2. Линия 2-3 показывает третий жест, во время которого вступают музыканты. Чтобы замах был убедительным, дирижер одновременно с этим жестом должен сделать вдох, слегка поднять голову и выполнить все то, что мы говорили о показе вступления. Пример: русская

народная песня «Ах ты, степь широкая» обработка П. Триодина. Здесь музыканты должны вступить на второй доле такта в размере $3/4$, дирижируемом «на три». Замахом будет первый, сильный жест сверху вниз. Чтобы сообщить ему необходимую легкость, дирижер выполняет при переходе от первого ко второму жесту несколько большую петлю по сравнению с обычной. Одновременно с замахом он делает вдох, и слегка поднимает голову, смотря на музыкантов.

Рис. 8

Пунктирная 1 показывает замах, а линия 2 отражает жест, во время которого вступают музыканты.



Теперь перейдем к вопросу как делать замах, если музыкальное произведение начинается с неполной доли такта. Чаще всего это бывает в затакте. Пример: «Встречайте день мая» музыка Ф. Шуберта. Это произведение написано в размере $2/4$, тактируемом «на два». В затакте - восьмая, то есть вторая половина второй счетной ритмической длительности, второй четверти размера $2/4$. В этом произведении замахом будет служить целый второй жест двухдольной схемы, но выполненный не в темпе, а вдвое быстрее обычного, в течение времени, предназначенного для одной, точнее третьей восьмой размера $2/4$. В сэкономленное таким образом время дирижер задерживает кисть руки неподвижно наверху, в исходной точке, чтобы сохранить равномерность

движения и заполнить целую вторую долю такта 2/4. Под воздействием быстрого жеста музыканты вступают с начальной восьмой. Далее, после вступления музыкантов, тактируя «на два».

Вопросы для самопроверки

1. Что такое замах?
2. На какую долю приходится замах?
3. Что может служить замахом на восьмую ноту?

Практические задания

Сделать замахы в произведениях на различные доли такта.

1. Р. Паулс «Мелодия»
2. М. Глинка «Я помню чудное мгновение»
3. Е. Крылатов «Песенка Деда Мороза»

Проблема «точки» в дирижерском жесте и показ характера подачи звука

В искусстве коллективного музицирования важно понять, в каком именно месте первого жеста после замаха нужно начинать петь, а оркестру играть, и вообще, где в каждом жесте начало доли, а где ее конец. Звучание каждой новой доли должно начинаться там, где рука, выполняя очередной жест достигает низшей своей точки. Это место в дирижерском жесте мы будем называть точкой. Оно показывает не только начало следующей доли, но одновременно окончание предшествующей. Проблема точки тесно связана с показом характера подачи звука. Известно, что в музыке существует несколько способов подачи звуков. Важнейшая из них - legato, требующее связного, плавного исполнения; staccato, требующее отрывистого исполнения и средний между ними способ - поп legato. В соответствии с тремя основными способами подачи звука, существуют для показа их три типа дирижерского жеста, а именно: штрих legato, штрих поп legato и штрих staccato. В штрихе legato рука движется плавно, очерчиваемая ею линия не очень изогнута, поэтому и точка менее выразительна. Более выразительна она в штрихе поп legato. Когда

выполняют staccato, жесты дирижера четкие и резкие, и точка в них весьма выразительна, так как кисть руки имеет тенденцию ударять вниз и отскакивать после точки в противоположном направлении. В staccato жесты перед ударом в точке несколько ускоряются; в этом штрихе принимает участие только кисть. В поп legato жесты более равномерны; здесь, кроме кисти, участвует и локтевая часть руки. В legato жесты вполне равномерны и плавны, в движениях кисти и локтевой части руки помогает и плечевая ее часть. Для штриха legato характерно то, что в нем особое значение имеют, а поэтому и доминируют, горизонтальные жесты, тогда как в поп legato и staccato — это главным образом вертикальные жесты, независимо оттого, на какую долю, они приходятся - сильную, относительно сильную или слабую. Важно, чтобы в точке не было никакой задержки движения. Следует сказать, что когда речь идет о штрихах legato, non legato, staccato, то это не означает, что данным штрихом пользуются на протяжении всего произведения от начала до конца. Встречаются много случаев, когда применяют различные штрихи не только в одном произведении, но и в пределах одного периода, предложения и даже одной музыкальной фразы. Примеры: русская народная песня «Вейся, вейся капуста» обработка И. Пономарькова, «Как иней ночью внешней пал» музыка Ф. Мендельсона. И таких примеров в музыкальной литературе множество. Следует иметь в виду, что типичные способы подачи звука имеют множество различных оттенков, потому в показе их жестами, в форме различных штрихов существует много разновидностей и нюансов. Жест дирижера, движения его руки от одной точки к другой всегда передают содержание, характер и настроение не только данной доли, но и последующей.

Вопросы для самопроверки

1. Что такое «точка» в дирижерском жесте?
2. Сколько существует типов дирижерского жеста в зависимости от характера звука?
3. Как должна двигаться рука при штрихе legato?
4. Какая часть руки принимает активное участие в жесте staccato?

5. Какие жесты доминируют в жесте legato, а какие в non legato и staccato?

Практические задания

Определить в каком произведении требуется жест legato, а в каком staccato.

1. Г. Свиридов «Романс»
2. П. Чайковский «Марш деревянных солдатиков»

Тактирование в медленных темпах

Основные схемы тактирования остаются действительными и для медленных темпов; нужно только эти схемы приспособить к ним. Например, на четверть или две восьмых в четвертом такте в среднем темпе приходится один жест, а на такую же четверть или две восьмых в медленном темпе, должны прийти два жеста. Такой прием называется дроблением жестов. Дробление дает дирижеру новое средство для лучшего управления коллективом музыкантов, более строгого контроля. В размере 2/4 — основной жест идет «на два». Учитывая медленный темп произведения, дирижер делит свои жесты на два, на половину меньших, соответствующих восьмым размера 2/4.

Рис.9

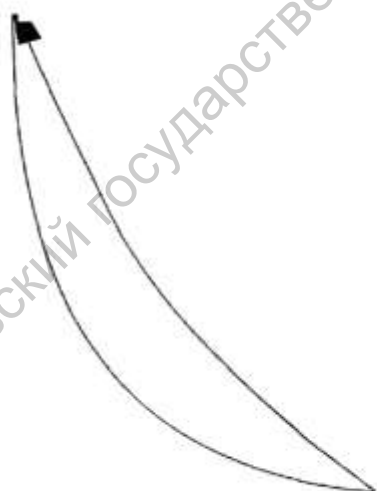
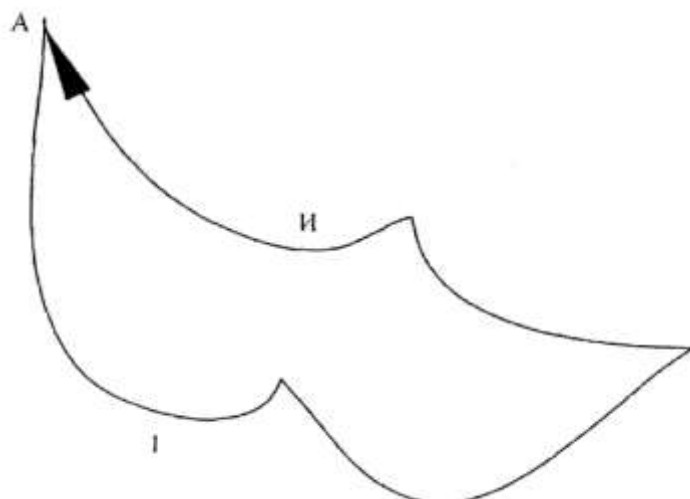


Рис. 10



На рис. 9 мы видим двухдольную схему тактирования в ее основном виде, на рис. 10 эта же схема подана так, как она выглядит, когда жесты ее раздроблены. При дроблении второй малый жест сохраняет в основном направление первого, причем весьма важная роль отводится здесь движениям кисти руки. Каждый первый из малых жестов, образовавшихся вследствие дробления, надлежит выполнять с большим нажимом, чем второй, но оба они должны быть равной продолжительности. Применяя вариант двухдольной схемы, следует для точности считать «раз - и, два - и». Так называемые точки находятся как всегда, в самом низком месте каждой линии. В рис. 11 и 12 наглядно показана разница между трехдольной схемой в основном ее виде (рис. 11) и этой же схемой с дроблеными жестами (рис. 12).

Рис. 11

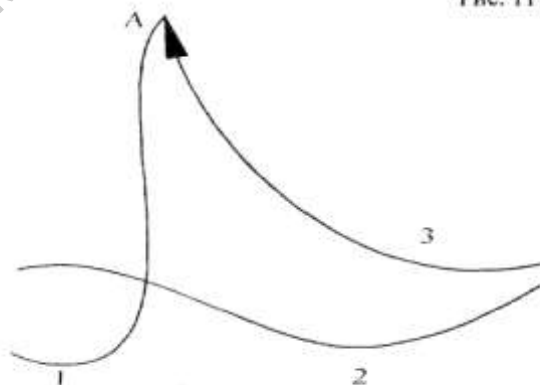
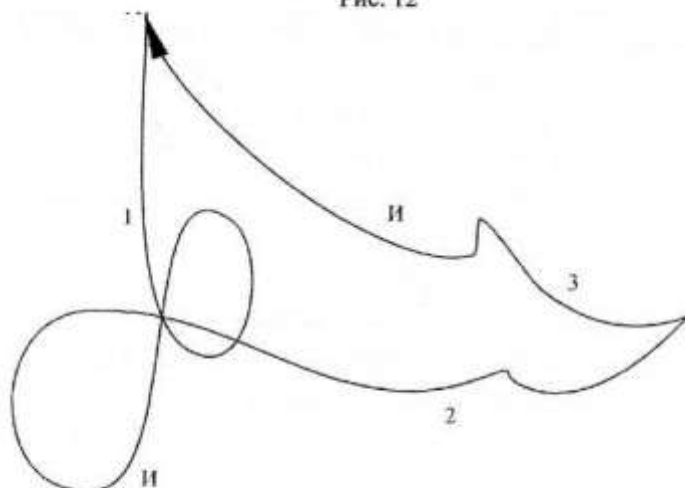
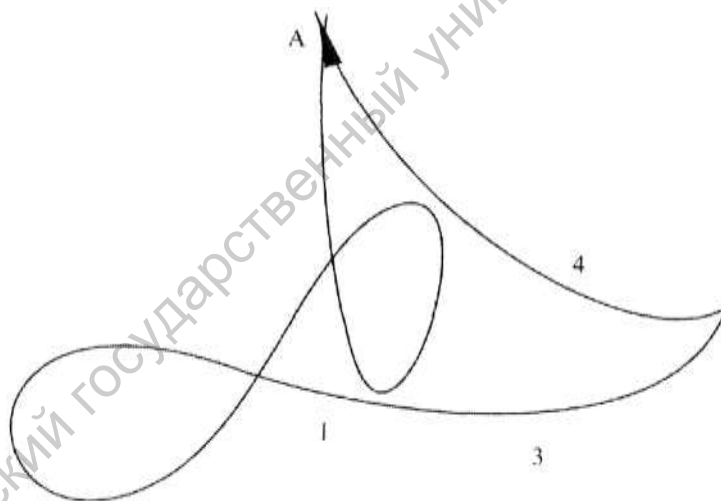


Рис. 12



Для точности считают «раз - и, два - и, три - и». Малые жесты трехдольной схемы, образовавшихся в результате дробления, применяют к отдельным восьмым размера 3/4.

Рис. 13

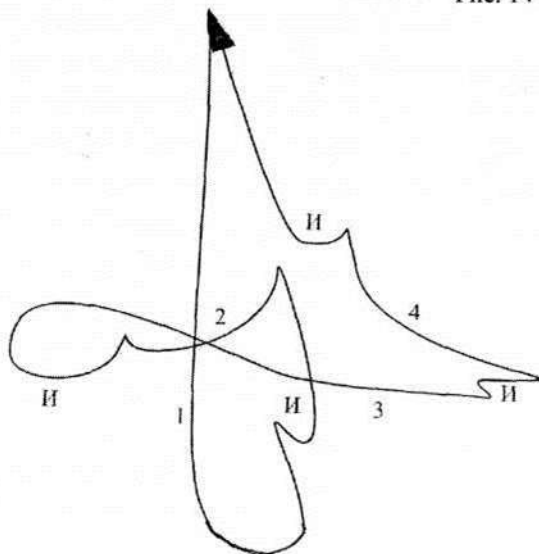


На рис. 13 показана основная четырехдольная схема, в основном ее видят, на рис. 14 - та же схема с дроблеными жестами. Считают «раз - и, два - и, три - и, четыре - и». Следует помнить, что в схемах с дроблеными жестами, одни жесты надо выделять больше, другие - меньше. Наиболее энергичным, выразительным всегда должен быть первый. Выразительнее других должны быть и жесты,

начинающие основную долю. Например, в четырехдольной схеме, с дроблеными жестами, кроме первого, самого сильного, следует выделить третий, пятый и седьмой.

26

Рис. 14



Вопросы для самопроверки

1. Что такое дробление жестов?
2. При дроблении малый жест какое движение принимает?
3. В схемах с дроблением какие жесты нужно выделять больше, а какие меньше?

Практические задания

1. М. Кочетова «Весна моя»
2. Д. Керн «Миссисипи»
3. К. Акимов «Сонет»
4. Ю. Антонов «А где-то»

Тактирование в быстрых темпах

Если в медленных темпах жесты дирижера большие, длинные, то в быстрых, наоборот, они малы, коротки. Однако в некоторых музыкальных произведениях дан настолько быстрый темп, что отметить отдельными, хотя бы

и малыми жестами некоторые счетные ритмические трудности трудно и даже невозможно. Дирижировать такими мелкими жестами утомительно. Кроме того, такое дирижирование лишается прозрачности и четкости, необходимых оркестрантам, которые должны найти в жестах дирижера опору и хорошо в них ориентироваться. Если в медленных и замедляющихся темпах в жестах дирижера наблюдается тенденция ко все большему дроблению жестов, то в быстрых темпах, наоборот, отдельные жесты сливаются, объединяются с основными сильными жестами, причем доминирующее значение приобретает первый, самый сильный жест. Пример: русская народная песня «Дома ль воробей» обработка А. Свешникова. Средняя часть - «Болят болят пяточки». Эта часть - в размере 2/4 и в весьма быстром темпе. Тактировать «на два» в таком темпе не только не удобно, но и не возможно. Здесь необходимо выразительно отмечать начало каждого нового такта, первую долю. Тактируют здесь каждый такт единым жестом, выполняемым следующим образом: начиная жест от исходной точки «а», ведут кисть руки энергичным взмахом вниз до точки «б», откуда она, отразившись, сразу же возвращается в исходную точку «а».

Рис. 15



Этот жест, образовавшийся из двухдольной схемы с со стертыми гранями между отдельными жестами, выполняют вовремя, предназначенное для первой, сильной доли такта. Во время второй доли кисть руки

останавливается неподвижно в исходной точке «а», и лишь с началом следующего такта повторяют такой же жест.

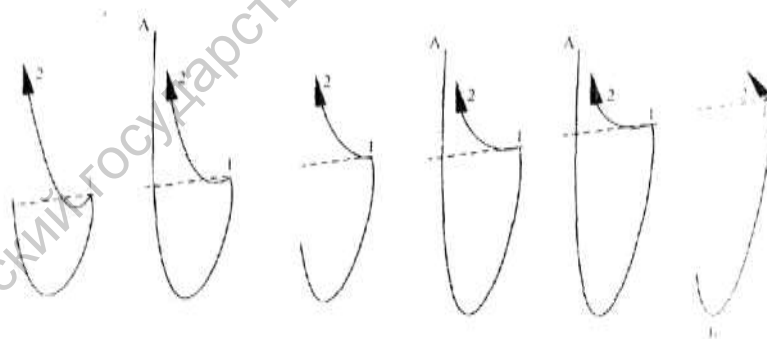
Если бы этот отрывок исполняли в несколько медленном темпе, что тоже возможно, тогда, очевидно, тактировали по двухдольной схеме.

Пример: вальс «Березка».

Это произведение написано в размере $3/4$ и так же в весьма быстром темпе. К тому же сам характер ее требует живого, легкого исполнения. Поэтому тактируют не по трехдольной схеме, а делают жест сверху от исходной точки «а» вниз до точки «б» и сейчас же возвращают руку к исходной точке. Этот жест «на раз» в данном случае образовался из трехдольной схемы, в которой в быстром темпе стерлись грани между отдельными жестами.

Размер песни - простой трехдольный, то есть имеет три счетные длительности. Кисть руки, возвращается за время первой доли в исходную точку, задерживается так еще на время, предназначенное для второй и третьей долей такта. При помощи такого жеста тактируют все так называемые скерцо в симфониях, написанные обычно в размере $3/4$ и довольно быстром темпе.

Рис. 16



Из этого рисунка видно, какие изменения претерпевает двухдольная схема тактирования в процессе ускорения темпа. Два жеста этой схемы постепенно сливаются, объединяются в единый жест или схему, по которой тактируют целый такт простого четного размера в быстрых темпах. Пунктирная, восходящая линия, соединяющая все схемы, показывает, как

постепенно, по мере ускорения темпа стираются грани между двумя жестами и первый жест сливается со вторым. Примечательно и то, что так называемая точка, в которой начинается первая доля каждого такта, находится в самом низу схемы, у точки «б».

Часто бывает, что лирическое деление на сильные, ударные и слабые, неударные такты в одном и том же произведении изменяются. В крупных вокальных, эстрадных, симфонических произведениях особенно в быстрых частях характера скерцо, композиторы иногда отличают это деление на сильные и слабые такты соответствующими знаками. Если один сильный, ударный такт чередуется с одним слабым, неударным, такое деление определяется словами *ritmo due battute* (ритм на два удара); *ritmo tre battute* (ритм на три удара) означает чередования сильного такта с двумя слабыми, а *ritmo di quarto battute* (ритм на четыре удара) — чередование одного сильного такта с тремя слабыми. В первом случае можно было бы тактировать группу двух тактов «на два», во втором - группу трех тактов «на три», а в третьем - группу четырех тактов «на четыре». Дирижер, в этом случае, должен тонко чувствовать метрическое деление тактов; тогда фразировка будет у него правильной; а тактирование особенно убедительным и выразительным.

Вопросы для самопроверки

1. Каковы по длине жесты в быстрых темпах?
2. Что происходит с жестами в быстрых темпах?
3. Как в трехдольном быстром темпе происходит дирижирование?
4. Какие изменения претерпевает двухдольная схема в процессе ускорения?
5. Как называется чередование сильного такта с неударным?

Практические задания

Продиржируйте следующие произведения в быстрых и подвижных темпах.

1. Г. Гладков «Твой поезд»
2. А. Пахмутова «Сердце человека»

3. В. Блок «Московская серенада»
4. Э. Елисеева-Шмидт «Молодость»
5. Э. Захаров «Вишня»

Тактирование переменных размеров

В музыкальной литературе часто приходится встречаться с так называемыми переменными размерами. Имеются в виду произведения, написанные в различных размерах, чередующихся в определенном порядке, а чаще совершенно произвольно. Переменные размеры находим в песенном и инструментальном творчестве многих народов. Они являются одной из характерных черт русских народных песен. Помимо своеобразной мелодики и ритмики, такие размеры обуславливают их необычную и оригинальную красоту. Тактирование переменных размеров, по сути, простое и легкое. Надо лишь уметь быстро и уверенно менять схему в зависимости от смены размера, что требует хорошей предварительной подготовки дирижера и быстрой ориентации. Весьма показательным примером этого может быть песня «Ой, да ты, калинушка».

В этом примере чередуются в определенной последовательности размеры $2/4$ и $3/4$, то есть простые четвертные. Такты с размером $2/4$ дирижируют здесь по двухдольной схеме, такты с размером $3/4$ - по трехдольной схеме, причем отдельные четвертные жесты должны длиться одинаково долго как в одном, так и в другом размере. Дирижер должен хорошо изучить песню в целом и в соответствии с этим менять схемы тактирования.

Немного сложнее тактирование переменных размеров, когда со сменой размеров изменяется и счетная ритмическая длительность, например, четвертной размер, чередуется с восьмушечным или половинный с четвертным и т.д. если в данном музыкальном произведении темп не меняется, то при смене размера следует избрать себе какую — то мелкую ритмическую длительность и следить, чтобы она, а значит, и все остальные ритмические длительности продолжались одинаково долго, во всех тактах данного произведения.

Некоторые композиторы вписывают это ремаркой *Pistesso tempo* (тот же темп).

Чтобы указать, что со сменой размера темп не меняется и что данная ритмическая длительность (из предыдущего размера) и впредь продолжается так же долго, композиторы в соответствующем месте ставят еще и такую ремарку

Вопросы для самопроверки

1. Какой музыки переменный размер является характерной чертой?
2. Как дирижируются переменные размеры со счетной ритмической длительностью?
3. Какую ремарку композитор должен поставить при смене размера?

Практические задания

Продиржируйте следующие произведения переменных размеров.

1. Б. Окуджава «Нам нужна одна победа» (4/4; 6/4)
2. Г. Гладков «Романс Дианы» (4/4; 5/4)
3. Б. Киселев «Пусть счастье входит в каждый дом» (4/4; 6/8)
4. М. Фрадкин «Красный конь» (4/4; 6/4)
5. Н. Богословский, М. Филипп-Жерар «Парижские тайны» (3/4; 4/4)

Показ снятия звучания в конце музыкального произведения

Показ снятия звучания в конце музыкального произведения не менее важен, нежели показ вступления в начале его. Музыканты должны закончить игру также организованно и одновременно, как начали. Поэтому дирижер должен уделять большое внимание выразительному показу снятия звучания.

Снимать звучание можно различными способами, в зависимости от индивидуальных наклонностей и навыков дирижера. Чаще всего это делают при помощи жеста в виде кривой или, в спокойных темпах, в виде малой петли, выполняют в сильной динамике кистью и локтевой частью руки, а в слабой - только кистью. В самом конце музыкального произведения форма этой петли, ее направления могут быть совершенно произвольными.

Снятия делают всегда жестом предшествующей доли. Он будет немного

длиннее, выразительнее, а жест той доли, на которую приходится снятие, постепенно ускоряют и в конце его выполняют указанную выше петлю. Кроме того, снятие звучания должно соответствовать настроению музыки, в зависимости от характера подачи звука, от динамики, темпа и др. Оно может быть выполнено штрихом legato, non legato, или staccato.

Само собой разумеется, что как каждый дирижерский жест, так и жест, при помощи которого снимают звучание, так называемая петля, которой жест заканчивается, имеет свое стремление, свою точку, находящуюся в самом глубоком месте этой петли, и свое отражение. Чем более сильной динамикой заканчивается звучание, тем больше этот жест, тем выразительнее точка.

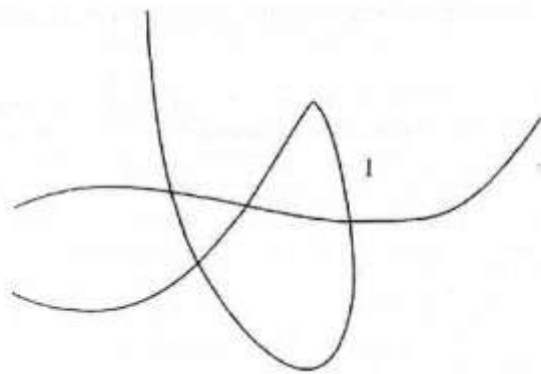
После отражения в точке, в которой заканчивается звучание, какой-то миг задерживают кисть руки неподвижно.

Пример: «Правда века» музыка А. Пахмутовой. Здесь снятие происходит на первой восьмой последнего такта, то есть на сильной доле. Готовят снятие звучания жестом второй (размер 6/8, дирижируемый «на два») доле из последнего такта, выполняемом несколько выразительнее других. Первым жестом первой доле, который заканчивают петлей, выполненной согласно всем приведенным выше указаниям, снимают звучание всех музыкантов. В конце музыкального произведения направление петли, может быть совершенно произвольной.

Пример: «Доброй ночи» музыка Р. Шумана.

Размер 4/4, произведение заканчивается на третьей, относительно сильной доли такта. Снятие подготавливают вторым жестом четырехдольной схемы, выполняемым несколько выразительнее. Снимают звучание музыкантов третьим жестом с петлей в конце.

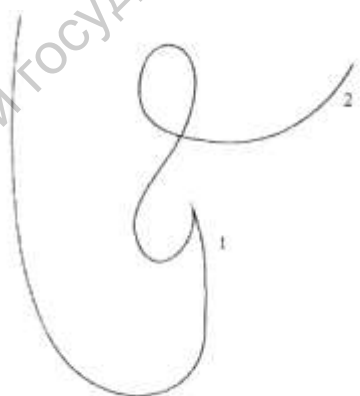
Рис.17



Снятие звучание соответствующим жестом связано, как уже говорилось, с некоторым ускорением движения руки и ударом в точке петли, при помощи которой снимают звучание. На легкой доле такта это не просто выполнить. Особые трудности для дирижера представляет снятие звучания в самом конце слабой доли. Пример: «Журавель» украинская народная песня, обработка В. Соколова.

Песня заканчивается на второй доле такта — размер 2/4. Дойдя до последнего такта, готовят снятие звучания первым жестом двухдольной схемы, выполняемым немного выразительнее других. В конце второго жеста, выполненного с некоторым ускорением, делают петлю, которой и снимают звучание музыкантов.

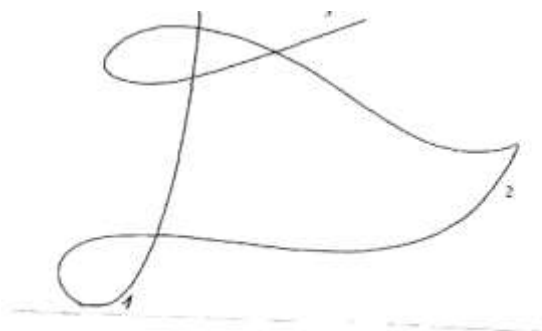
Рис. 18



Пример: «Шли два друга» музыка Б. Мокроусова. Песня написана в размере 3/4, заканчивается на третьей, самой слабой доле. Готовят окончание

звучания вторым жестом трехдольной схемы, а в конце третьего жеста делают петлю для снятия звучания.

Рис. 19



Вопросы для самопроверки

1. Какими способами можно снимать звучание?
2. Каким жестом делают снятие?
3. В какой зависимости существуют динамика и жест снятия?

Показ вступления и снятия звучания внутри музыкального произведения

Очень часто случается, особенно в произведениях полифонического характера, что не все музыканты играют одновременно, вместе. Некоторые из них играют, когда другие выдерживают паузу; позже те музыканты, которые играли, уступают темп, которые выдерживали паузу; под час музыканты играют все вместе, а затем снова лишь некоторые. Следовательно, инструментам, которые выдерживали паузу, дирижер должен показать соответствующим жестом, когда именно они должны играть, то есть снова вступить. Также соответственным жестом он снимает инструменты, которые в данном месте начинают выдерживать паузу.

Если снятие звучания внутри музыкального произведения за исключением тех мест, где выдерживает паузу весь оркестр, не имеет большого значения, то показ соответствующим жестом вступления совершенно необходим и обязателен. Это своего рода замах, отличающийся от обычного

замаха в начале музыкального произведения разве лишь тем, что выполняют его, ведя одновременно другие инструменты, то есть внутри музыкального произведения. Поэтому такой замах называют внутренним.

В соответствующий момент, ведя одновременно играющие инструменты, дирижер обращается в сторону того инструмента, который должен начать играть, и выразительно выполняет жест предыдущей доли. Этот жест и является внутренним замахом, о котором идет речь. При этом соблюдают все правила обычного замаха, включая вдох и легкий кивок головой в сторону вступающего инструмента.

Показывая вступления отдельным инструментам внутри музыкального произведения, желательно, чтобы рука, производящая внутренний замах (правая — к низким инструментам, сидящим справа, левая — к высоким инструментам, сидящим слева), была в данную минуту немного выше другой руки.

Внутренний замах должен быть сделан своевременно. Преждевременный или запоздавший замах может сбить оркестрантов и вызвать досадную ошибку.

Дирижер должен хорошо знать размещение инструментов в оркестре. Кроме того, следует в совершенстве овладеть партитурой исполняемого музыкального произведения, чтобы знать, какому инструменту подать в соответствующий миг внутренний замах. Бывает и так: дирижер ведет оркестр правой рукой, но поднимает левую, давая понять другим музыкантам, выдерживавшим паузу, что вскоре они должны снова вступить. В медленном темпе он делает это на один такт, в быстром — на несколько тактов перед вступлением данных инструментов. Разумеется, внутренний замах он должен дать тоже перед вступлением. Этот прием дирижер применяет часто, особенно в крупных сочинениях, написанных для хора, солистов и оркестра. Тогда инструментальную (или партию фортепиано) он тактирует правой рукой, а высоко поднятой левой заблаговременно обращает внимание хористов на то, что им скоро вступать. Непосредственно перед вступлением дирижер дает

внутренний замах.

Особенно тщательно необходимо показывать вступления голосам, исполняющим сольные партии, - они этого ждут.

Следует остановиться на снятии звучания внутри музыкального произведения. Оно (снятие) обязательно. Если пауза возникает одновременно во всех инструментах оркестра. Снимать звучание отдельных инструментов внутри музыкального произведения не всегда нужно, а в быстрых темпах трудно или даже не возможно. Если в конце музыкального произведения форма петли при помощи, которой снимают звучание, может быть произвольно, то внутри произведения ее необходимо заканчивать так, чтобы было удобно перейти к следующему жесту. Вот почему петлю надо делать, как бы продолжая жест, приходящийся на долю перед паузой, или, иными словами, в направлении, противоположном следующему жесту.

Вопросы для самопроверки

1. Когда внутри произведения дирижер показывает снятие и вступление?
2. Какой замах называется внутренним?
3. Как внутри произведения могут отмечаться функции правой и левой рук?
4. Какова внутри произведения должна быть форма петли на снятие?

Практические задания

Покажите вступление и снятие звучания внутри музыкального произведения.

1. Ю. Милютин «Когда поют солдаты»
2. М. Леонидов «Алиса»
3. В. Ефремов «Радость»
4. Г. Портнов «Прошу тебя»

Тактирование долгих ритмических длительностей и долгих пауз

Под долгими понимают такие ритмические длительности, на которые в тактировании приходится два, три, четыре, а то и больше жестов. Долгие

ритмические длительности в музыкальных произведениях означают своего рода задержку живого музыкального течения, возникающую тогда, когда долгая нота в виде унисона или интервала, или аккорда, появляется одновременно во всех инструментах оркестра. Задача в том, чтобы эту задержку движения, возникающую с появлением долгой ноты, отразить в жестах. Имея это в виду, указывают обычными жестами лишь начало данной долгой ритмической длительности, а затем ее конец. Промежуточные доли, заполняющие эту долгую ритмическую длительность, указывают очень малыми, не активными, едва заметными жестами, которыми как бы регистрируют эти доли.

Для убедительного показа долгой ноты (аккорда) можно с успехом применять левую руку. Одновременно с жестом правой руки, которым начинают долгую ноту, энергичным взмахом поднимают левую руку и задерживают ее вверху, когда правая рука отмечает промежуточные доли. Поднятая и в тоже время напряженная левая рука наилучшим образом отражает своего рода задержку движения, возникшую из-за появления долгой ноты.

В тактировании долгих ритмических длительностей тесно связан вопрос о тактировании долгих пауз.

К слову, пауза как неотъемлемая составная часть музыки может, имеет в музыкальном произведении разное значение в зависимости от контекста, то есть оттого, что было перед нею и что будет за ней. Вот почему к выдерживанию пауз дирижер должен относиться очень внимательно.

Одновременные паузы в оркестре, как и длинные ноты, вызывают некоторую задержку движения, которую следует соответственно отразить в жестах. Поэтому все доли, на которую приходится пауза отличаются малыми, не активными, едва заметными жестами. Лишь последнюю долю отмечают обычным жестом, так как он служит внутренним замахом инструментам, вступающим после паузы.

Вопросы для самопроверки

1. Что такое «долгие ритмические длительности»?

2. Какая рука применяется в показе долгих ритмических длительностей?

3. Что в оркестре может вызвать некоторую задержку движения?

Практические задания

Протактируйте долгие ритмические длительности и долгие паузы внутри музыкального произведения.

1. А. Морозов «Приходите ко мне»
2. З. Раздолина «Нам снится»
3. В. Шеповалов «Счастливый сон»
4. Г. Портнов «Дальняя дорога»
5. Я. Дубравин «Новые дороги»

Тактирование фермат

Тактирование фермат - один из важнейших разделов науки дирижирования. Фермата - это знак, который ставят над или под нотой, или паузой, что позволяет продлить их в музыкальном исполнении. Чем медленнее темп, тем продление ноты с ферматой относительно меньше; чем темп быстрее, тем оно относительно больше.

Отражение в жесте ноты с ферматой не представляет никаких трудностей: приходящийся на ноту с ферматой жест выполняют обычно, а в конце руку задерживают неподвижно в воздухе так долго, как долго хотят выдержать данную фермату.

Чтобы выдержать фермату, дирижер поднимает руку в конце данного жеста немного выше, чем обычно, словно привлекая к ней внимание музыкантов, и чем сильнее динамика, тем выше он поднимает руку.

Различают снимаемые и неснимаемые ферматы. Снимаемые ферматы встречаются в конце музыкальных произведений, на последней или аккорде, а также внутри музыкальных произведений, а именно, в конце музыкальных эпизодов, предложений или фраз, где после ферматы солисты или хористы должны сделать вдох или перед паузами.

Неснимаемые ферматы находим там, где после ноты с ферматой нет никакого перерыва, паузы или цезуры, то есть где нельзя делать вдох, как например, в середине музыкальной фразы или в середине слова.

Для окончания снимаемых фермат применяют петлю, подобную употребляемой для снятия звучания вообще. Само окончание ферматы следует тоже подготовить. Делают это так: петлю, при помощи которой снимают фермату, начинают медленным, постепенно ускоряемым движением, чтобы закончить эту петлю энергичным взмахом. В сильной динамике это окончание делают как всегда, при снятии звучания локтевой частью руки и кистью, в слабой динамике - одной кистью. Кстати, петля при окончании должна иметь стремление, точку и отражение, именно в этой точке закончится звучание ноты с ферматой.

Пример: «Вейся, вейся, капустака» русская народная песня в обработке И. Пономарькова.

Размер 2/4 тактируют здесь по двухдольной схеме. Темп *Allegro moderato*. В последнем такте выполняют два жеста обычных, а в конце второго - выдерживают фермату. Снимают ее петлей, выполненной в любую сторону - вправо или влево, вверх или вниз, поскольку это конец музыкального произведения. Окончание ферматы соответственно подготовить.

Если фермата занимает весь такт (безразлично в каком размере), тогда, независимо от того, где она находится, в середине произведения или в конце его, весь такт тактируют единым жестом «на раз» и в конце выдерживают фермату.

Пример: «Ярмарка на Тыми» музыка М. Коваля. В конце произведения мы видим фермату над половинкой с точкой, то есть ритмической длительностью, заполняющей весь такт (размер 3/4). Дойдя до последнего такта выполняют жест «на раз» и в конце его, то есть у исходной точки выдерживают фермату. Снимают ее петлей, завершающейся в произвольном направлении. Неснимаемую фермату выдерживают так же, как и снимаемую с той лишь разницей, что ее не снимают, а выдержав, делают малым жестом своего рода

замах к следующей доле. Этот малый жест в форме легкого толчка всегда делают в направлении предшествующего жеста или, иначе говоря, противоположном жесту следующей доли. При этом необходимо следить чтобы он по своему характеру приближался к штриху legato со слабо отмеченной точкой и отличался той легкостью, которая необходима всем жестам, выполняющим роль замаха.

Пример: «Соловьем залетным» - русская народная песня в обработке М. Анцева.

Фермату во втором такте нельзя снять, не разделив слово «залетным». Поэтому, выдержав, в конце второго жеста четырехдольной схемы выполняемого справа налево, делают малый жест в том же направлении, то есть влево. Этот жест служит своего рода замахом к третьей доле тактов. В этом же произведении есть еще одна неснимаемая фермата на словах «сила молодая».

Фермату на слоге «Си (ла)» - это первая доля четырехдольного размера выдерживают в конце первого жеста. Малым жестом вправо, то есть в направлении, противоположным следующему жесту, делают замах ко второй доле такта, которую отличают вторым жестом четырехдольной схемы.

В выдерживании фермат, стоящими над паузами и над тактовыми черточками следует проявлять некоторую осмотрительность и в каждом конкретном случае руководствоваться особенностями данного музыкального произведения, касающимися его содержания и характера; в частности, ферматы на долгих паузах рекомендуется немного сокращать.

Если фермата стоит над паузой, то дойдя до этого такта, нужно спокойно отметить жестами предыдущие четверти, а затем руку оставить неподвижно, выдерживая, таким образом, паузу с ферматой. Далее делают замах к следующей доле следующего такта.

Фермату над тактовой чертой можно рассматривать как удлиненную цезуру между нотами. Тогда предшествующую ноту снимают соответствующей петлей, малым легким движением кисти делают замах к следующей ноте.

Вопросы для самопроверки

1. Что такое фермата?
2. Какие виды фермат бывают?
3. Как показывают фермату, которая занимает весь такт?
4. Объяснить показ неснимаемой ферматы?
5. Как показать фермату над паузой и тактовой чертой?

Практические задания

Показать фермату в следующих произведениях.

1. В. Соловьев-Седой «Где же вы теперь, друзья-однополчане»
2. В. Шеповалов «Счастливый сон»
3. О. Куценко «Земля дорогая»
4. А. Михайлов «Я открываю двери»
5. К. Свобода «Скрипка Паганини»

Тактирование синкоп

Синкопа - это ритмическая группировка, образующаяся вследствие перемещения обычного ударения с сильной доли такта на слабую. Особенностью синкопы является то, что она как бы нарушает обычный ритмический порядок. Между тем появление синкопы в значительной степени обогащает ритмическую структуру данной фразы и составляет одну из характерных черт современной эстрадной музыки.

С дирижерской точки зрения особенно интересны синкопы, являющиеся результатом слияния слабой ритмической длительности, которая меньше счетной, с последующей сильной ритмической длительностью, также меньшей, нежели счетная, в одну счетную ритмическую длительность.

Пример: «Вечерняя песня» музыка З. Кодая. Чтобы отразить в жестах синкопы данного произведения, дирижируют следующим образом: выполняют обычно первый и второй жесты четырехдольной схемы (размер 4/4), а третий, соответствующий третьей доле, на которой начинается синкопа, выполняют энергично, с некоторым нажимом. Ведущие тему голоса - будут акцентировать на восьмую в начале третьей доли, а, как и нужно, следующую четверть.

Четвертый жест схемы уже выполняют спокойно — там нет ни одного удара.

Синкопы в музыкальных произведениях могут вступать в различных вариантах. Пример: «Гусары» словацкая народная песня в обработке В. Новака. Здесь мы видим интересный вариант синкопы в виде обратного пунктирного ритма, то есть восьмой и четверти с точкой. Поскольку она начинается всюду на первой доле такта (размер 2/4) первый жест двухдольной схемы выполняют энергично и с нажимом, а второй - как обычно.

Таким образом, дирижер должен быстрыми энергичными жестами отмечать начало каждой синкопы, чтобы оркестранты могли акцентировать слабые доли такта, которые вследствие сочетания со следующими сильными переняли от них ударение. К слову, в быстрых темпах это ударение более выразительно, чем в медленных.

Следует добавить, что в так называемых синкопированных цепях, то есть там, где продолжительное время подряд акцентируются только слабые доли такта, дирижер должен следить, чтобы метрическая четкость не стиралась, а слушатель воспринимал такие ритмические группировки как исключительные и не теряя правильную метрическую ориентацию.

Вопросы для самопроверки

1. Что такое синкопа?
2. Что такое синкопированные цепи?
3. Каким жестом обычно показывается синкопа?

Практические задания

Покажите синкопы в следующих произведениях.

1. В. Резник «Динозаврики»
2. Н. Абольская «Любовь как роза красная»
3. Л. Квинт «Здравствуй, мир»
4. А. Петров «Танцы на льду»
5. Г. Гертнер «Танцующие Эвридики»

Тактирование особых видов ритмического деления

Особыми видами ритмического деления называются дробления на произвольное количество одинаковых частей, не совпадающих с основным их делением. Если длительность делится, например, на три части вместо деления на две, образуется триоль. Если же она делится на пять частей, вместо деления на четыре, возникает квинтоль. Деление на шесть вместо четырех дает секстолю. Иными словами, особые виды ритмического деления образуются тогда, когда время, предназначенное для обычного количества ритмических длительностей, содержит большее или меньшее число таких же ритмических длительностей.

Особые виды ритмического деления тактируют соответственно их виду, положению в такте, темпу музыкального произведения и др.

В вокальных сочинениях чаще всего встречается триоль. Эта ритмическая группировка, возникающая в результате деления ноты не на две, а на три одинаковых ритмических длительности.

Если триоль приходится на одну четную ритмическую длительность, когда, например, четвертном такте вместо обычных двух восьмых или одной четверти содержится восьмушечная триоль, то есть три восьмых, тогда в умеренном или быстром темпе отмечают триоль при помощи одного жеста.

Пример: «Солдатские звезды» музыка Ю. Чичкова.

Размер $4/4$, темп сдержанный, значит, тактируют по четырехдольной схеме. В припеве этой песни мы видим восьмушечную триоль. Ее отмечают обычным жестом, соответствующим данной схеме.

В выборе способов отражения жестов особых видов ритмического деления руководствуются, прежде всего, количеством его ритмических длительностей, темпом музыкального произведения, в котором находится это ритмическое деление и его ударениями. Все схему, по которым отмечают триоли, квартоли, квинтоли и так далее, необходимо выполнять вовремя и вместе, предназначенных для той доли такта, в которой находятся данные особые виды ритмического деления.

Вопросы для самопроверки

1. Что такое особые виды ритмического деления?
2. Какие виды ритмического деления встречаются чаще всего?
3. При помощи какого количества жестов отмечают триоль?
4. Чем руководствуются в выборе способов отражения в жестах особых видов ритмического деления?

Практические задания

Продиржируйте следующие произведения и отметьте в них триоль.

1. А. Новиков «Баллада о русских мальчиках»
2. О. Петрова «Тишина»
3. А. Брицын «Марсово поле»

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 *alía 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 убыстряется 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 ударения 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»

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.

Заботясь 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 наклонов, 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 излишняя.

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 [Текст] / Л. Андреева. - М.: Музыка, 1969. - 216 с.
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.: гуманит. 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.

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

Содержание

| | |
|---|----|
| Введение | 3 |
| Дирижерское искусство — как искусство интерпретации..... | 5 |
| Тактирование..... | 8 |
| Тактовые размеры..... | 10 |
| Исходное положение и показ вступления дирижером | 12 |
| Основные схемы тактирования | 16 |
| Пяти- и шестидольная схемы | 21 |
| Различные виды замаха | 24 |
| Проблема «точки» в дирижерском жесте и показ характера подачи звука..... | 26 |
| Тактирование в медленных темпах..... | 28 |
| Тактирование в быстрых темпах..... | 31 |
| Тактирование переменных размеров | 35 |
| Показ снятия звучания в конце музыкального произведения | 36 |
| Показ вступления и снятия звучания внутри музыкального произведения | 39 |
| Тактирование долгих ритмических длительностей и долгих пауз..... | 41 |
| Тактирование фермат | 43 |
| Тактирование синкоп..... | 46 |
| Тактирование особых видов ритмического деления..... | 48 |
| Значение функций рук дирижера..... | 49 |
| Динамика и ее изменение в тактировании | 50 |
| Изменение темпа | 56 |
| Заключение..... | 59 |
| Список литературы..... | 65 |

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

ЧУГУНОВА ЛИДИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

Основы дирижерской подготовки руководителя эстрадного коллектива

Учебное пособие для студентов

Авторская редакция