



Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства  
Кафедра хоровой музыки

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой  
 А.А.Нечай  
«23» 12 2022 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета  
 И.М.Громович  
«26» 12 2022 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

### ДИРИЖИРОВАНИЕ

для специальности 1 – 18 01 -1 Народное творчество  
(по направлениям), направление специальности  
1-18 01 01 – 01 Народное творчество (хоровая музыка),  
специализации 1 – 18 01 01 – 01 01 Хоровая музыка академическая

Составители: Т.С.Гажевская-Пешак, доцент кафедры хоровой музыки,  
кандидат педагогических наук, доцент; А.А.Садовская, доцент кафедры  
хоровой музыки, кандидат искусствоведения

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и  
хореографического искусства

«26» декабря 2022г., протокол № 5

Составители:

*Т. С. Гажевская-Пешак*, доцент кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент;

*А. А. Садовская*, доцент кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения

Рецензенты:

*А. Г. Дюкарева*, председатель цикловой комиссии «Дирижирование (академический хор)» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»;

*А. Б. Нижникова*, заведующий кафедрой музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 4 от 29.11.2022)

Советом факультета музыкального и хореографического искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 5 от 26.12.2022)

## СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	6
2.1	Содержание аудиторной работы студентов: ознакомительная часть	6
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	100
3.1	Содержание аудиторной работы студентов: практическая часть	100
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	100
4.1	Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов	100
4.2	Диагностика учебной деятельности студентов	101
4.3	Перечень теоретических вопросов для проведения экзамена по учебной дисциплине	101
4.4	Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов	101
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	103
5.1	Учебная программа	103
5.2	Учебно-методическая карта учебной дисциплины: дневной формы получения образования	114
5.3	Основная литература	116
5.4	Дополнительная литература	116
5.5	Примерный репертуар	118

## 1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Дирижирование» является одной из основных практических учебных дисциплин в системе обучения студентов специализации 1-18 01 01 - 01 01 Хоровая музыка академическая. В процессе её изучения студенты осваивают технику хорового дирижирования, изучают хоровой репертуар, анализируют накопленный опыт работы различных дирижеров-хормейстеров, расширяют общий музыкальный кругозор. Во время работы над хоровыми произведениями студенты иллюстрируют хоровую партитуру на фортепиано, исполняют хоровые партии и гармоническую вертикаль хорового сочинения, пользуются средствами художественной выразительности (темп, нюансы, фразировка, агогика, динамика и др.), что находит воплощение в дирижерском жесте.

Изучение учебной дисциплины «Дирижирование» тесно связана с такими учебными дисциплинами как: «Музыкальное искусство», «История хорового исполнительства», «Хороведение», «Методика преподавания спецдисциплин», «Методика работы с хором» и другими. Основная форма работы – индивидуальные занятия.

Успешное освоение учебной дисциплины «Дирижирование» позволяет сформировать у студентов базовую профессиональную компетенцию (БПК-14): использовать средства художественной выразительности для реализации профессиональных творческих замыслов.

*Основная цель учебной дисциплины* – освоение теоретических и практических знаний и навыков техники хорового дирижирования.

*Задачи учебной дисциплины:*

- воспитание художественного вкуса и интереса к хоровому искусству в процессе практических занятий дирижированием;
- усвоение различных методик и приемов техники дирижирования;
- развитие слуховых навыков во время работы над хоровой партитурой посредством игры на фортепиано, пение голосов и гармонических вертикалей;
- подготовка к самостоятельной работе с хоровыми коллективами и вокальными ансамблями;
- воспитание и развитие высокого художественного вкуса и общей музыкальной культуры.

В результате изучения учебной дисциплины студенты должны *знать*:

- изучаемый и исполняемый хоровой репертуар (общие сведения о произведениях и их авторах, образное содержание, музыкально-стилевые

особенности, особенности исполнительской интерпретации музыкального сочинения и т. д.);

- теоретические основы и особенности техники хорового дирижирования;
- художественно-творческие, организационно-методические этапы изучения хоровых партитур;
- образно-эмоциональное содержание и драматургию произведения;
- основные элементы техники дирижирования;

*уметь:*

- дирижировать произведения различных музыкальных стилей и жанров;
- анализировать нотный текст с точки зрения средств музыкальной выразительности и исполнительских особенностей;
- составить план поэтапной работы над произведениями;
- свободно пользоваться знаниями истории и теории музыки при разработке исполнительского плана;
- организовать самостоятельные занятия по усовершенствованию техники хорового дирижирования и определять их содержание, цель и задачи;
- исполнять музыкальное произведение на фортепиано, а также хоровые партии и гармонические аккорды;

*владеть:*

- различными приемами хорового дирижирования;
- искусствоведческим анализом выразительных средств хоровой музыки различных стилей;
- навыками исполнения различных хоровых партитур (как *a cappella*, так и с инструментальным сопровождением);
- основными приемами дирижерской работы над хоровой партитурой;
- профессиональной музыкальной терминологией;
- навыками художественно-исполнительского анализа хоровых произведений.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Дирижирование» отведено всего 672 часов, из которых 290 часа – аудиторные (индивидуальные) занятия. Рекомендуемые формы контроля знаний студентов – экзамены и зачеты.

## 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1 Содержание аудиторной работы студентов: ознакомительная часть

#### *Тема 1. Дирижерский аппарат и его постановка*

*Дирижирование* (от франц. *diriger*) — направлять, управлять, руководить, вид музыкально-исполнительского искусства, управление коллективом музыкантов (хором, оркестром, ансамблем, оперной труппой и т.д.) в процесс подготовки, во время публичного исполнения и/или звукозаписи музыкального произведения. Основной обязанностью дирижера является интерпретация партитуры таким образом, чтобы она отражала конкретные авторские указания.

*Основная цель дисциплины «Дирижирование»* – освоение теоретических и практических знаний и навыков техники хорового дирижирования. Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи:

- воспитание художественного вкуса и интереса к хоровому искусству в процессе практических занятий дирижированием;
- усвоение различных методик и приемов техники дирижирования;
- развитие слуховых навыков во время работы над хоровой партитурой посредством игры на фортепиано, пение голосов и гармонических вертикалей;
- подготовка к самостоятельной работе с хоровыми коллективами и вокальными ансамблями;
- воспитание и развитие высокого художественного вкуса и общей музыкальной культуры.

Дирижирование — это умение делать слышимое видимым и видимое слышимым. Музыкальные образы, слышимые дирижером, рожденные его воображением и внутренним слухом, становятся видимыми исполнительскому коллективу (хору, оркестру) через дирижерский жест, а также мимику и пантомиму. Этот пластический образ вызывает у исполнителей слышание, адекватное дирижерскому или приближенное к нему. Чем интереснее и богаче замысел дирижера, чем сильнее и точнее его дирижирование, тем увлекательнее и рельефнее воссоздается этот замысел в реальном исполнении хора или оркестра.

В работе дирижера над хоровым произведением выделяются три основных последовательных этапа:

- подготовительная работа дирижера над партитурой (становление исполнительского замысла);
- репетиционная работа (реализация исполнительского замысла);
- концертное исполнение (воспроизведение исполнительского замысла).

*Правила постановки дирижерского аппарата* опираются на выработку таких форм движений, которые наиболее рациональны, естественны и базируются на внутренней и мышечной свободе. Основным аппаратом дирижера являются *руки* (плечо, предплечье, кисти, пальцы), их многообразные движения, образующие стройную систему дирижирования. *Мимика, взгляд, осанка, положение головы и корпуса* (грудь, спина), а также *постановка ног* также способствуют выразительности дирижирования. Все части дирижерского аппарата связаны между собой и находятся в непосредственной зависимости друг от друга. Положение их диктуется прежде всего соображениями удобства и естественности. Вся фигура дирижера должна содействовать выразительности дирижерского жеста, помогать рукам, так как руки дирижера – это средство его контакта, связи с коллективом, его язык, воплощенный в жесте. Внешний вид дирижера должен показывать наличие воли, активности, решительности и энергии.

Оперативное и эффективно владение выразительными средствами дирижирования называется *дирижерской техникой*, которая складывается из умения дирижера свободно пользоваться каждым выразительным средством в отдельности. Первым правилом постановки дирижерского аппарата является размещение выразительных средств дирижирования так, чтобы их было удобно использовать в ходе руководства исполнением музыкального произведения.

*Дирижерской позицией* называется высота расположения кистей рук по отношению к корпусу дирижера. Дирижерская позиция включает в себя следующие компоненты:

- руки, вынесенные вперед на уровень груди;
- несколько согнутые локти;
- предплечья, установленные параллельно полу;
- немного приподнятые и направленные в сторону поющих кисти;
- свободно раздвинутые и округленные пальцы.

В методике преподавания дирижирования выделяют три дирижерские позиции:

- *низкая* или *нижняя*, расположенная на уровне пояса или диафрагмы;
- *средняя*, расположенная на уровне груди;
- *верхняя*, расположенная на уровне лица и шеи

Качественной характеристикой дирижерского жеста является *амплитуда*. Под данным понятием подразумевается размах колебательного движения рук — от самого низкого до самого высокого положения кистей в различных дирижерских позициях. Амплитуда дирижерского жеста зависит от темпа, характера звуковедения и штрихов, особенностей динамики. Например, произведение в быстром темпе, отрывистом штрихе дирижировается малой амплитудой рук для экономии дирижерской энергии. Дирижирование произведения в тихой динамике также предполагает использование малой амплитуды жеста.

*Дирижерский план* подразумевает глубину дирижерского рисунка (удаление кистей от корпуса дирижера по горизонтали, предполагающее сгибание или выпрямление дирижерских рук) и может включать три позиции: далекую, среднюю и близкую. К понятию «дирижерский план» примыкает понятие «*дирижерского диапазона*», под которым понимается ширина дирижерского рисунка — т.е., расположения рук по отношению друг к другу во время дирижирования, от касания кистей до предельно широкого расстояния между ними (сближения и расхождения). В дирижерской практике выделяют три разновидности дирижерского диапазона — *узкий, средний и широкий*.

Важнейшим качеством дирижерского аппарата является *мышечная свобода*, которая развивается при помощи регулярного выполнения комплекса упражнений. Он включает следующие виды:

- упражнения на смену мышечных состояний;
- упражнения на мышечные ощущения цельнопластичной (цельногибкой) руки и ее составных частей;
- упражнения на оперативное изменение мышечного состояния рук и удержания их в «рабочем» положении при свободном плече;
- упражнения на фиксацию творческого внимания.

## ***Тема 2. Основные элементы дирижерской техники***

Понятие «*ауфтакт*» (нем. *Auftakt* — надтакт) — дирижерский жест, предшествующий начальной доле звучания и несущий в себе полную информацию о времени вступления, темпе, штрихе, характере звука и образном содержании музыки. Таким образом, ауфтакт является ведущим способом воздействия дирижера на исполнительский коллектив. Дирижерский ауфтакт вовлекает музыкантов-исполнителей в совместный



творческий процесс, устанавливает с ними внутренние контакты, осуществляет постоянный диалог. Ауфтакт выступает в качестве жеста вежливости, приглашения к действию. Основными *функциями* ауфтакта являются:

- определение начального момента исполнения (подготовка совместного действия, дыхания) и начала каждой доли в такте, а также момента снятия на разные доли такта;
- определение темпа;
- определение динамики;
- определение характера атаки звука (степени остроты или протяженности звука);
- определение характера звуковедения и штриха;
- определение образного содержания музыки.

Важнейшей функцией ауфтакта является функция опережения, а также предупреждения и накапливания энергии для дальнейшего действия.

Структура дирижерского ауфтакта состоит из трех элементов: *замаха, падения и отдачи*. В процессе дирижирования вместо звуковых побудительных сигналов применяются зрительные, основанные на восприятии физических действий, в данном случае, движении рук. Эти побудительные сигналы, выражающиеся в жесте, всегда должны выполняться строго по времени, соответствующему темпу произведения или отдельным его частям, музыкальным фразам. Из этого нужно сделать вывод, что жест, несущий в себе побудительные сигналы к действию и сделанный строго в необходимом времени с заданной целью, является ауфтактом.

Определяющим свойством ауфтакта является *импульс*. Поскольку ауфтакт направлен на подготовку будущего звучания, функция предопределения выражается в нем с особой остротой и концентрированностью. Поэтому в его основе всегда находится ускоряющее движение, характеризующееся специфической побудительностью, импульсивностью. Это ускоряющее движение, находящееся в основе ауфтакта и отличающееся от других дирижерских движений, называется импульсом.

Импульс в ауфтакте концентрирует внимание исполнителей и выполняет функцию условного приказа, толчка к действию. Импульсивность ускоряющему движению в ауфтакте придают два обстоятельства: 1) энергичность характера жеста и 2) минимальность времени в его показе, опосредующие внимание исполнителей.

За счет сжимания времени и акцентирования, ускоряющее движение приобретает характер активного направления к цели и поэтому эффективно

выполняет функцию предопределения. Однако нужно отметить, что не всегда после импульса, восходящее движение руки или ее падение вниз осуществляется с ускорением. Этот фактор зависит от характера произведения, его темпов, динамики и др.

Вместо ускорения дирижером может быть применено замедление или равномерное движение, зависящее от конкретной задачи. Границы подготовленного афтакта и его импульса представлены графически, на рисунке трехдольной схемы при показе вступления на первую долю такта.

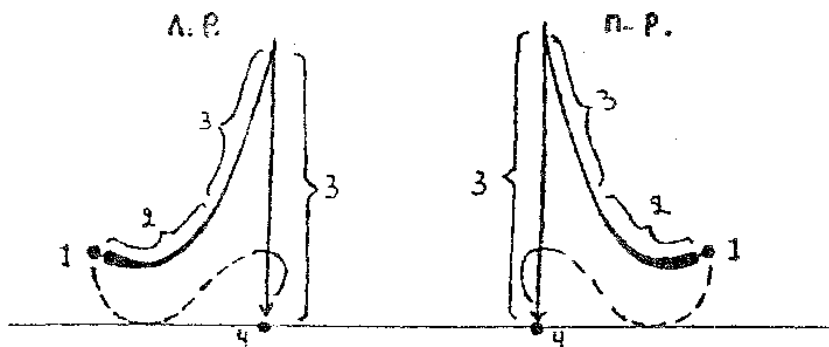


Рис. 1. Пределы афтакта и его импульса в трехдольной схеме:

1 – начало афтакта (импульса); 2 – примерные пределы импульса; 3 – примерные пределы ускорения, замедления или равномерного движения; 4 – вступление (звучание)

Восходящее движение вопреки действию закона притяжения может оказаться ускоренным, а нисходящее – замедленным. В основном же процесс дирижирования опирается на действие закона притяжения, на свойство тела замедлять движение при бросании вверх и ускорять движение при свободном падении. Например, когда дирижер поднимает руку вверх, она обычно замедляет свое движение, как и другой подброшенный вверх предмет. Когда рука с верхней точки падает вниз, она, как всякое падающее тело, ускоряет свое движение. В зависимости от темпа и характера музыки афтактный импульс может быть более «острым» или более «мягким», то есть уменьшаться или увеличиваться по времени.

Импульс является определяющим свойством афтакта, его ядром. Без подобного ядра-импульса афтакт невозможен; в то же время, наличие импульса придает любому движению функцию афтакта. Связанное по времени с данным звучанием по своему назначению, это ускоряющее движение (импульс) уже принадлежит будущему звучанию. Так, можно наблюдать, как дирижер на фоне звучания «*p*» делает жест, соответствующий звучанию «*f*» или наоборот. Таким образом, данное дирижерское движение принадлежит не данному, а будущему звучанию. То же происходит и при показе нового темпа, штриха, ритма и др. Афтакт – это жест, объединяющий

функции настоящего времени и будущего. Чем больше он похож на следующее звучание и отражает его, тем более он эффективен.

В зависимости от того, чему адресован аутфакт, – звучанию на счетной доле или звучанию, возникающему после счетной доли такта, он бывает *подготовленным* или *неподготовленным*.

*Подготовленным аутфактом* пользуются в тех случаях, когда необходимо дать вступление на начало счетной доли. По своей структуре подготовленный аутфакт состоит из двух фаз. *Первая фаза* (движение вверх) – дыхание, *вторая фаза* (падение рук вниз) – вступление. Припадая на начало счетной доли, подготовленный аутфакт занимает время предыдущей счетной доли. Например, при показе вступления на первую долю в размере 4/4, аутфакт должен начинаться с четвертой доли. Чтобы выполнить вступление на вторую долю, аутфакт должен начинаться с первой доли; при подаче вступления на третью долю аутфакт должен начинаться со второй доли; для показа вступления на четвертую долю, аутфакт должен начинаться с третьей доли такта.

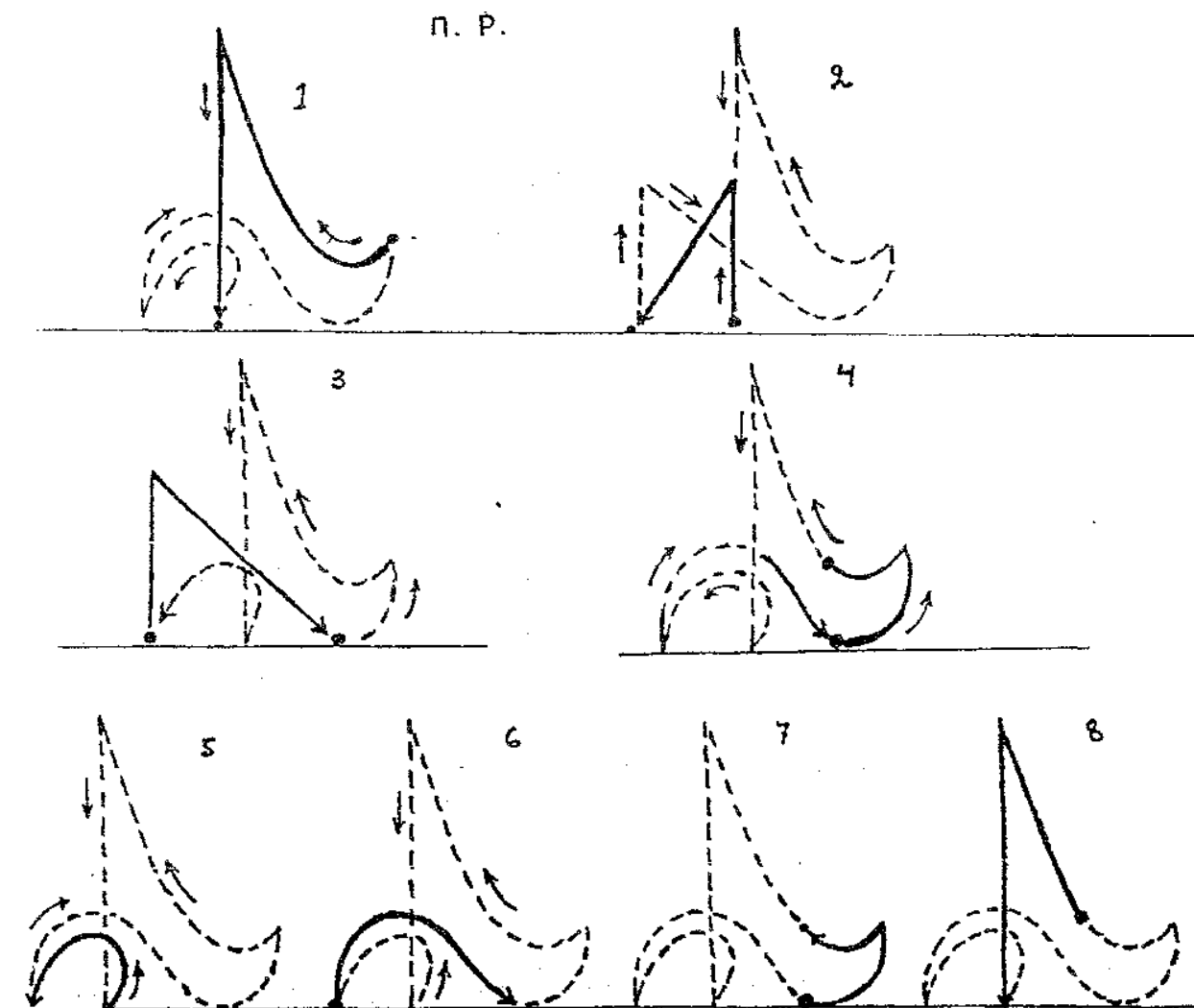


Рис. 2. Подача вступления и бифункциональность дирижерского жеста в четырехдолевой схеме:

1 – на первую долю; 2 – на вторую; 3 – на третью; 4 – на четвертую долю;

5 – звучание первой доли; 6 – звучание второй доли; 7 – звучание третьей доли; 8 – звучание четвертой доли

Однако, если внимательно присмотреться к тому, где происходит звучание той или иной доли такта в дирижерской схеме, становится очевидным, что время звучания первой доли приходится на вторую долю схемы, второй – на третью, третьей – на четвертую, а четвертой – на первую. То есть происходит смещение звучания на следующую долю. Поэтому, при подаче подготовленного ауфакта нужно помнить, что ауфтакт к следующей доле такта будет показываться на звучащей предшествующей доле: первый – на звучащей четвертой, второй – на звучащей первой, третий – на звучащей второй и т.д. Таким образом в дирижерской схеме наглядно проявляется бифункциональность жеста, его способность отражать настоящее время и предопределять будущее.

Каждое движение жеста по долям имеет начало и конец, которые определяют границу ауфтакта и его фаз. Поскольку в этих местах руки либо начинают движение, либо на мгновение останавливаются, то в дальнейшем следует называть условно эти фазы *точками*.

Доли, на которые приходится вступление и звучит та или иная длительность, показаны непрерывной линией. В связи с этим, каждая фаза ауфтакта имеет две точки, которые ее ограничивают.

Точку начала первой фазы определим точкой-«отрывом» или «отдачей» в зависимости от задач, которые она выполняет. Точку конца первой и начала другой фазы ауфтакта, которая является условным разделением между первой и другой фазами, назовем точкой-«стоп»: она, в зависимости от характера музыки (динамики, темпа и др.) может соответствовать своему названию, или без остановки переводить одну фазу в другую. И, наконец, точку конца другой фазы, где заканчивается действие подготовленного ауфтакта и наступает подготовленное им звучание, назовем точкой-«вступления».

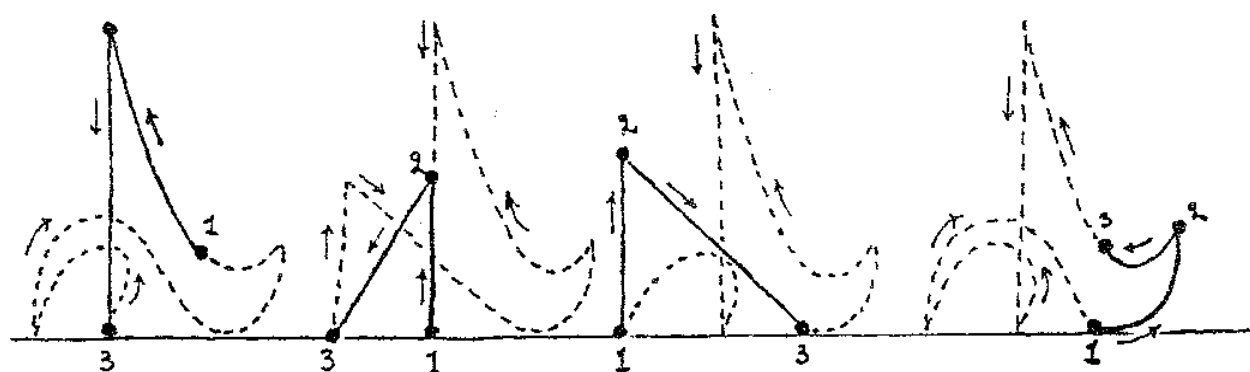


Рис. 3. Точки фаз ауфтакта («отрыв», «отдача», «стоп», «вступление») в четырехдольной схеме: 1 – точка «отрыв» или «отдача»; 2 – точка «стоп» (остановка жеста или плавный переход от одной фазы к другой); 3 – точка «вступление»

Рассмотрим функции, выполняемые жестом «отрыва» или «отдачи» в ауфтакте. «Отрыв» в ауфтакте работает в тех случаях, когда движение руки вверх происходит из состояния покоя, то есть с позиции «внимание», например, 1) при показе вступления в начале произведения; 2) после паузы; 3) общего прекращения звучания, снимаемой ферматы; а также 4) после полной остановки дирижерского жеста. Точка-«отрыв», как правило, может быть только начальной точкой фазы ауфтакта.

«Отдача» в ауфтакте выполняется тогда, когда нужно показать вступление хоровым партиям, хору в процессе непрерывного тактирования. В этом случае рука дирижера, которая готовит будущее действие, делает удар в точку основы первой фазы ауфтакта в темпе и динамике, соответствующим будущему звучанию. В этом случае, «отдача», естественно возникающая с присущим первой фазе такта импульсом, стремится в точку «стоп». Таким образом, «отдача» – это отскок руки в момент прикосновения к представляемой твердой преграде, подобно тому, как, например, отпрыгивает мяч, касаясь поверхности предмета. «Отдача» может происходить на любой доле дирижерской схемы как в начале, так и в конце ауфтакта, а также и вне ауфтакта. Чем сильнее будет падение или удар руки о первую (либо иную долю), тем сильнее и активнее будет «отдача». Соответственно, мягкому и плавному падению рук соответствует такая же по характеру «отдача». Таким образом, принцип «отдачи» жеста – это естественное физическое явление, которое часто наблюдается в обыденной жизни.

*Функции фаз подготовленного ауфтакта.* Подготовленный ауфтакт состоит из двух фаз и имеет два ускоряющих движения. В первой фазе (движение руки вверх) ускоряющееся движение начинается в точке-«отрыв» или точке-«отдача» и несет в себе импульс с программой будущего звучания к вершине первой фазы точки-«стоп». По мере движения жеста вверх скорость его уменьшается в зависимости от динамики и темпа, а также звучания, которое он готовит; происходит остановка в точке-«стоп» или плавный переход из первой фазы во вторую.

Во второй фазе ауфтакта происходит действие, обратное тому, которое имело место в первой фазе. Из точки-«стоп» (начало второй фазы), скорость падения руки увеличивается до конца второй фазы ауфтакта точки-«вступление», где происходит подготовленное ауфтактом звучание

и заканчиваются функции подготовленного аутфакта. В отличие от ускорения, которое работает в первой фазе аутфакта, ускорение второй фазы характеризуется отсутствием импульсивности. Работа первой и второй фаз аутфакта показана на рисунке дирижерских схем.

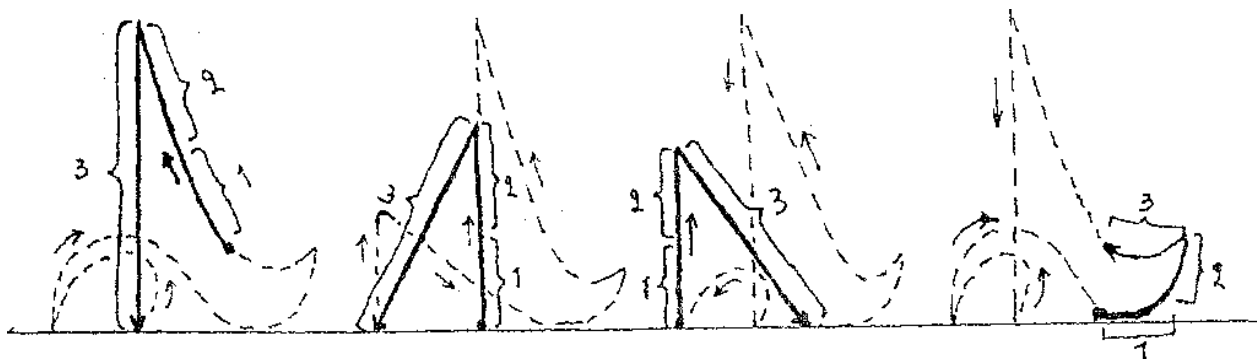
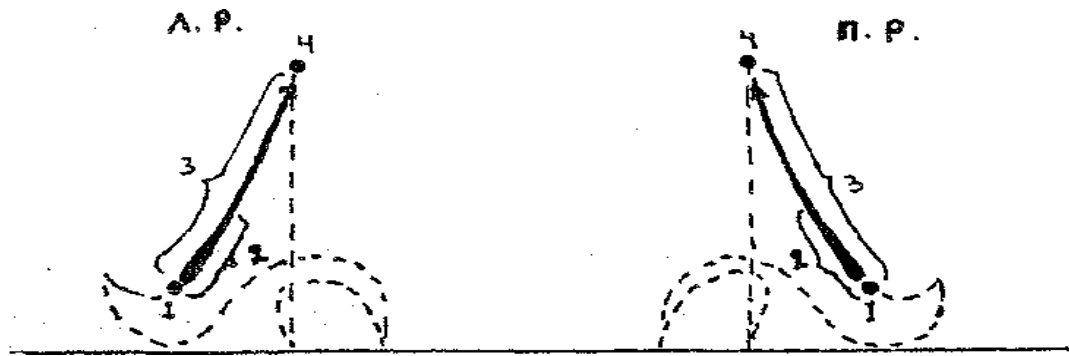


Рис. 4. Работа первой и второй фаз аутфакта в четырехдольной схеме:

1 – первая фаза аутфакта (импульс); 2 – вторая фаза аутфакта (ускорение, замедление или равномерное движение); 3 – вторая фаза аутфакта

В музыкальной литературе встречаются случаи, когда нужно указать вступление не к целой доле такта, а ее части, например, ко второй половине счетной доли. Для показа вступления к части доли такта, в дирижерской технике используется так называемый *неподготовленный* аутфакт. Характерной особенностью этого аутфакта является то, что, пользуясь им, можно показать вступление при помощи только одного жеста, который дается по направлению этой доли, с части которой начинается вступление звука. Причем дирижерский жест последовательно выполняет две функции: «дыхание» и «вступление». «Дыхание» показывается за счет первой половины фазы, а «вступление» – за счет второй половины фазы. Это значит, что дирижерский жест, подготавливающий вступление, проходит свой путь от начала аутфакта до его конца за время, равное половине счетной доли такта, на которой происходит вступление. Вторая временная половина счетной доли приходится на подготовку звучания и располагается в точке-«стоп». При внимательном изучении структуры неподготовленного аутфакта его функции и элементы совпадают с функциями подготовленного аутфакта и включают ускорение, импульсивность, точку-«отрыв» и точку-«отдача», а также точки жеста «стоп» и «вступление».

В отличие от подготовленного аутфакта, в котором точка-«стоп» является разделением между первой и второй фазами, в неподготовленном аутфакте в точке-«стоп» аутфакт заканчивается; в ней происходит «вступление» звука. Если в полном аутфакте работают два ускорения (вверх

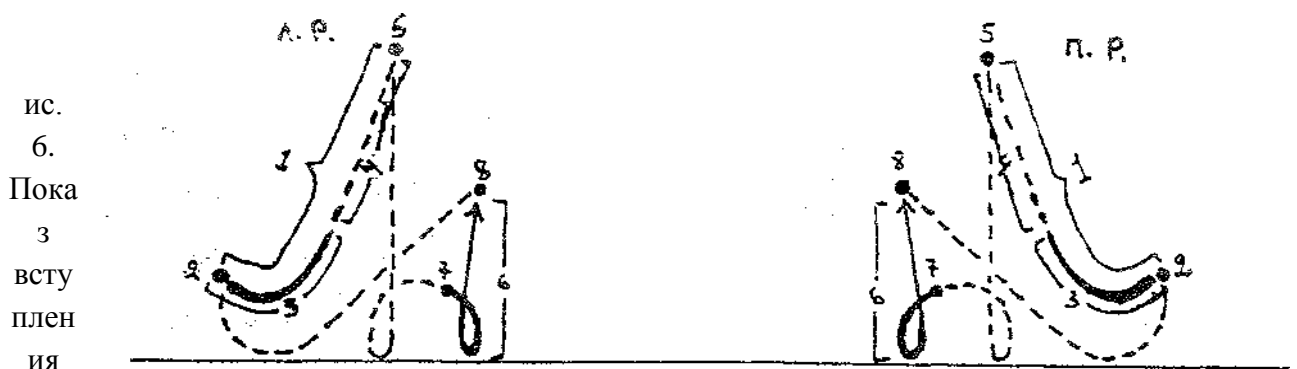


ускорение с импульсом, вниз – ускорение без импульса), то в неподготовленном ауфтакте действует только одно ускорение – вверх или в стороны – с импульсом и заданной программой предстоящего действия.

Рис. 5. Показ неподготовленного ауфтакта на первую долю в четырехдолевой схеме:

1 – точка «отрыв» или «отдача»; 2 – примерные границы импульса; 3 – примерные границы ускорения (время, равное половине или части счетной доли такта); 4 – точка «стоп» («вступление») – время, равное звучащей доли такта

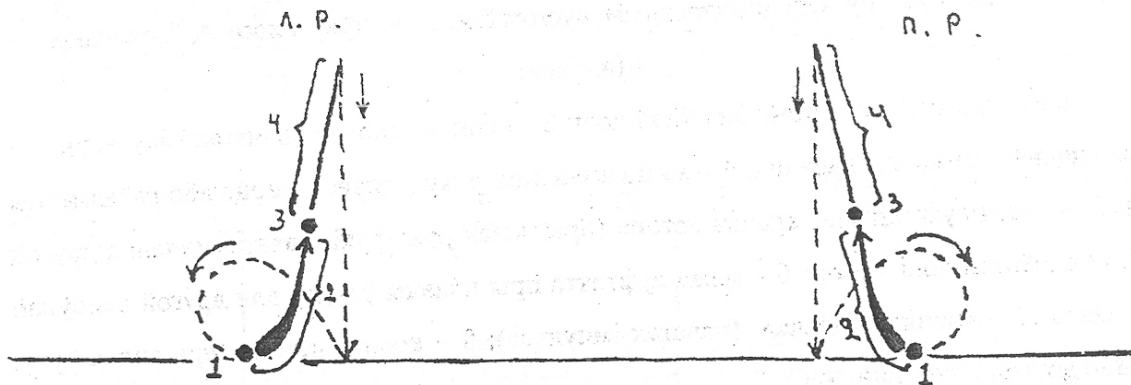
Например, в отрывке из хора А. Туренкова «Дняпро» на словах «У сівих легендах» при очередном вступлении всех голосов (Б–Т–А–С) на дробленные доли такта применяется неподготовленный ауфтакт. В данном случае нужно точным энергичным жестом подчеркнуть те доли, за счет которых происходит дыхание и вступление на части доли. Такими долями здесь являются четвертая и вторая. Чтобы эти жесты были ясными и конкретными, необходимо до минимума снять напряжение в жесте на первой и третьей счетных долях и тем самым достичь контрастности в показе второй и четвертой долей. Вступление при помощи неподготовленного ауфтакта в данном примере можно показать схематично следующим образом:



ис.  
б.  
Пока  
з  
всту  
плен  
ия

неподготовленными ауфтактами в отрывке из хора А. Туренкова «Дняпро»:

1 – граница ауфтакта до четвертой неполной доли; 2 – точка-«отрыв» (начало импульса); 3 – примерные границы ускорения; 4 – граница изменения движения (замедление или равномерное движение); 5 – конец ауфтакта – точка-«стоп» (остановка движения руки, начало звучания второй части четвертой доли такта); 6 – граница ауфтакта



при показе вступления для второй неполной доли такта; 7 – точка-«отдача» (начало импульса); 8 – точка-«стоп» (остановка движения, звучание второй неполной доли)

Рис. 7. Показ вступления неподготовленным ауфтактом на примере фрагмента хора «Доброй раніцы» А. Ращинского

В хоре А. Ращинского «Доброй раніцы» ауфтакт начинается на четвертой восьмой с мягкого импульса, возникающего из «отдачи» после удара жеста в основу четвертой восьмой, то есть второй триольной доли такта, и подготавливает вступление женского хора на пятой восьмой. После небольшого ускорения во время импульса жест продолжает свое движение в соответствии с характером и темпом музыки.

В белорусской народной песне «Шумелі бярозы» А. Богатырева ауфтакт начинается за две восьмых до вступления. На четвертой восьмой будет сделан импульс, возникнувший из «отдачи», а на пятой восьмой рука должна продолжать подъем с равномерным движением. Импульс передает ощущение темпа с пульсацией восьмыми длительностями, а равномерное движение после импульса передается ощущением соответствующего темпа и характера звучания. На шестой восьмой длительности вступают хоровые партии, как в первом, так и во втором тактах.

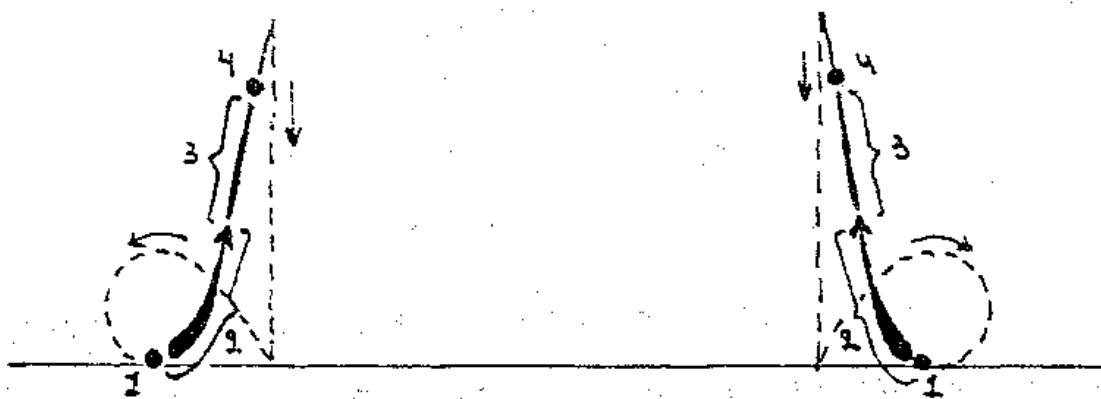




Рис. 8. Показ вступлений неподготовленными афтактами в отрывке из белорусской народной песни в обработке А. Богатырева «Шумелі бярозы»:

1 – «отдача» (начало импульса); 2 – примерные границы импульса; 3 – границы равномерного движения, передающие темп по восьмым длительностям; 4 – примерное вступление шестой восьмой в доле

В некоторых случаях дирижеру приходится применять ряд неподготовленных афтактов. Таким примером может служить отрывок из хора «Зімой» Э. Тырмонд. В этом примере дирижер показывает вступление при помощи неподготовленного афтакта на часть каждой счетной доли такта. Характерной особенностью этого примера является то, что афтакт здесь осуществляется за счет импульсивного жеста, начинающегося с «отдачи», и энергичной его остановки на каждой счетной доле такта. В точках каждой остановки жеста происходит вступление.

При дирижировании таким хоровым отрезком жест дирижера должен быть предельно точным, энергичным. Направление движения жеста должно производиться по прямым линиям, как показано на рисунке четырехдольной схемы. При использовании неподготовленного афтакта при показе вступления после начала счетной доли общим правилом является следующее: чем короче продолжительность подготовленного звука, тем более острым, более коротким должен быть импульс в афтакте. Неподготовленный афтакт дирижеру показать сложнее, чем подготовленный, потому что на него приходится меньше времени. Неподготовленный афтакт имеет только одно ускорение, за время которого требуется передать всю заложенную информацию. Тем не менее, он всегда широко используется в дирижерской практике и является действенным средством управления.

*Задержанный афтакт* – это разновидность неподготовленного афтакта, так как иной раз и подготовленный афтакт, в котором верхняя точка требует известной остроты, акцентируется и является разделением между первой и второй фазами, может быть задержанным. Так, например, задержанный подготовленный афтакт иногда применяется и при показе вступления на начало счетной доли в тихом, мягком звучании, в медленном темпе и характере звучания «*legato*», отработке точного произношения согласных и т.д. Так, в хоре «Крыніцы» Ю. Семеняко после запева мужских голосов «Спіць у зялёным бары цішыня» задержанный афтакт обеспечивает точное имитирующее вступление на дробленную долю женских голосов на словах «спіць цішыня».

*Функции правой и левой рук* имеют свои закономерности. *Правая* рука показывает:

– тактовое подразделение (тактирование/метрономирование);

- меру времени (время следования долей);
- темп и характер движения;

При этом правая рука не лишается и выполнения выразительных задач.

*Левая* рука выполняет следующие функции:

- дополняет правую в выражении динамики, темпа и характера звуковедения;
- заменяет правую руку в показе вступлений;
- выдерживает ритмический рисунок;
- корректирует возможные ошибки.

Функции рук могут меняться в зависимости от требований исполнения. В процессе дирижирования следует избегать выполнения двумя руками одной функции – так называемого двуручья. В произведениях с инструментальным сопровождением функциональное разделение рук выявляется гораздо ярче. Например, аккомпанемент обычно ведется правой рукой, в то время как показ основной мелодии и ритмического рисунка осуществляется левой рукой

*Вступления и снятия звучания на рисунках дирижерских схем.* Любые вступления (хора, группы голосов или оркестра, фортепиано) – очень ответственный момент. Дирижер должен обеспечить одновременность и своевременность вступлений. Они должны характеризоваться согласованностью в динамике, темпе и др. Именно в этом проявляется умение дирижера мобилизовать внимание исполнителей перед вступлением и дать ясно определенный (соответственно характеру) ауфтакт, переходящий в жест показа вступления.

Жест, при помощи которого дается вступление, должен быть точным, активным, ярким, наглядно отличаться от других жестов. Для этого при подаче вступления, как правило, меняется позиция рук. При дирижировании в классе, когда исполнение партитуры на фортепиано заменяет «живой» хор, важно с самого начала обучения воспитывать в себе привычку представлять хор, размещение хоровых групп и слышать при этом звучание их тембров. Показывая вступление, учащийся должен обращаться к воображаемым исполнителям.

Показ вступления в начале произведения требует от дирижера гораздо большей собранности и подготовки, чем показ других вступлений в партитуре. Решающее значение здесь имеет внутренняя подготовка дирижера к моменту начала звучания, особенно к подаче темпа и характера сочинения, предварительно найденным в процессе работы над произведением. Следующее движение – ауфтакт – является особенно ответственным, так как восприняв его, исполнители должны почувствовать не только момент начала

звучания, но и темп, динамику, характер музыки, а также эмоциональную настройку.

Перед началом исполнения обе руки желательно поднять в исходное положение. К этому обязывает важность и ответственность самого момента вступления, а также необходимость сосредоточить внимание коллектива. Что касается показа начала звучания, то оно может осуществляться обеими руками или одной. Этот вопрос решается в зависимости от динамики, количества вступающих голосов и расположения хора.

Показ вступлений в середине произведения не требует от дирижера значительной внутренней подготовки, как перед началом, но содержит трудности другого характера: любое предупреждение, сделанное дирижером, происходит во время исполнения. Дирижер, не нарушая течения музыкальной мысли, не выпуская из поля зрения всего происходящего в каждый отдельный момент, одновременно должен предупредить исполнителей о предстоящих вступлениях. Для показа вступлений в середине произведения очень важно использовать разные руки. Учитывая важность и ответственность для дирижера вступлениями хора, хоровым партиям в начале звучания произведения или в середине при различных темпах и динамике, предлагается материал для практической отработки дирижерских жестов по изображениям движения дирижерского жеста при непрерывном тактировании метрических схем разных размеров.

*Вступления на основные доли такта.* Показ вступлений на первую долю такта при тактировании схемы «на четыре», «на три», «на два» и др. осуществляется свободными руками, немного согнутыми в локтях и приподнятыми перед собой на уровне груди (примерно в точке «внимание»/ «отрыв»), откуда начинает свое движение четвертая, третья, вторая доли при непрерывном тактировании этих схем.

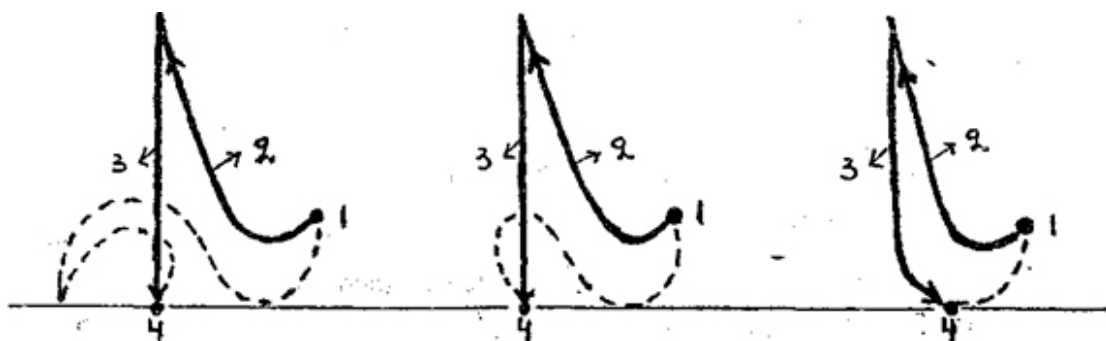


Рис. 9. Движение правой руки при показе вступлений на первую долю четырех-, трех- и двухдольных схем: 1 – точка «внимание» («отрыв»); 2 – жест вступления на

основные доли такта. 1 «вдох» (первая фаза ауфтакта); 2 – жест «вступление», выдох (вторая фаза ауфтакта); 3 – жест «вступление», выдох (вторая фаза ауфтакта); 4 – начало звучания первой доли

*Снятие звучания.* Наряду с показом вступления, начала звучания хора, важное место в дирижерской технике занимает момент остановки звучания, снятия звучности, что обеспечивается особым подготовительным жестом. Этот подготовительный жест является ауфтактом к снятию и имеет много общего с ауфтактом показа вступления. Разница заключается в том, что один жест подготавливает начало звучания, а другой – снятие, прекращение звучания.

*Виды снятия звучности по четырехдольной схеме:*

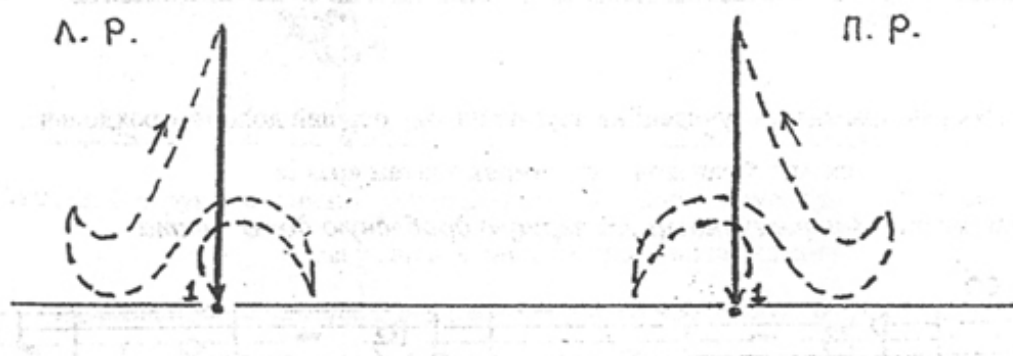


Рис. 10. Движение рук при снятии звучания на первую основную долю четырехдольной схемы в медленном и быстром темпах: 1 – снятие звучания

*Виды снятия звучности по трехдольной схеме.* Снятие звучания на первую основную долю такта происходит так же, как и в четырехдольной схеме.



Рис. 11. Движение рук при снятии звучности на вторую половину первой доли трехдольной схемы в медленных темпах со счетом «раз-и»

Рис. 12. Движение рук при снятии звучания на вторую основную долю



трехдольной схемы в медленном и быстром темпах

*Виды снятия звучности по двухдольной схеме:*

- снятие звучности на первую основную долю такта исполняется так же, как в четырех- и трехдольных схемах;
- снятие звучности на вторую половину первой доли такта показывается техническим приемом, соответствующим снятию громкости на вторую половину второй доли в трехдольной схеме или на вторую половину третьей доли в четырехдольной схеме;
- снятие звучности на вторую основную долю такта осуществляется техническим приемом, соответствующим снятию на третью и четвертую основные доли такты в трех- и четырехдольных схемах;
- снятие звучности на вторую половину второй доли осуществляется техническим приемом, соответствующим снятию громкости на дробленную третью долю в трехдольной схеме и дробленную четвертую долю в четырехдольной схеме.

### ***Тема 3. Дирижирование произведений в простых и сложных размерах***

*Простые размеры.* Размеры с наличием в каждом такте двух или трех счетных единиц составляют группу простых размеров. К простым относятся двудольный и трехдольный размеры.

*Трехдольный размер.* В основу тактирования трехдольного размера положена на трехдольная схема, по которой тактируются размеры  $3/2$ ,  $3/4$ ,  $3/8$ ,  $3/16$ . При тактировании размеров  $9/4$ ,  $9/8$ ,  $9/16$  в умеренных и быстрых темпах доли, состоящие из трех числовых единиц, группируются так: 3+3+3. В этом случае на три числовые единицы приходится один дирижерский взмах (например, в белорусских народных песнях «Шумяць лісця, шумяць вербы» – одна счетная доля на взмах; «Конікі, тупу, тупу» – три счетные доли на взмах).

*Тактирование трехдольного размера.* Схема трехдольного размера употребляется при тактировании размеров  $3/2$ ,  $3/4$ ,  $3/8$  ( $9/4$ ,  $9/8$ ,  $9/16$  с группировкой «три по три»).

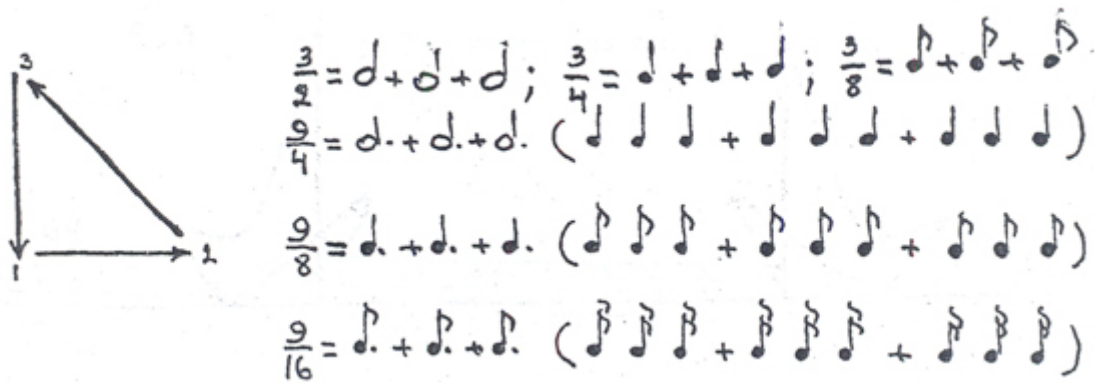


Рис.13. Схема трехдольного размера

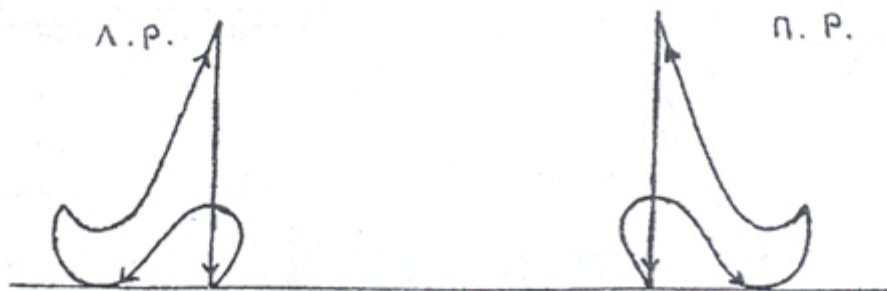


Рис. 14. Направление движений дирижерского жеста при тактировании трехдольной схемы и характере звуковедения «legato», «non legato»

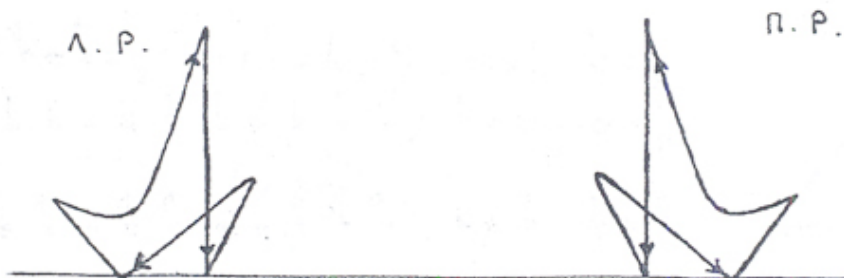


Рис.15. Направление движений дирижерского жеста при тактировании трехдольной схемы в быстром темпе и характере звуковедения «marcato», «staccato»

*Двухдольный размер.* В основу двухдольного размера положена двухдольная схема, по которой тактируются размеры 2/2 (*alla breve*), 2/4, 2/8, 2/16 и 6/8, 6/4 в умеренных и быстрых темпах с группированием 3+3, где на каждую долю, состоящую из трех счетных единиц, приходится один дирижерский взмах (например, в белорусской народной песне в обработке И. Кузнецова «Ваню маці пасылала» и белорусских народных песнях «Баліць мая галованька», «Да зазвінелі кованы колы»).

*Тактирование двухдольной схемы.* Схема двухдольного размера употребляется при тактировании размеров 4/4 (*alla breve*), 2/4, 2/8, 2/16 (6/8, 6/4 в умеренном или быстром темпе с группировкой «два по три»).

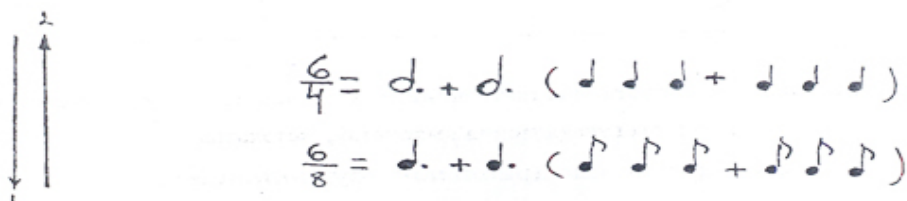


Рис. 16. Схема двухдольного размера

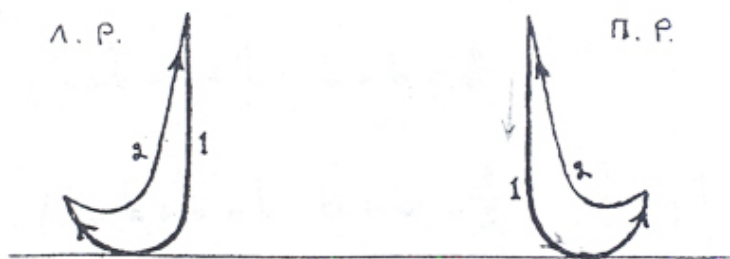


Рис. 17. Направление движений дирижерского жеста при тактировании двухдольной схемы в спокойном темпе и характере звуковедения «*legato*» и «*non legato*»

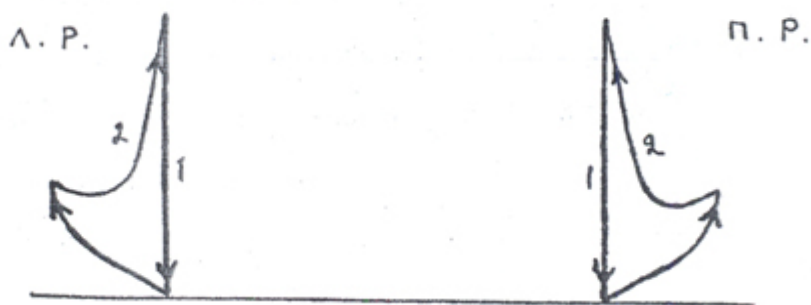


Рис. 18. Направление движений дирижерского жеста при тактировании двухдольной схемы в быстром темпе и характере звуковедения «*marcato*», «*staccato*»

*Четырехдольный размер.* Схема четырехдольного размера употребляется:

- при тактировании размеров 4/8, 4/4, 4/2;
- при тактировании размеров 12/8, 12/4 в умеренном и быстром темпе с группировкой 3+3+3+3, (например, в белорусских народных песнях «Пры Дунаечку»; «Ой, у зялёненькім садочку»; кантате «Беларусь» А. Багатырова).

Тактирование четырехдольного размера:

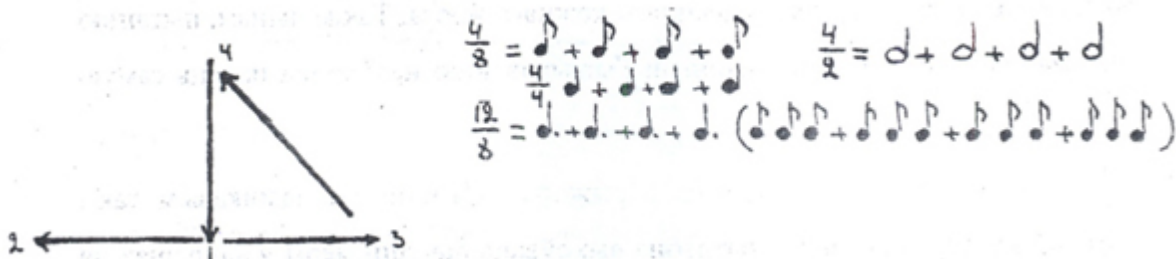


Рис.19. Схема четырехдольного размера

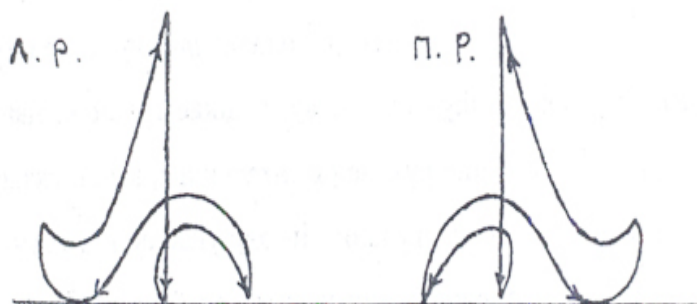


Рис.20. Направление движений дирижерского жеста при тактировании четырехдольной схемы при тактировании в спокойном темпе и характере звуковедения «legato», «non legato»



Рис. 21. Направление движений дирижерского жеста при тактировании четырехдольной схемы в быстром темпе и характере «marcato», «staccato»

К простому размеру следует отнести и особые случаи размера 4/4, обозначенные буквой С, перечеркнутой вертикальной линией или термином *alla breve*. Этот размер указывает на то, что в каждом такте присутствует две, а не четыре счетные единицы, и дирижуется по двухдольной схеме (например, белорусская народная песня «А ў бары сосна»), как и в случае указания половинной длительности в качестве счетной единицы в быстром темпе. В медленном темпе размер *alla breve* часто дирижуется по двухдольной схеме с дроблением каждой половинной длительности «на два» (например, мотет «Ave verum» В. А. Моцарта).



*Понятие дирижерской схемы.* Дирижерская схема – это условное выражение структуры такта, количество долей в движении рук дирижера. Первую долю, как самую сильную, принято направлять сверху вниз. Слабые доли располагаются в стороны или вверх. Движение рук по схеме должно давать ясное ощущение последовательности сильных и слабых долей в такте.

Вопрос последовательности изучения дирижерских схем на начальном этапе обучения освещается в научно-методической литературе с различных ракурсов. Некоторые педагоги-дирижеры рекомендуют начинать изучение дирижерских схем с трехдольного размера с переходом к сложному четырехдольному размеру во вторую очередь. Завершать начальный период освоения размеров рекомендуют изучением двухдольного размера. Другие педагоги (например, А. П. Когадеев) рекомендует начинать изучение дирижерских схем именно с четырехдольного размера-схемы. Несмотря на то, что она относится к сложным схемам, а трехдольная и двухдольная – к простым, четырехдольная схема, в некотором роде, аккумулирует элементы двух- и трехдольной схем. Поэтому, освоение тактирования четырехдольной схемой приводит к более легкому и быстрому освоению оставшихся схем.


*Ритмический рисунок в произведении и его роль в управлении хоровым звучанием.* Ритм – это рисунок живого движения во времени и, одновременно, внутренний пульс исполнения, его сердце, при остановке которого, прекращается музыкально исполнительский процесс. Ритм является контрольной долевым сеткой, на фоне и в пределах которой развиваются многообразные ритмические модуляции. Для усвоения ритмического рисунка дирижер должен хорошо чувствовать внутреннюю пульсацию произведения. Для этого рекомендуется во исполнения заполнять крупные длительности пульсацией самыми мелкими длительностями, присутствующими в ритмическом рисунке.


В процессе достижения функционального разнообразия в руках дирижера необходимо помнить о том, что левая рука принимает на себя функцию точного показа ритмического рисунка (в частности, крупных длительностей) в случаях его полного совпадения во всех голосах хоровой вертикали. Правая рука в подобных случаях выполняет счетную функцию тактирования. В случаях присутствия разного ритмического рисунка в различных голосах хоровой фактуры, он показывается отдельно каждой рукой, закрепленной за партией.


Направления движения рук в процессе показа ритмического рисунка (например, выдерживания долгих длительностей) осуществляется в соответствии с рисунком конкретной дирижерской схемы. Навык выдерживания крупных длительностей в одной руке с заполнением счетными долями в другой руке, предполагает определенный технический опыт и координационную свободу (см. таблицу 1).


## Размер 3/4


## Тренировочные упражнения


1. 


2. 


3. 


4. 


5. 


6. 


7. 

8. 











9. 

10. 

11\*. 

12\*. 

Размер 4/4'  
Ритмические упражнения

1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 
7. 
8. 
- 9\*. 
- 10\*. 

**Тема 4. Средства художественной выразительности  
в дирижировании**

Приступив с учащимися к изучению дирижерских схем, нельзя ограничиваться лишь тактированием (метрономированием). Необходимо помнить о том, что техника не является самоцелью, но средством достижения максимальной выразительности, выступает средством проникновения в содержание произведения, отображения его смысла, формы и краски. Подобный процесс является сложным явлением, он предполагает наличие у исполнителя как врожденной музыкальности, так и серьезной работы над пластичностью движений. Освоение тактирования может осуществиться за сравнительно короткий промежуток учебного времени, однако добиться известной «певучести» в руке, которая выражает связь с вокальной природой хорового исполнительства, является задачей, решаемой путем многолетней работы и труда. В этой связи дирижеру необходимо тщательно и ежедневно работать над усвоением различных манер звуковедения. Основными характерами звуковедения являются штрихи *legato*, *non legato*, *staccato*.

*Legato* – плавно связно, – в дирижировании характеризуется связностью всех движений. Его отличительные черты – плавные движения и мягкие точки. Этот прием близок с ведением смычка скрипки. Важнейшим параметром исполнения является ровное, без толчков, движение рук по рисунку дирижерской схемы, а также «стирание» точек путем мягкого касания руками дирижерской плоскости. Технически прием *legato* выполняется освобожденной, мягкой, певучей рукой (всех ее частей – кисти, предплечья, плеча). Движения характеризуются свободой и энергетической наполненностью. Жест в характере звуковедения *legato* будет изменяться в зависимости от характера произведения, динамики и темпа – от сочного и насыщенного в медленных темпах, до легкого и невесомого – в темпах подвижных. В громкой динамике жест *legato* исполняется с ощущением «от плеча» и в крупной амплитуде; в тихой динамике – жестом меньшей амплитуды (от локтя или кисти), невесомо.

Звуковедение *non legato* является противоположным звуковедению *legato*, характеризуется ясной разграниченностью долей друг от друга, прерывисто-пунктирной линией движения, резкостью очерченных точек, укороченностью долевых движений и прямолинейностью линий. Дирижерские точки в штрихе *non legato* исполняются упруго, с большей отдачей в обратном движении; долевые движения характеризуются уменьшением показа за счет удлинения моментов, фиксирующих отдачу. С точки зрения техники, прием исполняется собранной, организованной рукой, с некоторой фиксацией лучезапястного сустава при мышечной свободе плеча и предплечья. Дыхание перед каждой долей в жесте *non legato* задерживается, что опосредует последующую большую четкость доли.

Прием *non legato* характеризуется разнообразием показа в различных произведениях, может быть более резким или смягченным. В процессе обучения целесообразно отрабатывать этот характер звуковедения в различных дирижерских схемах.

Характер звуковедения *staccato* (отрывисто, не связывая) является основным штрихом в палитре характеров звуковедения. Для успешного его усвоения рекомендуется сравнивать все штрихи между собой и подчеркивать их противоположность. Так, в характере звуковедения *staccato* (в сравнении с жестом *legato*) выделяется отрывистость, четкость, острота. При дирижировании этого штриха наблюдается сокращение долевого движения до минимума и существенное возрастание значения точек, которые исполняются подчеркнуто резко и коротко. В штрихе *staccato* отсутствует пульсация руки от плеча, движение производится либо кистью с предплечьем, либо одной кистью (в зависимости от характера музыки).

Техническое исполнение *staccato* предполагает отличное от плавного звуковедения положение рук – как правило, они согнуты в локтях, выдвигаются вперед, основной точкой опоры служит локоть при неподвижности плеча и предплечья. Кисти рук приподняты над плоскостью, пальцы собраны и закруглены. Дирижирование *staccato* производится короткими ударами-рывками сверху вниз, точки фиксируются очень остро и отчетливо, а междолевое движение от точки к точке – предельно сокращено. Таким образом, резкий удар точки вызывает равную по силе отдачу от точки – этот характерный момент требует особого внимания. Движения при дирижировании на *staccato* должны быть небольшими, активными, упругими и строго ритмичными.

Необходимым условием хорошего дирижерского воплощения хоровой партитуры является правильно избранный темп. Темп существенно влияет на формирование и выбор дирижерской схемы и теснейшим образом с ней связан. В умеренных темпах тактирование осуществляется согласно указаниям нотного текста о метрической единице и ее количестве в такте. В быстрых темпах возможно исполнение «на раз», а также группировка тактов по логике музыкального развертывания. В медленных темпах допускается дробление основной метрической единицы, при котором дирижерские доли удваиваются или утраиваются. Особое значение приобретает в процессе дирижирования опосредованность амплитуды дирижерского жеста от темпа. В медленных темпах, в зависимости от характера и динамики, используются жесты большой, средней и малой амплитуды. В быстрых темпах используются жесты малой амплитуды (см. таблицу 2)

*Определение метронома Мельцеля по количеству движений руки*

Темп по метроному Мельцеля	Количество движений руки				
	5 сек.	10 сек.	15 сек.	20 сек.	30 сек.
40			10		20
42		7			21
44			11		22
46					23
48	4	8	12		24
50					25
52			13		26
54		9			27
56			14		28
58					29
60	5	10	15	20	30
63(64)			(16)	21	
66(68)		11	(17)	22	
69				23	
72	6	12	18	24	
76(78)		(13)	19		
80			20		
84	7	14	21		
88(90)		(15)	22		
92			23		
96	8	16	24		
100(102)		(17)	25		
104			26		
108	9	18	27		
112(114)		(19)	28		
116			29		
120(124)	10	20	30(		
126(128)		21	(32)		
132(136)	11	22	33(		
138(140)		23	(35)		
144	12	24	36		
152(156)	(13)	(26)	38		
160			40		
168	14	28	42		
176(180)	(15)	(30)	44		
184			46		
192	16	32	48		
200(204)	(17)	(34)	50		
208			52		

*Динамика* также является важнейшим выразительным средством в музыке, ярко раскрывающим содержание музыкального произведения. Динамика отличается большим диапазоном, благодаря чему является ведущим способом в показе *музыкальной фразировки* – художественно-смысловом выделении музыкальных фраз в процессе исполнения путем разграничения периодов, предложений, фраз, мотивов с целью выявления содержания, логики музыкальной мысли. Так, фраза, осмысленная динамически, становится выпуклой, осязаемой, а целостное произведение, обогащенное динамическими красками – приобретает законченность и ясность.

Для дирижера стремление к овладению богатством динамической палитры является важной ступенью к освоению средства музыкальной выразительности. На занятиях по дирижированию следует приучить учащегося к адекватному прочтению динамических оттенков, а также формировать осознанность взаимосвязи присутствующей динамики с содержанием произведения. Правильное толкование динамики способствует адекватному ее выражению в дирижерском жесте.

В музыкальной терминологии существует понятие динамики постоянной и переменной. В этой связи, рекомендуется начинать работу в дирижерском классе с ее постоянных показателей (*p*, *mf*, *f*). Выразительность динамики зависит от силы, энергии жеста, его физической насыщенности, различного объема движений (шире – громче, уже – тише), от местонахождения руки в разных плоскостях (ниже – тише, выше – громче). Насыщенность жеста является главным и решающим, объем движений и плоскости дирижирования фактором относительным. Например, в быстром темпе жест всегда будет мал по объему при любой динамике, исполнять *piano* можно в верхней части дирижерской плоскости, а *forte* – в низкой.

В методике, разработанной П. Чесноковым, рекомендуется на начальных этапах обучения закреплять положение рук на определенных уровнях для показа конкретной динамики. Например, руки, расположенные в верхней позиции – показывают звучание *forte*, в средней – *mezzo forte*, в нижней – *piano*. Необходимо помнить и об объеме движения. Динамика *piano* будет показываться движениями малого объема в нижней плоскости. По мере возрастания динамики повышается плоскость и увеличивается амплитуда дирижерского движения. Например, в характере *legato* прием *crescendo* от *piano* до *forte* показывается мягким движением руки, из собранной исходной позиции в сторону увеличения амплитуды

и постепенного поднятия дирижерской плоскости, что и обозначает усиление звучности.

Жест становится более напряженным и выполняется с большей мускульной силой, поднятием дирижерской плоскости, что и обозначает нарастание звучности. Вместе с тем, в руке неуклонно накапливается ощущение мышечной энергии и напряжения. Кульминационная точка показывается рельефным движением руки. Таким образом, весь путь логического развития динамики в мелодической линии, все динамические вершины и спады должны быть наглядными. Движение рук должно обязательно соответствовать динамике музыки.

Поскольку каждая музыкальная фраза имеет развитие, она может усиливаться в динамике или, наоборот, ослабляться. Дирижер должен научиться показывать эти линии развития и овладеть элементарными приемами показа *crescendo* и *diminuendo* в руках. Например, для адекватного показа *crescendo* необходимо определить в строении фразы ее кульминационную вершину, а затем «простроить» равномерное нарастание звучности к ней.

Выполнение приема *diminuendo* основывается на принципах исполнения *crescendo*, происходящих, однако, в обратной последовательности. В процессе обучения необходимо следить за качеством насыщенности показа динамических оттенков, степенью мышечного напряжения, без которого показ динамических подвижных нюансов становится формальным и «безвольным». С позиций дирижерской техники необходимо освоить движение руками вперед («удлинение» и назад «укорачивание»), добиваться пластичности, свободы и гибкости.

*Фермата* (итал. *fermata* – «остановка», «задержка») – знак музыкальной нотации, предписывающий исполнителю увеличить по своему усмотрению длительность ноты, обычно в 1,5-2 раза, но возможно и более (особенно если фермата заключительная) вплоть до условного состояния «пока не растает звук». Знак ферматы, как правило, ставится, в зависимости от расположения, над или под нотой/паузой. В партитурах и вообще в многоголосной музыке фермата выставляется во всех голосах одновременно. Фермата помещается иногда и над тактовой чертой, образуя нечто вроде звучащей *люфтпаузы*.

В дирижерской практике существует несколько разновидностей фермат, требующих различных подходов по технике исполнения:

- снимаемая;
- неснимаемая;
- фермата на паузе;



– *фермата на тактовой черте.*

*Характеристики и особенности показа различных фермат.* Снимаемой называется такая фермата, которая по истечении ее длительности снимается дирижерским жестом и вызывает перерыв в звучании. Типичное местоположение снимаемых фермат – в окончании произведения, в меньшей степени – в начале. Техническое исполнение ферматы осуществляется следующим образом: на фермате дирижер останавливает руки, выдерживает ее, а затем готовит снятие (на последнюю долю длительности, над которой стоит фермата) и снимает звучность. Таким образом, жест снятия ферматы соблюдает все закономерности обычных окончаний. Жест снятия можно производить в любом удобном для дирижера направлении, поскольку дальнейшее звучание прекращается, либо возникает не сразу. Ферматы – важный момент выразительности в музыке, требующий от дирижера верного прочтения и толкования. Важнейшим критерием для дирижерского проработывания архитектоники формы целого является чувство меры в ее продлении.

*Неснимаемая фермата* не требует снятия звучания. Она не прерывает звучания музыки, не допускает цезуры в дыхании и, продлевая в свободно движущемся музыкальном языке один звук или аккорд, делает его более значимым и выразительным. *Неснимаемые* ферматы бывают: на сильной доле такта, на слабой доле такта, на затактовой доле, на части доле такта. Обобщая примеры, отметим, что, независимо от их местонахождения в такте, неснимаемые ферматы показываются движением руки сверху вниз (например, русская народная песня «Соловьем залетным» в обработке М. Анцева). Ферматы на паузе удлиняют в музыке моменты молчания цезуры. Их техническое выполнение сводится просто к остановке движения руки и требует «ожидания» фермата на паузе. Паузы с ферматами имеют большое выразительное значение (например, в хоровой миниатюре «Осень» М. Речкунова).

Фермата на тактовой черте выполняет роль небольшой паузы, нарушая ритмичность движения, ярче оттеняя сопоставление различных эпизодов тональности или темпов, тем самым придавая большую четкость следующему разделу или части («Не сжатая полоска» П. Чеснокова, революционная песня «Узник»). Свои особенности имеют приемы снятия фермат на *forte* и *piano*. Дирижерский показ *комбинированного снятия* фермат основывается на смыкании момента и показа снятия звука с моментом показа дыхания. Дирижер, снимая фермату, тем же движением показывает дыхание к следующей доле такта. («Над рекой Днепром» С. Благообразова).

*Ферматы на паузе* удлиняют в музыке моменты продления цезуры. Их техническое исполнение основано на прекращении дирижерского движения в руках и «выжидании» паузы, после чего движение возобновляется посредством ясного ауфтакта.

*Фермата на тактовой черте* означает внезапное прекращение звучание и остановку движения. Обычно она выполняет роль небольшой паузы, значение которой заключается в ярком сопоставлении эпизодов (тональностей, гармонии, динамики и т. д.), следование которых она прерывает. Техническое исполнение ферматы на тактовой черте сводится к выдерживанию паузы, без движения, с последующим ясным и конкретным ауфтактом к дальнейшему музыкальному материалу.

### ***Тема 5. Тип и вид хора. Способы изложения хоровой партитуры***

Тип хора определяется в зависимости от того, какие партии его составляют. Хор, состоящий из женских голосов, называется *однородным женским* хором. Аналогично – мужской хор называется *однородным мужским*, а хор, состоящий из мальчиков и девочек, называется *детским* хором. Существует традиция исполнения произведений, написанных для детского хора, женским составом, и наоборот.

Хор, состоящий из мужских и женских голосов, называется *смешанным* хором. Разновидностью его является хор, в котором партии женских голосов исполняют мальчики, нередко его называют хором *мальчиков*. Как правило, все православные духовные песнопения, написанные до начала XX века, предназначались для исполнения таким составом смешанного хора.

К типу смешанных хоров относятся также *неполные смешанные хоры*. Неполные смешанные хоры – это такие хоры, где отсутствует какая-либо одна из партий. Чаще всего это басы или тенора, реже – какие-либо из женских голосов.

Каждому типу хора соответствуют определенные виды хоров. Понятие «вид» хора связывается с количественным содержанием хорового состава, который, как исполнительская форма, имеет приоритетно равночисленные хоровые партии и группы. Таким образом, под понятием вид хора подразумевается характеристика исполнительского коллектива. Вид хора свидетельствует о количестве хоровых партий, входящих в его состав: они бывают одnogолосные, двухголосные, трехголосные, четырехголосные и т. д.

Однородные хоры имеют в своем составе, как правило, две основные партии (сопрано и альты или тенора и басы), следовательно, основной вид

однородного хора – двухголосный. Смешанный хор состоит из четырех основных партий, и его наиболее характерный вид – четырехголосный.

Уменьшение и увеличение числа реально звучащих партий путем дублирования или, наоборот, разделения может дать новые виды хора. Например, однородный одноголосный хор, однородный четырехголосный хор, смешанный восьмиголосный хор, смешанный одноголосный хор и т. д.

Дублирования и разделения могут быть как постоянные, так и временные. Хоровая партитура с нестабильным изменением количества голосов будет иметь вид, называемый эпизодическим одно-, двух-, трех-, восьмиголосием, с обязательным указанием стабильного числа голосов (например, однородный двухголосный женский хор с эпизодическим трехголосием). При временных разделениях, обозначающихся иногда итальянским словом *divisi*, возникающие новые голоса имеют, как правило, подчиненное значение.

Кроме простых хоров существуют также *многохорные* составы, когда в исполнении произведений одновременно участвуют несколько хоров, имеющих самостоятельные хоровые партии. Такие многохорные партитуры особенно часто встречаются в оперной музыке. В православной музыкальной практике также существует традиция сочинения так называемых *антифонных* произведений, при которой два хора поют, как бы отвечая друг другу. Такие составы называются, соответственно, двойные, тройные и т.д.

Понятие «*divisi*» в хоровой партитуре. Нередки случаи, когда музыкальное произведение рассчитывается на исполнение его однородным хором не в два, а в три, четыре, а иногда и большее количество голосов. В этих случаях каждая хоровая партия может делиться на группы, которые часто получают самостоятельное значение и образуют самостоятельные хоровые партии. Такое деление на группы носит название «*divisi*». *Divisi* (от итал. – разделенные) – временное разделение хоровой партии на два, три и более голосов. Применение *divisi* гармонически насыщает хоровое изложение, ослабляя в то же время силу звучания (в противоположность унисону).

В хоровой практике существуют некоторые особенности нотной записи хоровых партитур для однородного и смешанного составов исполнителей. Хоровые партитуры для *однородных* хоров могут быть однострочными. Примером такой партитуры может служить запись народных и массовых песен, а также некоторых оперных хоров. Это может быть как одноголосная, так и двух-, трех- и четырехголосная партитура. В последнем случае это возможно при однородном ритмическом рисунке и совпадении литературного текста во всех партиях.

Поскольку однородные хоры имеют в своем составе две основные хоровые партии, типичным видом партитуры для однородных составов является двухстрочная партитура. Там, где существует устойчивое деление хоровых партий на две, первые и вторые голоса обозначаются штилями вверх и вниз соответственно, а вид партитуры обозначается как четырехголосный.

Однородная хоровая партитура может записываться на трех нотных строках. Это дает возможность яснее показать мелодическое движение голосов, их подтекстовку. Особенно важны преимущества трехстрочной записи в произведениях, где каждая хоровая партия имеет довольно самостоятельное мелодическое движение. Гораздо реже встречаются партитуры однородных хоров, изложенные на четырех строках, еще более редко пяти-, шестистрочные партитуры.

Смешанные хоры имеют четыре основные партии, поэтому типичным видом записи сочинений для такого состава следует считать четырехстрочную партитуру. Этот вид партитуры предполагает запись не только четырехголосных, но и многоголосных хоровых сочинений. Когда число голосов превышает четыре, а их сложность и самостоятельность очевидны, тогда применяется запись на пяти-, шести-, семи-, восьми- и более строках. В период расцвета строгого стиля в Европе композиторы создавали от восьми- до двадцати- и более многоголосных хоровых полотен. Так, например, в «Священной симфонии» итальянского композитора Дж. Габриэли есть хоры по восемь-, десять-, двенадцать-, пятнадцать голосов, композитору франко-фламандской школы Й. Окегему принадлежит тридцатишестиголосный канон «Deo gratias», а английскому композитору Т. Таллису – сорокоголосный мотет «Spem in alium».

В России расцвет хорового многоголосия приходится на эпоху партесного концерта. При записи неполного смешанного хора каждая партия выписывается на отдельной строке с обязательным обозначением ее типа. Примером такой записи может служить трехголосная «Литургия св. Иоанна Златоуста» Д. Бортнянского.

Хоровые партитуры для двух- и треххорных составов встречаются чаще в крупных произведениях (ораториях, мессах, кантатах), а нередко и в оперной литературе. Подобного рода составы могут быть представлены, в зависимости от сценической ситуации, самыми различными вариантами из детских, женских, мужских и смешанных (полных и неполных) хоров. Внутри каждого хора партии располагаются так же, как при записи обычного состава, но кроме отдельной акколады, соединяющей партии двух хоров, обе части партитуры объединяются общей начальной чертой. Примером двуххорной партитуры, построенной на сочетании двух смешанных составов,

может служить произведение «Jubilate Deo omnis terra» Л. Моренцо. Примером двуххорной партитуры, построенной на сочетании однородных составов – «Увидал из-за тучи утес» С. Танеева. Трех- и четыреххорные произведения встречаются в музыкальной литературе весьма редко. В качестве примера можно привести заключительный хор «Славься» из оперы М. Глинки «Жизнь за царя», в котором участвуют два смешанных хора полного состава и один неполного (отсутствует партия сопрано).

В хоровой практике существуют определенные правила игры хоровых партитур различных типов и видов на фортепиано. Основной задачей при исполнении хоровой партитуры на фортепиано является полное и совершенное раскрытие художественного содержания изучаемого произведения в условиях фортепианной звучности. Сыграть партитуру по хоровому – значит передать звучание хора:

- при игре партитур нужно помнить, что основной тип ведения звука в хоре «*legato*», следовательно, все звуки мелодии по горизонтали и аккорды по вертикали должны соединяться плавно и одновременно, без толчков и подскоков, с правильной аппликатурой (удобном и рациональном расположении пальцев на клавиатуре);
- уметь не только видеть последовательность аккордов, образуемых различными голосами, но также слышать движение каждого голоса, рельефно и выразительно отразить его в фортепианной звучности;
- уметь соотносить музыкальную фразу с поэтической и определять одну общую кульминационную вершину;
- осуществлять движение во фразе на основе устремленности к главному слову предложения, при котором окончания слов, фраз (как и при пении) должны филироваться;
- соблюдать все виды цезур (общехоровые, по партиям, со сменой дыхания и без смены), цепное дыхание строго обязательно;
- учитывать специфику вокальных темпов, которые тяготеют к средней умеренности: быстрые темпы исполняются более сдержанно, а медленные – более с движением, что обусловлено особенностями певческого дыхания и работой артикуляционного аппарата;
- использование педали должно строго соответствовать характеру звуковедения, быть предельно частым и аккуратным;
- исполнение теноровой партии, выписанной в скрипичном ключе, осуществляется на октаву ниже, а выписанной в басовом ключе, – как написано;

– исполнение всех агогических (темповых и динамических) нюансов, колористических приемов должно в точности соответствовать партитурным обозначениям.

В хоровой практике существует несколько способов упрощения хоровых партитур при игре на фортепиано. Хоровые партитуры в подавляющем большинстве могут быть исполнены на фортепиано абсолютно точно. Однако встречаются партитуры, где из-за количества голосов, особенностей фактуры, расстояния между одновременно звучащими голосами, точное фортепианное воспроизведение оказывается невозможным. Для того, чтобы сыграть подобные произведения возможны некоторые изменения нотного текста:

- при октавных удвоениях баса нижний звук нужно брать скачком, причем именно нижний звук должен исполняться в долю на педали, а затем мгновенным перебросом левой руки исполняется весь аккорд (форшлаг на педали);
- возможны пропуски выдержанных звуков в отдельных голосах;
- наличие в партитуре повторяющихся одинаковых аккордов в широком расположении допускает исполнение только первого басового звука форшлагом на педали, а при последующих повторениях аккорда рекомендуется пропустить данную партию.

Однако, не всякое упрощение партитуры может считаться приемлемым. Изменение текста, затрагивающее мелодическую линию, искажающее гармонию или снимающее какой-либо существенный голос, недопустимо. Всякое упрощение не должно видоизменять содержание произведения.

## ***Тема 6. Основные аспекты теоретического анализа хоровой партитуры***

### *План анализа хорового сочинения*

*Аннотация хорового произведения* – это письменное изложение анализа данного произведения. Начиная работу над новым произведением, студент должен на основе всего комплекса средств художественной выразительности построить в итоге четко обоснованный исполнительский план (интерпретацию), показать ясно выраженное собственное отношение и понимание образного содержания произведения. Анализ хорового

произведения осуществляется путем последовательного изучения следующих разделов:

### *Историко-эстетический анализ*

1. Творческий портрет композитора и его основные произведения.
2. Краткая характеристика творчества поэта, разбор поэтического текста.
3. История создания произведения, его основная идея и содержание.

### *Музыкально-теоретический анализ*

1. Форма произведения и его структурные особенности.
2. Жанровая основа.
3. Ладовая и тональная основа.
4. Особенности гармонического языка.
5. Мелодическая и интонационная основа.
6. Метроритмические особенности.
7. Темп и агогические отклонения.
8. Динамические оттенки.
9. Фактурные особенности произведения и его музыкальный склад.
10. Соотношение хоровой партитуры и сопровождения.
11. Связь музыки и поэтического текста.

### *Вокально-хоровой анализ*

1. Тип и вид хора.
2. Диапазон и тесситурные особенности произведения.
3. Соотношение естественного и искусственного тесситурного ансамбля.
4. Особенности использования тембровых красок и хоровая «оркестровка».
5. Приемы хорового письма.
6. Виды хорового дыхания.

### *Исполнительский анализ*

1. Ансамбль строя и интонационный ансамбль.
2. Ритмический ансамбль.
3. Темповый ансамбль.
4. Динамический ансамбль.
5. Штриховой ансамбль.

6. Дикционный и орфоэпический ансамбль.
7. Исполнительская фразировка.
8. Создание исполнительского плана.
9. Репетиционный план.

#### *Особенности дирижерского жеста*

1. Характеристика дирижерских жестов.
2. Виды применяемых афтактов.
3. Дирижирование фермат и пауз.
4. Особенности дирижирования метрических и ритмических структур.

Работа над аннотацией должна начинаться задолго до начала ее письменного изложения. Сведения, полученные в ходе разбора произведения, сразу нужно систематизировать, выписывая их строго по разделам, соответствующим плану аннотации. Внутри разделов необходимо четко группировать однородный материал. В аннотации немаловажно и то, как, каким языком излагается содержание. Каждая фраза должна содержать в себе смысл, любая мысль выражаться ясно и по возможности короче. Необходимо обращать внимание на правильность написания специальных терминов, иностранных слов.

#### *Историко-эстетический анализ*

В этом разделе аннотации раскрываются сведения о поэте, на стихи которого написано произведение, о композиторе, времени, истории создания литературного первоисточника и его воплощения в музыкальных образах. Знакомясь с творчеством композитора и поэта, немаловажным моментом является информация об эпохе, в которую они жили, эстетических и художественных взглядах авторов.

Интересно отметить общность или различие взглядов соавторов на те или иные явления искусства. Необходимо также познакомиться с рядом других произведений композитора и поэта, что дает возможность сделать выводы о характерных чертах творческого почерка каждого из них.

Окончательным результатом историко-эстетического анализа должна быть ясность в общей концепции, идее, масштабах сочинения, эмоциональном тоне произведения в целом.

#### *Музыкально-теоретический анализ*

Музыкально-теоретический анализ предполагает освещение широкого круга вопросов, связанных с определением формы произведения, жанровой



основы, ладотонального плана, особенностей гармонического языка, мелодических, фразировочных, темпо-ритмических особенностей, фактуры, динамики, соотношения хоровой партитуры с сопровождением и связи музыки с поэтическим текстом. Если анализируемое произведение является частью более крупного сочинения, то необходимо кратко охарактеризовать также и остальные его части, чтобы составить общее представление обо всей циклической целостности (состав исполнителей, количество и название частей, роль хора и др.).

Осуществляя музыкально-теоретический анализ, целесообразнее идти от общего к частному. Большое значение имеет расшифровка всех обозначений и указаний композитора. Необходимо помнить о том, что структура хорового произведения во многом определяется особенностями построения стиха. Важно сравнение текста, использованного при создании хорового произведения с литературным оригиналом: если использованный композитором текст является отрывком (фрагментом) литературного произведения (поэмы, стиха и др.), необходимо дать общую характеристику всего произведения. Целесообразно обратить внимание на построение литературного текста, найти смысловую кульминацию, сравнить произведения на один и тот же текст, написанные разными композиторами.

Анализ средств музыкальной выразительности должен быть особенно тщательным и подробным в части гармонического анализа. Решение ряда вопросов соподчинения частей целого, определение частных и общей кульминаций во многом зависит от правильных оценок данных гармонического анализа: нарастания и убывания напряженности, модуляций и отклонений, диатонической и альтерированной диссонантности, роли неаккордовых звуков.

Музыкально-теоретический анализ должен помочь выявить главное и второстепенное в музыкальном материале, логично, с учетом всего выстроить драматургию произведения. Возникшее представление о произведении как законченной художественной целостности уже на этом этапе изучения вплотную приблизит к постижению авторского замысла.

### *Вокально-хоровой анализ*

Вокально-хоровой анализ начинается с характеристики типа и вида хора, определения общего диапазона произведения и диапазонов каждой хоровой партии в частности. Именно эти сведения позволяют судить о соответствии данной партитуры возможностям того или иного хорового коллектива. Основное место в данном разделе занимает исследование

ансамблевых особенностей произведения. И это не случайно – ведь в конечном итоге работа над хоровым произведением должна завершиться достижением художественного единства всех компонентов хоровой звучности, то есть их ансамблем.

Важным моментом является динамичное соотношение между партиями (хоровой ансамбль – естественный и искусственный). Вокально-хоровой анализ позволяют соотнести технические требования хоровой партитуры с реальными возможностями предполагаемого исполнительского состава. Если, например, какая-либо партия хора помещается в особые тесситурные условия или используется неансамблирующий (с точки зрения естественного звучания) аккорд, то это не всегда бывает продиктовано только лишь логикой музыкального развития. Лишь до конца поняв значение любого приема, соотношение естественного и искусственного ансамблей, можно оценить и степень трудности его исполнения. Необходимо помнить, что ансамбль – понятие многозначное.

Помимо упомянутых видов ансамбля (естественный и искусственный) требуется скрупулезное рассмотрение и других его разновидностей: интонационного, ритмического, темпового, динамического, штрихового, дикционного и орфоэпического. Необходимо выявить также и роль различных партий в произведении (исполнение мелодического материала, подголосков, аккомпанемента и др.).

*Использование специфических тембровых выразительных возможностей хора и его партий.* Вокально-хоровой анализ включает и особенности интонирования (хоровой строй), выделение на основе ладогармонического анализа наиболее сложных в интонационном отношении моментов с учетом закономерностей мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального) строя, а также способы преодоления интонационных трудностей.

Приступая к анализу использования тембровых красок и особенностей хоровой «оркестровки» следует помнить, что всем видам голосов в связи с конкретными условиями их использования присущи определенные тембровые качества, плотность и объем звучания.

Вокально-хоровой анализ включает также раскрытие приемов хорового письма (одноголосные, двухголосные хоровые педали, аккордовые комплексы, ритмизованные педали), фактурных особенностей изложения музыкального материала. Должна быть определена фактура произведения: как гармоническая (аккордно-гармоническая), гомофонно-гармоническая, или полифоническая (контрастная, имитационная, смешанная), а также

конкретизирована взаимосвязь фактуры с содержанием произведения, его выразительными средствами, музыкальной стилистикой.

Завершает вокально-хоровой анализ описание способов хорового дыхания, применяемых в хоровом произведении. Во всех случаях необходимо обосновать необходимость использования того или иного вида дыхания. Главным при этом выступает логика развития музыкальной и поэтической мысли как у всего хора, так и в каждой из партий.

### *Исполнительский анализ*

Основная задача этого раздела аннотации – выявление субъективных исполнительских средств передачи художественного образа, обоснование собственной трактовки произведения и ее воплощения в репетиционном процессе с хоровым коллективом. Одной из основных частей исполнительского анализа является создание исполнительского плана (или интерпретации). При разработке своего исполнительского плана дирижер, в первую очередь, всегда руководствуется авторскими указаниями. Разработка исполнительского плана происходит на основании раскрытия содержания произведения (литературного, музыкального), общего характера произведения и его частей, темповых особенностей, метромических указаний.

Основные контуры этого плана должны формироваться по мере выявления закономерностей и особенностей музыкального языка сочинения. Центральное место должен занять вопрос определения частных и общей кульминаций. Как правило, эта работа осуществляется параллельно с определением формы произведения и его структурных особенностей. Стремясь придать сочинению законченность драматургической архитектоники, композитор обычно тщательно «вырисовывает» ее кульминационные моменты. В каждом отдельном случае при этом могут доминировать различные средства музыкальной выразительности: мелодика, гармония, динамика и т. д. Но нередко общая кульминация выделяется комплексным соединением нескольких таких средств.

*Заключение.* В заключении необходимо выявить некоторые черты стиля композитора, сравнить анализируемое хоровое произведение с другими сочинениями, высказать свое отношение к изучаемому произведению. Дополнит и обогатит аннотацию высказанное впечатление от «живого» прослушивания произведения (в концерте, видео или звукозаписи), а также сравнение различных исполнительских интерпретаций.

## ***Тема 7. Сложные симметричные размеры***

*Освоение сложных метрических схем.* Разнообразные сочетания двух- или трехдольных размеров образуют сложные размеры в  $6/8$ ,  $8/8$ ,  $9/8$  и  $12/8$ , четвертных, половин и других численных единиц музыкального времени. Сложные размеры строятся по четырехдольной схеме, кроме девятидольного размера, который тактируется по трехдольной схеме в медленном темпе с утроением каждой доли. В быстром темпе, где каждая доля (взмах-движение руки) включает три восьмых, девятидольный размер ведется «на три»).

*Дирижирование хоровыми произведениями в размерах  $3/2$ ,  $3/8$ ,  $6/8$ ,  $9/8$ ,  $6/4$*  осуществляется по различным дирижерским схемам, в зависимости от темпа и ритмической организации такта.

Произведения в размере  $3/2$  дирижируются по трехдольной схеме в умеренном темпе, в то время как сочинения, написанные в трехдольных размерах  $3/4$  и  $3/8$  в быстрых темпах, дирижируются «на раз». Чтобы сделать дирижирование «на раз» более выразительным, такты обычно группируют в определенную схему, обусловленную построением музыкальной фразы (двухдольную или трехдольную). Доля, соответствующая такту, должна быть более продленной.

При дирижировании размера  $2/2$  за основу берется принцип двухдольной схемы. В зависимости от темпа, характера произведения, показателя метронома, размер  $2/2$  может дирижироваться с дроблением или без него. Если показатель скорости метронома относится к подвижным и умеренным темпам, то на каждую схематическую единицу дирижерского жеста будет приходиться половинная длительность (в схеме будут присутствовать только два движения руки – вверх и вниз). При показателе скорости метронома как медленного и очень медленного темпа, размер  $2/2$  дирижировается с дроблением каждой схематичной доли по четвертным длительностям.

*Тактирование дробленной двухдольной схемы:*

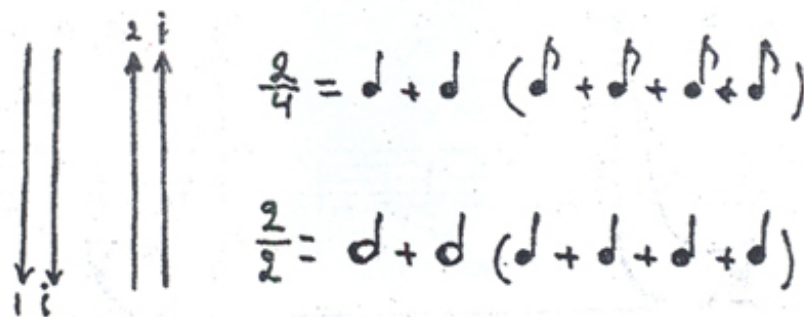


Рис.22. Дробленая двухдольная схема

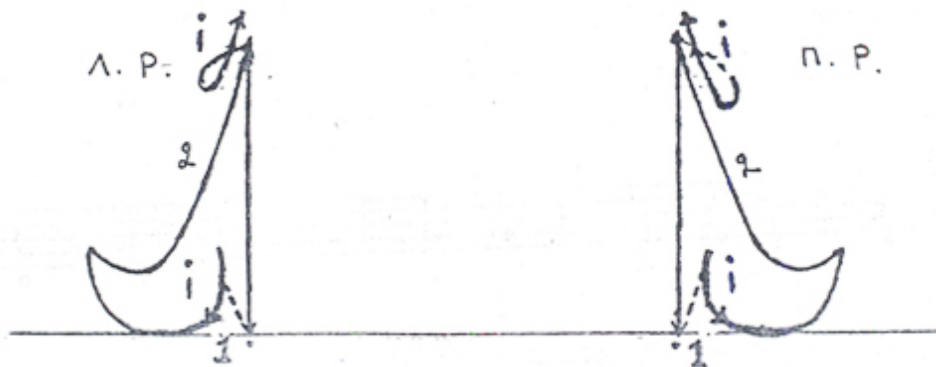
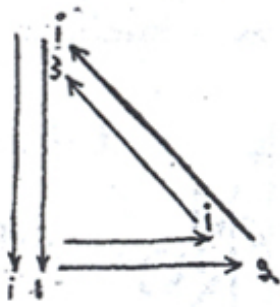


Рис. 23. Направление движений дирижерского жеста при тактировании дробленой двухдольной схемы

Таким образом, дробленные схемы дирижирования используются в медленных и очень медленных темпах для сохранения ясности ритмической пульсации. Дробление проводится по линии основных долей с сохранением рисунка той или иной дирижерской схемы. Основные доли показываются более значительным по амплитуде и плотности жестом, чем дополнительные (вспомогательные), исполняемые «кистевыми» движениями. Как наиболее подходящий технический прием дробление используется, обычно, в моментах замедления скорости движения, а также в кульминациях, во фразах, требующих подчеркивания всех слогов (например, «Кондор» В. Калинникова).

*Тактирование дробленой трехдольной схемы.* Дробленая трехдольная схема  $3/2$ ,  $3/4$  в медленном темпе складывается из шести движений (три группы по два движения): два движения – вниз, два движения – в сторону и два движения – вверх, в то время как простая трехдольная схема складывается из трех дирижерских движений.



$$\frac{3}{4} = d + d + d (d + d + d + d + d)$$

$$\frac{3}{2} = d + d + d (d + d + d + d + d)$$

Рис. 24. Дробленая трехдольная схема.

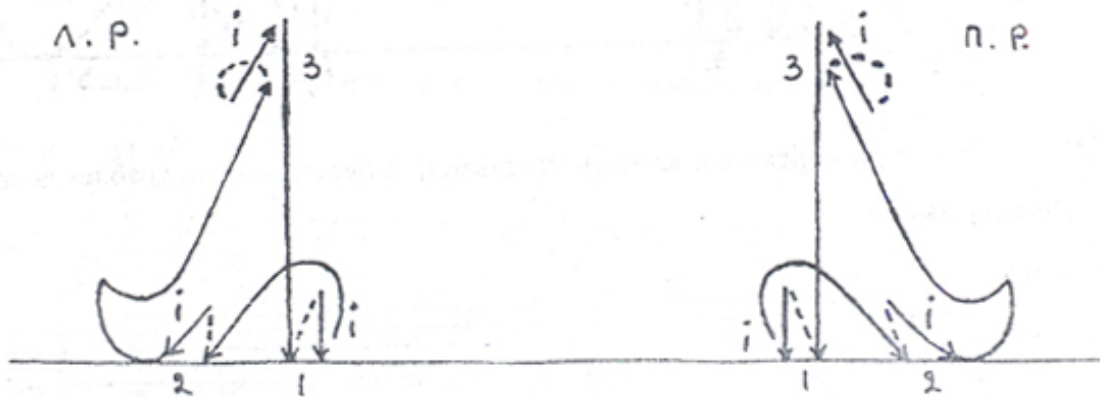


Рис. 25. Направление движений дирижерского жеста при тактировании дробленной трехдольной схемы

*Шестидольный размер.* В основе шестидольного размера лежит четырехдольная схема с удвоением первой и третьей доли в размерах 6/4, 6/8 в умеренном и медленном темпах (белорусские народные песни «У полі бяроза» и «Сонца нізенька»). В живом темпе шестидольный размер тактируется «на два». В ряде случаев размер 6/8 и 6/4 четвертей дирижируется по трехдольной схеме с удвоением (дроблением) каждой счетной доли. Этому способствует, в первую очередь, логика распределения ударений в словах поэтического текста и ритмическая организация, а также и темп (например, «Березовая ветка» М. Парцхаладзе, «Ціхая ноч» Ф. Грубера в обр. Е. Атрашкевич)

*Девятидольный размер.* В основу девятидольного размера положена трехдольная схема с утроением каждой доли. Такая группировка используется в спокойном и медленном темпе. В этом случае, на такт приходится девять дирижерских движений-взмахов (например, в белорусских народных песнях «Баравое ты, сонейка» и «Цераз Дунай шырокая»). В быстром темпе этот размер дирижируется «на три».

*Тактирование девятидольного размера в медленном темпе:*

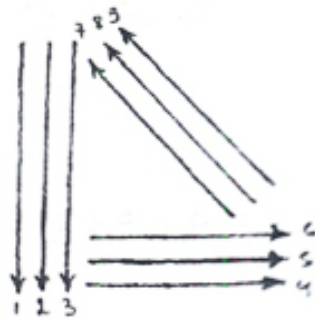


Рис. 26. Схема девятидольного размера

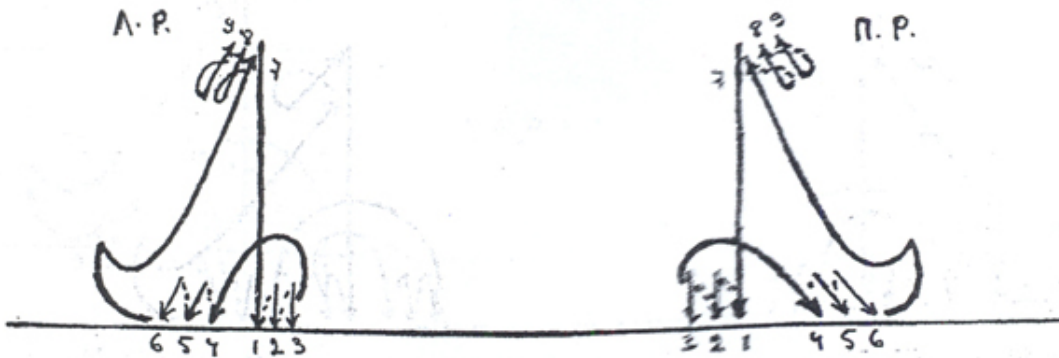


Рис. 27. Направление движений дирижерского жеста при тактировании девятидольной схемы

*Двенадцатидольный размер.* В основу двенадцатидольного размера положена четырехдольная схема с утроением каждой (3+3+3+3) в медленном темпе. В результате каждый такт включает двенадцать дирижерских движений-взмахов (белорусская народная песня «Ой ты, лозанька-палозанька», «Малітва» В. Курьяна). По двенадцатидольной схеме тактируются размеры 12/8, 12/4 в спокойном (медленном) темпе. Подчеркнем, что в быстрых темпах двенадцатидольный размер дирижуется «на четыре». *Тактирование двенадцатидольного размера в медленном темпе:*

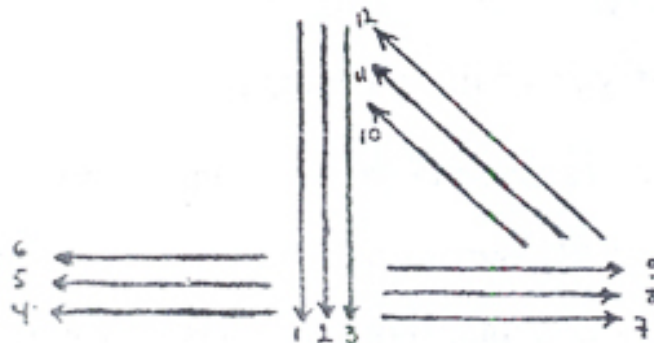


Рис.28. Схема двенадцатидольного размера

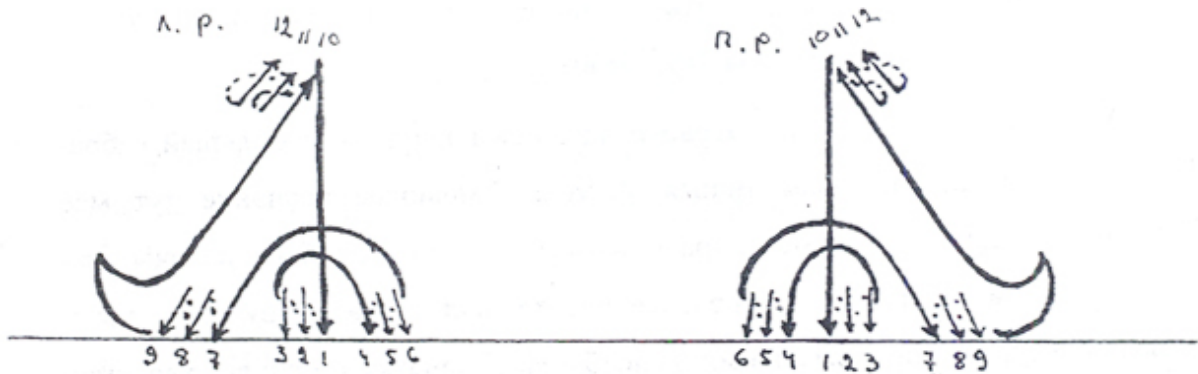


Рис. 29. Направление движений дирижерского жеста при тактировании двенадцатидольной схемы

*Тактирование дробленной четырехдольной схемы.* Дробленная четырехдольная схема 4/2, 4/4 в медленном темпе имеет восемь движений. На каждую долю четырехдольной схемы приходится по два движения (например, «Agnus Dei» из Мессы G-dur Ф. Шуберта, 1-я часть духовной кантаты «Stabat Mater» Дж. Перголези).

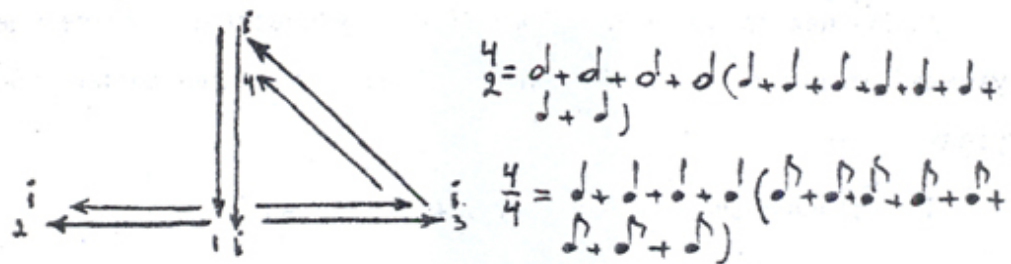


Рис.30 Дробленная четырехдольная схема

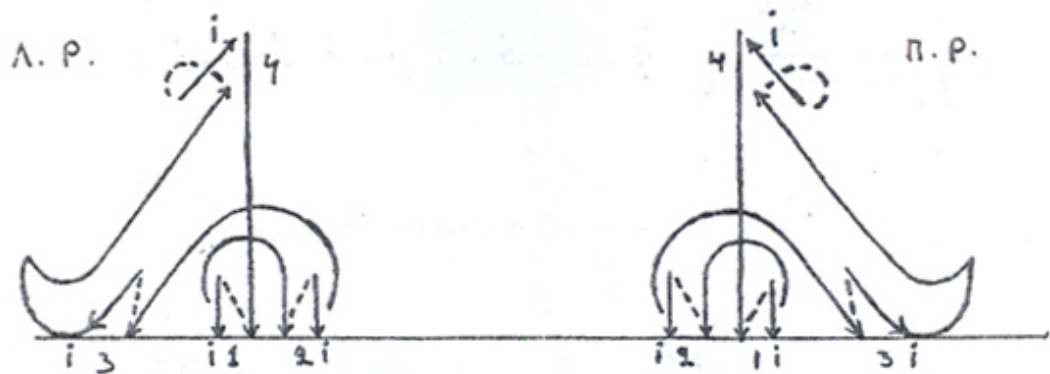




Рис. 31. Направление движений дирижерского жеста при тактировании дробленной четырехдольной схемы

*Восьмидольный размер.* В основе восьмидольного размера лежит четырехдольная схема с удвоением каждой доли отдельным дирижерским жестом в медленном и умеренном темпах. В подвижном темпе восьмидольный размер тактируется «на четыре» с группировкой 2+2+2+2. Бывают случаи, когда логическое ударение текста не совпадает с метрическим, тогда восьмидольный размер тактируется по трехдольной схеме с группировкой 3+3+2 или 3+2+3. Примером использования восьмидольной схемы являются белорусские народные песни «Ой, калі ж той вечар» «А ў полі жыта».

*Тактирование восьмидольной схемы в медленном темпе:*

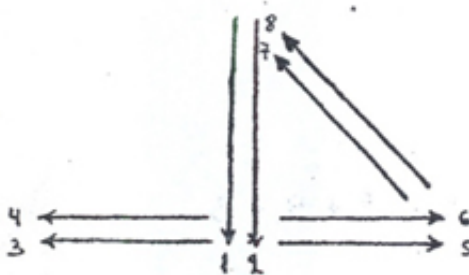


Рис. 32 Схема восьмидольного размера

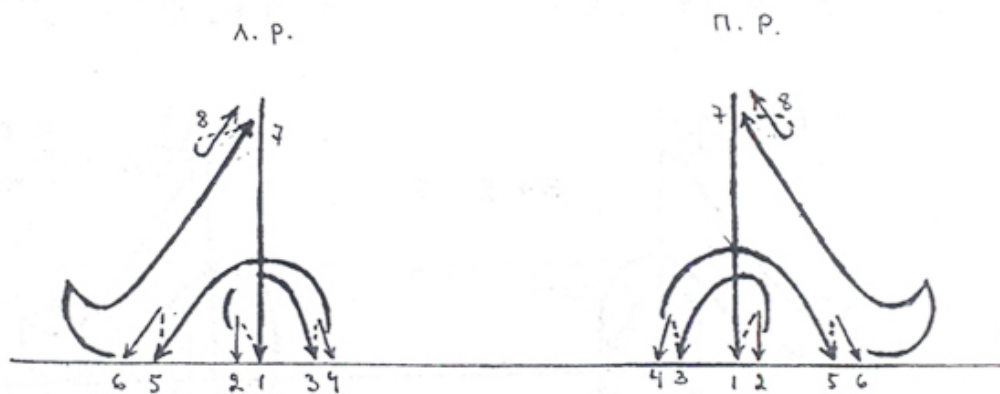


Рис. 33. Направления движений дирижерского жеста при тактировании восьмидольной схемы

В хоровой музыке, особенно среди обработок народных песен, встречается широкий круг произведений, написанных с чередованием разных размеров (простых и сложных). Такой размер называется *переменным*. При дирижировании подобных произведений необходимо хорошо чувствовать, ясно и точно исполнять сильную долю, а при смене дирижерской схемы

особое внимание уделять показу той доли, которая отсутствовала в предыдущем такте. Необходимо также уделять внимание позиции и местоположению точек первой счетной доли в измененном такте (например, в четырехдольном такте точка первой доли располагается на уровне плеча, а в трехдольном такте – смещается ближе к центру).

### ***Тема 8. Динамика: усложнение музыкально-выразительных средств***

Динамика является одним из сильных эмоциональных и непосредственно воздействующих на слушателя средств исполнительской выразительности и всегда определяется содержанием музыкального произведения. Диапазон динамики определяется от *ppp* до *fff*, в ряде случаев эти границы еще более расширены.

Одной из ведущих задач дирижера является глубокое проникновение в содержание музыкального произведения, а также создание художественно-образного представления о нем, на основе которого необходимо логически выстроить эффективное использование динамических оттенков. Большое разнообразие динамических оттенков требует различных способов их выражения. В практике дирижирования сложились определенные приемы управления динамикой. Они делятся на три основные группы: 1) приемы выражения устойчивой динамики; 2) приемы постепенного изменения динамики; 3) приемы внезапного изменения динамики.

*Устойчивая динамика* – это динамика, которая остается неизменной (или почти неизменной) на протяжении относительно длительного музыкального построения. В технике дирижирования устойчивость динамики организуется несколькими способами: неизменностью позиций рук дирижера, использованием постоянной широты амплитуды и неизменной энергии дирижерских жестов. Устойчивая динамика обозначается: *pianissimo* («*pp*») – очень тихо; *piano* («*p*») – тихо; *mezzo piano* («*mp*») – не очень тихо; *mezzo forte* («*mf*») – не очень громко; *forte* («*f*») – громко; *fortissimo* («*ff*») – очень громко.

*Постепенно изменяющаяся динамика* – это подготовленный переход от одной степени громкости звучания музыкального произведения к другой. Постепенное изменение динамики может происходить как в сторону увеличения звучности музыкального произведения, так и в сторону уменьшения. В дирижировании постепенное изменение динамики в сторону увеличения громкости организуется путем постепенного увеличения широты амплитуды дирижерского жеста и перехода рук из более низкой позиции в позицию более высокую. Одновременно происходит накопление энергии

жеста дирижера и, наконец, активно используется вызывающий жест левой руки (кисть левой руки обращена ладонью вверх в положении супинации, т. е. поворотом ладони вверх). В нотном тексте изменение динамики отображается следующими терминами: *crescendo* («*cresc.*») – усиливая силу звучания; графически *poco a poco crescendo* – мало-помалу, постепенно усиливая; *diminuendo* («*dim.*») – уменьшая силу звука; графически *poco a poco diminuendo* – мало-помалу, постепенно уменьшая силу звучания.

Организация постепенного изменения динамики в сторону ослабления звучания организуется обратными действиями дирижера: 1) постепенно уменьшается ширина амплитуды дирижерского жеста; 2) из более высокой позиции руки дирижера постепенно перемещаются в более низкую позицию. Происходит уменьшение энергии жеста дирижера, а левая рука используется в положении, приглушающем звучание хора (кисть левой руки обращена ладонью вниз в положении *пронации*, т. е. поворотом ладони вниз).

Внезапно изменяющаяся динамика – это динамика, при которой сила звучания хора меняется неожиданно без предварительной подготовки и имеет характер контрастного сопоставления громкости звучания музыкального материала. *Внезапное* изменение динамики бывает двух вариантов: от более слабого звучания к более сильному звучанию и наоборот. В нотном тексте внезапная смена динамики отражается следующим образом: *p – f, subito forte* – внезапно громко; *f – p, subito piano* – внезапно тихо.

Внезапное изменение динамики от более слабого звучания к более сильному звучанию в дирижировании организуется междольным замахом. Замах к более сильно звучащей счетной доле организуется амплитудой, соответствующей силе звучания этой доли. Одновременно, в момент организации замаха, руки дирижера переходят из более низкой позиции в позицию, соответствующую последующему звучанию; левая рука может находиться в положении *супинации*.

Внезапное изменение динамики от более сильного звучания к более слабому также организуется в дирижировании междольным замахом, амплитуда которого должна соответствовать уже более слабому звучанию; в этом случае левая рука может находиться в положении *пронации*.

Полезно освоить технику показа разнообразной динамики сначала в упражнениях. Лучше их выполнять с музыкальным сопровождением, когда студент может оценить соответствие своего жеста динамическому звучанию музыки, т. е. «исполняемому» и «слышимому». Упражнения следует отрабатывать двумя руками, так как каждая из них выполняет исключительно свою функцию. Левая рука переводится из высокой

плоскости в низкую, и наоборот. Правая рука при этом также меняет свою динамику, сужая или расширяя амплитуду, уменьшая или увеличивая степень насыщенности жеста.

Показ *контрастной динамики* определяется расстоянием кисти от корпуса дирижера: тихая звучность соответствует близкому к корпусу положению руки, громкая динамика выполняется выдвинутыми вперед руками.

Добиваясь динамической выразительности в исполнительской практике, нужно уяснить два особых важных обстоятельства: динамика не является внешним звуковым эффектом, а выступает внутренним природным свойством музыки. Она не является декоративным средством раскрашивания звуковой ткани, но определяется органичной потребностью выражения конкретной мысли и чувства.

В музыкальной динамике, имеет значение не столько абсолютная сила звука, сколько соотношение динамических градаций в масштабе того или иного произведения. Каждое произведение, как и каждый хор, имеет свой динамический диапазон. В этих пределах и следует рассчитывать соотношение громкостей. Необходимая сила достигается независимо от абсолютной громкости, если дирижер знает и помнит, что основные резервы звуковой силы находятся в области «*p*» и «*pp*», а не «*f*» и «*ff*».

Область «*p*» («*mp*», «*pp*», «*ppp*») – это образы покоя, умиротворения, нежности, сдержанности, настороженности, оцепенения, депрессии. Область «*f*» («*mf*», «*ff*», «*fff*») – выражение силы, энергии, мужества, гнева угрозы, ужаса. На основе этих сфер применения «*p*» и «*f*» возникают неожиданные, и потому особо выразительные взаимозамены функций. Так, в области «*p*», в сочетании с другими выразительными средствами, могут быть выражены энергия, мужество, радость, горе, ужас; «*p*» может быть повелительным, грозным и т. д. Наоборот, «*f*», в определенном контексте, оказывается спокойным, умиротворенным, женственным.

В случаях, когда нужно динамически выделить какую-либо партию или группу исполнителей, используется зовущий жест. Направляя в сторону партии левую руку с обращенной вверх ладонью, дирижер легким движением пальцев «приглашает» ее выделиться на фоне остальных, усилить звучание. Если такое усиление звучности требуется от большой группы исполнителей, то лучше использовать показ всей рукой.

Необходимость быстрой реакции хора в исполнении «*sp*» и «*sf*» также обуславливается применением ясно видимых образных жестов. В показе «*sp*» очень эффективен предостерегающий жест – стремительно выдвинутая вперед рука с раскрытой и поднятой вверх ладонью. Этот жест должен

вызвать представление об инстинктивном побуждении, связанном с защитной реакцией, оборонительным, ограждающим, запрещающим сигналом. Его эмоциональная и волевая окрашенность будет зависеть от стремительности жеста, соответствующей мимики и устремления корпуса вперед (или, напротив, отклонения назад). Для показа «*sp*» можно применить и жест диаметрально противоположный – стремительное отдергивание руки, иногда сопровождаемое отстранением корпуса. Предпосылка выразительности этого движения – условная реакция отстранения от опасности, вызванная внезапным испугом, и неожиданным соприкосновением с чем-то острым, горячим и т. п. Необходимость в таком показе возникает в случаях возникновения «*sp*» на гребне стремительного динамического нарастания.

В техническом отношении довольно сложен показ нюанса «*sf*». Энергичный ауфтакт невольно заставляет исполнителей усиливать звук и препятствует тем самым достижению внезапности. Поэтому рекомендуется оставить руку в том же положении, что и в начале доли. Это обеспечит сохранение предшествующей динамики. Движение руки после остановки будет воспринято как активный ауфтакт к громкой динамике. Внезапные, контрастные сопоставления звучности «*f*» и «*p*» лучше всего передавать резким изменением объема жеста и плоскости тактирования, а также приближением руки к себе или отведением от себя.

Как и все выразительные средства исполнения, динамика теснейшим образом связана с жанром и стилем. Единственно верный путь в работе над выразительностью жеста заключается в глубоком постижении стиля и характера произведения, в отборе и отшлифовке тех дирижерских средств, которые соответствуют музыке, исполнительским задачам и индивидуальным особенностям дирижера. Ведь техника дирижирования, как одна из внешних форм проявления исполнительского процесса, является лишь средством раскрытия конкретного музыкального содержания, зеркалом внутренней творческой жизни музыканта. Только в том случае, если дирижер понимает свою функцию как интонирование музыки, раскрывающее драматургию и образный строй произведения, дирижирование становится искусством.

Осознание исполнителем закономерностей использования различных модификаций темпа, динамики, штрихов, тембра, характера фразировки – необходимое условие убедительной интерпретации. Но все эти элементы исполнительской выразительности реализуются в рамках определенного стиля, поскольку каждое произведение представляет собой не обособленное

явление, а частицу целой интонационно-стилистической системы в художественной жизни определенной эпохи.

Разумеется, по одному произведению нельзя сделать вывод о стиле композитора. Познание стиля возникает только при условии полного и глубокого знания всего его творчества. Для этого требуется переиграть не один десяток партитур автора и его современников и, кроме того, «войти» в созвучную ему эпоху всеми возможными путями – через живопись, поэзию, историю, философию. Только при такой целенаправленной работе исполнитель может приблизиться к истинному пониманию стиля, которое в свою очередь даст предпосылки к верной его передаче в процессе исполнения – что является в искусстве высшим проявлением артистического профессионализма.

Понятие «художественный стиль» обычно употребляют в двух значениях: 1) как совокупность характерных, отличительных черт произведения искусства, архитектуры, музыки, поэзии, литературы, а также художественного или литературного направления, школы, эпохи; 2) как прием, способ, метод работы.

Признаками стилевой общности могут быть охвачены музыкально-художественные явления различного объема и различного временного диапазона. Это может быть один автор (композитор) или множество авторов: от небольшой группы современников до нескольких поколений композиторов, деятелей какого-либо исторического периода или национальной школы. В зависимости от круга явлений, охватываемых общностью стиливых признаков, в эстетике определяются три основных уровня художественного стиля: стиль исторический, или эпохальный, стиль направления и стиль индивидуальный.

Стиль *исторический*, самая широкая по масштабу категория, обобщает значительный круг музыкально-художественных явлений в пределах более или менее длительного исторического отрезка времени. Менее широкая разновидность – стиль *направления* – предполагает дополнительные подразделения в зависимости от характера объединяющих признаков: «течение», «школа» в различном смысле этого понятия и др. Наряду с указанными стилевыми уровнями необходимо назвать еще один, носящий несколько отличный от них характер и потому занимающий особое место, – стиль *национальный*.

*Индивидуальный* стиль занимает в иерархии стилевых уровней низшую ступень. В пределах уровня индивидуального стиля композитора для большей объективности должен быть выделен дополнительно еще один уровень – стиль различных этапов его творческого пути. Так, закономерно

говорить о стиле раннего периода творчества многих выдающихся композиторов и о стиле позднего периода.

Совокупность произведений многих художников, связанных общими принципами метода, стиля, содержания, мировоззрения, образует *стилевое направление*. В свою очередь, совокупность стиливых признаков, отличающих ряд направлений той или иной исторической эпохи, создает эпохальный стиль (стиль эпохи Возрождения, Просвещения, эпохи XX века). Стиливыми направлениями являются барокко, классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм и т. д.).

### ***Тема 9. Темпо-ритм как одно из важнейших средств дирижерской выразительности***

Ничто так не искажает замысел композитора, как отсутствие у исполнителя чувства темпоритма, которое есть не что иное, как результат понимания музыкального произведения в целом: характера его мелоса, идеи и содержания, стиля. Рождаясь из сущности музыки, исполнительский темпоритм должен выражать характер внутреннего движения и внутренней пульсации музыкальных образов, стать организующей силой их развития. Для исполнителя важно уяснить, что темп – это определенная сфера образов, эмоций, настроений, неразрывно связанная с целостным восприятием музыки, ее характером. Не случайно большинство терминов, предназначенных для темповых обозначений, лишь косвенно указывая на скорость, передают в основном то или иное состояние, выражаемое музыкой. Медленные темпы – отражение спокойствия, торжественности, величественности; средние – сдержанности, сосредоточенности, размеренности; быстрые – пылкости, порывистости, живости, взволнованности.

Представление о темпе является в основном качественным, а не количественным. Поэтому музыканты-исполнители предпочитают словесные обозначения темпа (его качественную характеристику) метрономическим обозначениям, хотя и прибегают к последним, когда нужно установить точную скорость. Даже сами композиторы понимают и интуитивно чувствуют, что цифры шкалы метронома не передают важнейшей стороны темпа — характера движения.

Характер дирижерского жеста в значительной степени зависит от характера и темпа музыки. В нем должны присутствовать такие свойства, как сила, пластичность, размах, темп. Все эти свойства имеют, однако, относительные характеристики. Так, сила и темп движений гибко следуют

за характером музыки. Например, при ускорении темпа произведения амплитуда движений руки постепенно уменьшается, а при замедлении – увеличивается. Увеличение амплитуды движения и «веса» руки естественно также для передачи усиления звучности, а уменьшение объема жеста естественно при *diminuendo*.

Помня о том, что в дирижировании участвуют все части руки: и кисть, и плечо, и предплечье, – дирижер при ускорении темпа переходит от движения всей рукой к кистевому движению. Соответственно при расширении темпа происходит обратный процесс.

Найти верный темп достаточно сложно, поскольку он включает целый комплекс понятий, в котором скорость является не исходным моментом, а следствием сочетания различных обстоятельств – характера самого произведения, условий его исполнения и восприятия. В частности, темп самым непосредственным образом связан с гармонией, ладом, мелодикой, ритмом, формой, фактурой произведения. Например, чем ближе по родству между собой аккорды, сопровождающие мелодию, тем скорее может быть темп. Диссонирующие и сложные по строению аккорды часто выдерживаются дольше, чем простые и консонирующие. В момент модуляции небольшая остановка на модулирующем аккорде, с одной стороны, несколько сглаживает у слушателя ощущение прежней тональности, а с другой – подготавливает к новой. Нередко при повторении какой-либо темы композитор изменяет ее гармонизацию, вводя более сильные и сложные средства. В большинстве случаев он так или иначе подчеркивает это обновление, но иногда и здесь желательна осторожная исполнительская инициатива.

Непосредственное влияние на темп оказывает и характер мелодии. Так, мелодический рисунок, изобилующий широкими скачками, хроматизмами, задержаниями, требует для отчетливости его восприятия несколько замедленного движения. Повторение звука в более или менее равномерном движении в медленном темпе создает впечатление монотонности. Наоборот, быстрая репетиция звука обычно вызывает ощущение энергии, как бы не находящей выхода вовне, и потому чаще всего служит для передачи взволнованности, настороженности или оживления. Певучая, протяжная мелодия, воплощающая настроение созерцания или размышления, подсказывает исполнителю неторопливый темп, тогда как устремленное вперед мелодическое движение, передающее возбуждение, радость или драматический характер, требует быстрого темпа.

Взаимосвязь метра и темпа настолько неразрывна, что о ней, как правило, не задумываются. Между тем само ощущение темпа зависит



не от того, как скоро звуки сменяют друг друга (это связано с относительной длительностью звуков), а от того, какое время проходит между соседними акцентированными (ударными) звуками. Чем чаще следуют акцентированные звуки, тем быстрее темп.

Иллюстрацией взаимосвязи темпа и ритма может служить известный факт: простейший равномерный ритмический рисунок (все звуки одинаковой длительности) в быстром темпе используется в хоровых пьесах (термин Ю. Паисова), для которых характерно моторное, безостановочное, устремленное движение; в умеренном же темпе равномерный ритм придает музыке уравновешенность, спокойствие. Довольно распространенной ошибкой исполнителей является ускорение мелких ритмических длительностей и замедление крупных. Часто восьмые и шестнадцатые на фоне четвертей или половинных поются несколько скорее (поспешнее), чем все остальное. Причина этого коренится в том, что при виде длинных нот у исполнителя возникает условный рефлекс – петь медленно, а при виде коротких – быстро. В таких случаях именно мелкие длительности нужно пропевать максимально выдержанно.

Определенное влияние на темп оказывает регистр. Произведения, в которых главным образом используются низкие регистры, требуют обычно более медленного движения для достижения большей отчетливости. Обусловлено это важной неодинаковой чувствительностью к звукам разной частоты: восприятием высокого звука как более полетного, звонкого и ясного, а низкого – как более тусклого и тихого.

Темп исполнения связан также с фактурой изложения. Плотная массивная фактура, естественно, требует более медленного темпа, чем легкая, прозрачная. В зависимости от значения тех или иных составных элементов фактуры – первостепенных или отходящих на второй план – исполнитель может выбрать более подходящую скорость движения. Особенно ярко это проявляется в произведениях полифонического плана, где необходимость ясного проведения тематического голоса, противосложения или интермедии нередко подсказывает верный темп.

Исполнительский темп имеет и формообразующее значение. Для выбора темпа далеко не безразлично, какую функцию в форме целого – экспозиции, разработки, средней части или репризы выполняет данная часть, где расположены границы разделов и другие структурные моменты. Темповыми изменениями исполнитель может подчеркнуть расчлененность музыкальной речи или, напротив, способствовать ее слитности.

Отсюда следует, что из содержания музыкального произведения и анализа используемых композитором средств дирижер-исполнитель может

вывести наиболее органичный для сочинения темпоритм. При этом особое внимание должно быть обращено на степень важности, содержательности, значимости этих средств. В основе такого подхода лежит простая закономерность, гласящая, что для восприятия и осознания сложной мысли слушателю требуется больше времени. Исходя из этого более сложная гармония, оригинальный мелодический оборот, появление новой темы, новой тональности могут быть оттенены посредством некоторого замедления темпа.

Правильно избранный темп является необходимым условием хорошего исполнения произведения. Темп в большей степени влияет на формирование дирижерской схемы и выбор схемы тактирования. Например, в быстрых темпах временное расстояние между гранями долей настолько сближается, что вызывает необходимость сокращения дирижерских жестов. В связи с этим произведения быстрого темпа, написанные в трехдольном размере, часто дирижируются «на раз», а произведения написанные в шестидольном размере ( $6/8$ ,  $6/4$ ) метрономизируются «на два». В медленных темпах временное расстояние между гранями долей иногда настолько увеличивается, что создает опасность потери для исполнителя ощущения «пульсации» ритма и способствует возникновению необходимости увеличения дирижерских взмахов за счет так называемого дробления долей. Таким образом, медленный темп требует дробления доли, быстрый, наоборот, соединения долей.

Остановимся особо на зависимости амплитуды дирижерского жеста от темпа. В медленных темпах в зависимости от характера и динамики используются жесты большой, средней и малой амплитуд. В быстрых темпах используются жесты малой амплитуды.

Темп в пределах одной пьесы не всегда остается неизменным. Он может меняться как постепенно, так и внезапно. Показ смены темпов в дирижировании осуществляется за счет изменения темпа выполнения афтактов, предшествующим долям, с которых начинается новый темп, при этом каждый последующий афтакт выполняется медленнее или скорее предыдущего. В связи с этим становится понятно, почему такое большое внимание дирижер уделяет верному определению темпа. Через скорость тактирования, скорость афтактов дирижер сможет отразить стилистические особенности произведения, идейно-художественное содержание музыкальных образов.

Замедления и ускорения темпа также требуют обоснования. Их следует использовать только в тех случаях, когда этого требует характер музыки и допускает стилистика. Не оправданные логикой музыкальной мысли,

они не только разрушают саму мысль, но и создают впечатление еще большего однообразия, хотя исполнители как раз стремятся к противоположному результату. Выполнение этих приемов также имеет свои закономерности. Например, всякое постепенное изменение темпа следует начинать не с начала фразы (или такта), а немного позже – со слабой доли. Несоблюдение этого правила превращает постепенность во внезапность (*subito*). Особенно трудно избежать этой внезапности, когда ускорение или замедление распространяется на короткий отрезок музыки.

Довольно часто одновременно с темповыми изменениями исполнители прибегают к изменениям динамики. Наиболее распространен своеобразный параллелизм: ускорение на *crescendo* и замедление на *diminuendo*. В музыкально-образном отношении такой параллелизм способствует эмоционально-гибкому музыкальному развитию, используется обычно для выражения экспрессивных, увлекающих в своем движении чувств, хотя применим он далеко не всегда.

Встречается и противоположная форма – контрастное сочетание замедления с *crescendo* и ускорения с *diminuendo*. Сочетание замедления с *crescendo* в большинстве случаев бывает связано с наиболее значительными моментами музыкального развития: подходом к кульминации, возвращением к основным темам, кадансовыми оборотами. В момент подхода к кульминации это сочетание может восприниматься и как сдерживание на пути стремительного подъема, и как увеличение массивности звучания, и как раскачка, размах перед ударом: чем сильнее удар, тем длительнее должен быть размах. В кадансах замедление с *crescendo* воспринимается как активное утверждение, подчеркнутое, иногда торжественное заключение мысли.

Ощущения подлинной торжественности, величественности завершения-апофеоза дирижер может достичь, лишь подкрепив динамическое нарастание достаточно значительным *ritardando*. Иначе финальные аккорды могут прозвучать легковесно, что исказит впечатление о масштабности сочинения.

Выразительные возможности ускорения, сочетающегося с ослаблением скорости (*accelerando* и *diminuendo*), во многом зависят от контекста, в котором такое сочетание применяется. Иногда оно связано с переходом от моментов более ярких и значительных к менее ярким. В других случаях это сочетание связывается с пространственными ассоциациями (удаление, истаивание) или используется для передачи ощущения некоторой незавершенности.

Отмеченные выразительные и формообразующие возможности темпа следует учитывать в любом виде музыкального исполнительства. Кроме них дирижеру хора нужно иметь в виду некоторые особенности, связанные со спецификой хорового исполнительства. Так, например, при большом количественном составе хора можно взять более медленный темп, чем при камерном. В хорах с хорошо поставленными, яркими по тембру вокальными голосами нет необходимости ускорять темп. Там же, где нет вокальной основы, где голоса плоские, бледные, с отсутствием певческого вибрато, недостаток насыщенности звучания и певучести порой приходится восполнять более быстрым темпом. В ряде случаев более выразительное пение допускает несколько замедленный темп, который был бы неприемлем при меньшей интенсивности исполнения. Кроме того, темп исполнения во многом зависит от специфики голоса, его характера, особенности атаки звука, подвижности и т. д. Например, темп исполнения мелодии басами может быть медленнее темпа исполнения того же отрывка высокими голосами.

На темп могут повлиять и условия исполнения. В зале с большой реверберацией, то есть сохраняющем остаточное отраженное звучание после снятия звука, следует брать более медленные темпы во избежание наложений, которые могут возникнуть от возвращения запоздавших рассеянных волн. В помещении с хорошей акустикой небольшой хор, не отличающийся высоким качеством голосов, может взять более медленный темп, чем в помещении с плохими акустическими условиями. Обычно с увеличением размера зала его акустика улучшается. Поэтому чем больше зал, тем медленнее может быть взятый дирижером темп.

Каждому музыкальному произведению присуща определенная темповая зона, в пределах которой содержание и характер музыки раскрываются наилучшим образом. Поэтому исполнитель должен очень осторожно менять темп, так как большой сдвиг, выходящий за рамки данной зоны, неизбежно повлечет за собой изменение характера музыкального звучания и искажение композиторского замысла. Тем не менее, небольшие изменения темпа необходимы. Они придают музыке живое дыхание, человеческое тепло.

В понятии о темпе следует иметь в виду две его стороны: основной темп произведения или отдельных его частей – стержневую скорость движения, и изгибы темпа – кратковременные отклонения в сторону замедления или ускорения, органически входящие в основной темп. Без этой тончайшей игры темпа, называемой *агогическими нюансами*, исполнение потеряет свою выразительность. В этой связи интересно отметить, что у

талантливых исполнителей, ощущающих ритмический порядок изнутри, даже значительные отклонения от основного темпа не воспринимаются как нарушение логики движения. Секрет этого заключается в естественности агогических отклонений, в их плавности и постоянной взаимокompенсации, что в большой степени определяется вкусом, чувством меры и гармонии.

Наиболее типичным агогическим приемом, предусматривающим значительное изменение темпа, является *rubato*. Одно из характерных его свойств – сочетание метрической точности с подчеркнутой ритмической свободой внутри метрических долей и тактов. Регулируется *rubato* своеобразным законом компенсации – небольшие ускорения внутри одной фразы или в ряду фраз ведут к эквивалентным замедлениям, и наоборот.

Особым случаем произвольного исполнения ритмических долей и одним из существенных средств выразительности является *фермата* – полная остановка движения музыки в каком-либо месте произведения. Иногда ферматы указываются композитором, но исполнитель может и сам вносить их в партитуру, желая усилить значение того или иного звука, слова, аккорда. Мера выдерживания ферматы не имеет определенной нормы и зависит от ее расположения во фразе, назначения, смысла и ряда других причин. Можно сказать лишь, что обычно наиболее сильно растягиваются короткие длительности; крупные же растягиваются очень мало. Легче всего бывает установить длительность ферматы после *ritenuto*, продолжая мысленное замедление в геометрической прогрессии. Ферматы, наступающие сразу, без предварительного замедления, следует отсчитывать в основном темпе, удваивая, утраивая или даже учетверяя длительность в зависимости от ее места в произведении, роли и значения.

Наиболее типично использование ферматы в конце, в начале и в середине произведения или его части. Фермата в конце произведения или на границе его разделов выражает момент постепенного успокоения, замирания движения и его остановку. Применяется фермата и как начальный пункт, из которого разворачивается последующее все более быстрое движение. Таковы, например, традиционные начала многих игровых и плясовых народных песен («Пойду ль я, выйду ль я», «Про комара», «Веники», «Ой, дуб дуба» и др.) Использование ферматы в середине построения обычно связано со стремлением исполнителя продлить мгновение наивысшей динамической напряженности, подчеркнуть кульминационный звук мелодии, смысловую вершину.

Не менее часто в исполнительской практике встречается фермата на паузе. Здесь ее роль сходна с ролью психологической паузы в искусстве художественного слова, которая в зависимости от места во фразе может либо

предвосхищать значение предстоящих строк, либо задерживать внимание на уже отзвучавших, либо подчеркивать соотношение высказанной мысли с мыслью последующей. Во всех этих случаях продолжительность ферматы определяется важностью подчеркиваемых паузой мыслей и продолжительностью самой паузы.

Необходимо помнить о том, что пауза является элементом, художественно равноценным звуку. Как правило, она имеет ту или иную смысловую и эмоциональную окраску. В исполнительской практике можно встретиться с паузами-утверждениями, паузами-раздумьями, паузами-вопросами и т. д., что требует от дирижера-исполнителя продуманности в их трактовке и понимании их роли в простраивании общей драматургической целостности.

### **Тема 10. Артикуляционно-штриховая техника дирижера**

*Артикуляцией* называют разные способы произнесения мелодии с той или иной степенью расчлененности или связанности нот. Этот способ конкретно реализуется в штрихах. В этой связи следует рассмотреть взаимосвязь жеста, динамики и штриха. Важнейшим средством выразительности дирижерского жеста является показ различных штрихов: *legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato*, что достигается различными способами показа точки. В зависимости от способа показа точек жесты дирижера могут быть прерывистыми и непрерывными (слитными), что соответствует разнообразию штрихов.

Ряд дирижеров-педагогов рекомендует начинать освоение штрихов с *non legato*, как с более простого. Для его исполнения характерно: показ точки как отрыва всей кистью с локтем, ясная разграниченность долей друг от друга, прерывистая пунктирная линия жеста, сокращение долевых движений, мышечная свобода плеча и плечевого сустава.

Штрих *legato* требует плавных, связанных движений, показа точки мягким касанием. *Legato* в дирижировании выполняется «певучим» движением свободной и цельногибкой руки и характеризуется, прежде всего, ровностью течения (без толчков, дерганий и остановок). Точки, отмечающие начало долей при движении *legato*, не ощущаются как разрыв или перелом движения, а воспринимаются как скользящее прикосновение. Движения по долям в *legato* должны быть наполненными, «весомыми» (рука как будто преодолевает все время на пути к «точке» невидимое препятствие). В противном случае жест будет безвольным, «пустым», не певучим.

Штрих *marcato* характерен для маршеобразной музыки с энергичными волевыми образами, исполняется подчеркнутыми точками – как волевое «стоп» с хорошей фиксацией отскока. Движение выполняется всей

собранной рукой (от плеча) с некоторой фиксацией лучезапястного сустава, энергичными ауттактами, прямолинейными резкими линиями.

Штрих *staccato* выполняется прерывистым движением кистью, с резкими точками-отскоками. Движение *staccato* противоположно *legato* своей отрывистостью, четкостью и предельной остротой точек при сокращении долевых движений. При показе дирижером штриха *staccato*, кисть руки приподнята над плоскостью, плечо и предплечье неподвижны, основной точкой опоры служит локоть, кисть совершает условные «клевательные» движения, пальцы кончиками производят короткие и резкие удары, аналогичные рывкам сверху вниз – кисть тотчас же отскакивает от точки вверх с мгновенной задержкой. Так чередуется резкий удар точки и мгновенный отскок — отдача от точки. Движения кисти при *staccato* активные, упругие и ритмичные, обязательно небольшие по амплитуде. Независимо от вида штрихов дирижер должен тактировать схему эластичной рукой, даже в штрихах *marcato* и *staccato*, что обеспечивает полноту звука.

При показе различных штрихов наиболее выразительной частью дирижерского аппарата является кисть. Ей доступна передача любого штриха, от *legato* до *staccato* и *marcato*. Легкое и достаточно быстрое *staccato* требует мелких, острых кистевых движений. Для передачи более сильных жестов необходимо подключать предплечье. В медленной, спокойной музыке движение руки должно быть непрерывным, но с ясным ощущением «точки». В противном случае жест становится пассивным и аморфным.

Большое значение для характера жеста имеет форма кисти. Она, как правило, видоизменяется в зависимости от характера штриха исполняемого произведения. При дирижировании спокойной, плавной музыки обычно используется округлая, «куполообразная» кисть. Музыка драматическая, с использованием штриха *marcato* требует более твердой, имеющей тенденцию к сжатию в кулак, кисти.

При *staccato* кисть приобретает приплюснутый вид и в зависимости от динамики и темпа произведения участвует в дирижерском процессе полностью или частично. При минимальной силе звука и быстром темпе основная нагрузка падает, как правило, на движение сомкнутыми и выпрямленными крайними фалангами пальцев.

На характер жеста оказывает влияние и уровень так называемой дирижерской плоскости. Высота рук при дирижировании не остается раз и навсегда неизменной. На ее положение действуют сила звучания, характер звуковедения и многое другое. Низкое положение дирижерской плоскости предполагает насыщенное, густое звучание, штрих *legato* или *marcato*. Высоко поднятые руки уместны для дирижирования «прозрачных», как бы парящих произведений. В то же время, не стоит злоупотреблять этими двумя позициями. В большинстве случаев наиболее приемлемым является исходное среднее положение рук. Все остальные постановки должны употребляться эпизодически.

Овладение разнообразными приемами выразительности дирижерского жеста способствует постепенному переходу тактирования в художественное дирижирование. Использование элементов выразительности двигательной речи в дирижировании приводит к воплощению музыкального образа исполняемого произведения, передаче и выражению замысла композитора дирижерским жестом.

### ***Тема 11. Расширенное изучение профессиональной терминологии***

При определении термина на первый план обычно выдвигается «понятийность» его содержания. В современном терминоведении под термином понимается слово или словосочетание, выполняющее строго номинативную функцию, функцию наименования специального понятия, названия специального предмета и явления.

Термин не только обозначает специальное понятие, он обязательно основан на определении, то есть на дефиниции, строгой и точной. Дирижерская специальность предполагает освоение и свободное владение широким кругом профессиональных терминов, как общемузыкальных, так узкоспециализированных. Обогащение профессиональной лексики осуществляется посредством привлечения терминологии из близкородственных и смежных дисциплин (хороведение, постановка голоса, хоровой класс, чтение и анализ хоровых партитур, хоровая аранжировка, дисциплины теоретико-музыковедческого цикла).

Важнейшие дирижерско-хорового класса термины, наиболее часто употребляемые в процессе работы, изложены в учебном пособии «Курс чтения хоровых партитур» И. Полтавцева и М. Светозаровой (см. таблицу 3).



Таблица 3

Музыкальные термины	Произношение	Значение
1	2	3
A capella	а капéлла	пение без сопровождения
Accelerando	аччелерáндо	ускоряя
Adagio	адáжио	медленно, спокойно
Ad libitum	ад ли́битум	по желанию
Affrettando	аффреттáндо	ускоряя, торопясь
Agitato	аджитáто	взволнованно, возбужденно
Allargando	алляргáндо	расширяя
Allegretto	аллегрétто	менее живо, чем аллегро
Allegro	аллéгро	скоро
Al tempo	аль тéмпo	к прежнему темпу
Amoroso	аморóзо	любовно, нежно
Andante	андáнте	не спеша, идя шагом
Andantino	андантíно	несколько живее, чем анданте
Animando	анимáндо	одушевляясь, ускоряя
Animato	анимáто	оживленно
A piacere	а пьачéре	по желанию
Appassionato	аппассионáто	страстно
Assai	ассáи	весьма, достаточно
A tempo	а тéмпo	в прежнем темпе
Attacca	аттáкка	немедленный переход
Ben tenuto	бен тенúто	хорошо выдерживая
Brillante	бриллáнта	блестяще
Calando	калáндо	стихая, уменьшая силу звука и замедляя
Cantabile	кантáбиле	певуче
Capriccioso	каприччиóзо	прихотливо, капризно
Come sopra	комé сóпра	как прежде
Comodo	комóдо	удобно, свободно
Con	кóн	с(со), также, при, вместе с
Con affetto	кон аффéтто	с чувством
Con amore	кон амóре	с любовью
Con anima	кон áнима	с душой
Con bravura	кон бравúра	с отвагой, смело
Con brio	кон брúо	пламенно
Con espressione	кон эспрессиóне	с экспрессией
Con fermezza	кон фермéццо	с твердостью
Con moto	кон мóто	с движением
Con spirito	кон спíрито	с воодушевлением
Crescendo	крещéндо	увеличивая силу звука
Da	дá	от, с, из
Da capo	да кáпо	от начала
Diminuendo	диминуéндо	ослабляя силу звука
Divisi	дивíзи	раздельно
Dolce	дóльче	нежно
Doloroso	долорóзо	печально, скорбно
Energico	энерджíко	энергично, решительно
Espressivo	эспрессíво	выразительно, экспрессивно
Giocoso	джокóзо	игриво, весело
Glissando	глиссáндо	скользя
Grandioso	грандиóзо	величественно
Grave	грáве	тяжело, строго, важно
Grazioso	грацúозо	грациозно, изящно

1	2	3
Imperioso	имперьѳзо	властно, повелительно
Larghetto	лярѳетто	темп более быстрый, чем лярго
Largo	лярго	широко, протяжно
Legato	легато	связно
Leggiero	леджьеро	легко
Lento	ленто	медленно
Lesto	лесто	бегло
Lestisso tempo	лестессо темпо	в том же темпе
Maestoso	маэстозо	торжественно, величественно
Marcato	маркато	подчеркивая
Marciale	марчале	маршеобразно
Meno	мено	менее
Meno mosso	мено мѳссо	менее подвижно
Mesto	место	печально
Mezza voce	мѳцца вѳче	вполголоса
Misterioso	мистерьѳзо	таинственно
Moderato	модерато	умеренно
Molto	мольто	очень, весьма
Morendo	морендо	замирая
Mosso	мѳссо	оживленно
Moto	мото	движение
Non	нон	не
Non legato	нон легато	несвязно
Non troppo	нон трѳппо	не слишком
Ostinato	остинато	настойчиво, упорно
Patetico	патетико	с чувством, взволнованно
Pesante	пезанте	грузно
Più	пиу	более
Più mosso	пиу мѳссо	более подвижно
Poco	поко	немного, мало
Poco a poco	поко а поко	мало-помалу, постепенно
Pomposo	помпѳзо	пышно, великолепно
Portamento	портаменто	переноса (звук), скользя
Presto	престо	очень быстро
Rallentando	раллентандо	замедляя движение
Risoluto	ризольюто	решительно
Ritardando	ритардандо	замедляя
Ritenuto	ритенуто	сдерживая, замедлив
Rubato	рубато	свободно (в отношении темпа)
Scherzando	скерцандо	шутливо, легко
Secco	сѳкко	сухо, жестко
Sempre	сѳмпре	все время, всегда
Sforzando	сфорцандо	внезапное, сильное выделение звука, акцентированно
Simile	симиле	подобно, подобным же образом
Smorzando	сморцандо	замирая, угасая
Sostenuto	состенуто	сдержанно
Spiritozo	спиритѳзо	живо, с воодушевлением
Staccato	стаккато	отрывисто
Stretto	стретто	сжато, стремительно
Stringendo	стринджендо	сжимая [время], ускоряя темп
Subito	субито	внезапно, сразу
Tempestoso	темпестѳзо	бурно, взволнованно
Tempo primo	темпо прѳмо	в первом, начальном темпе
Teneramente	тенераменте	нежно
Timoroso	тиморѳзо	робко
Tranquillo	транкуйлло	спокойно, безмятежно
Tutti	тутти	все (весь хор)
Veloce	велѳче	легко, быстро
Vivace	виваче	оживленно
Vivo	виво	живо
Voce	вѳче	голос

## Тема 12. Освоение произведений с сопровождением

Дирижирование крупным вокально-симфоническими формами является необходимым условием для совершенствования и развития дирижерской техники на старших курсах учебных заведений. К крупным вокально-симфоническим формам относятся кантата, оратории (или части их), симфонические хоры, оперные сцены. Необходимости владения такими формами в методической литературе по дирижированию уделяется особое внимание.

Так, среди главных методических рекомендаций, предлагаемых различными авторами, можно назвать:

- игру на инструменте оркестровой и хоровой фактуры (Л. Андреева);
- знание всей партитуры (К. Ольхов);
- применение дирижерской палочки и изучение дисциплины «инструментоведение» (Н. Коллеса);
- владение навыками оркестрового дирижирования (В. Васильев).

Известный педагог-дирижер И. Мусин в своем труде «Техника дирижирования» выделяет, помимо прочего, два раздела, которые непосредственно связаны с данной проблемой. Это разделы «Дирижирование хорового и оперного речитатива» (гл. VIII) и «О левой руке» (гл. X). В них обосновывается необходимость ясности дирижерского жеста, точности рисунка дирижерской схемы, дирижирования речитатива с показом пауз на фоне выдержанных звуков. В связи с этим освещаются и функции левой руки, подчеркивается роль специальной дирижерской мануальной техники при аккомпанементе в вокально-симфонической музыке, обозначена так называемая «техника опережения» в ситуации изменения и разнообразия исполнительского состава (соло, дуэты, ансамбли, однородные и неполные составы хора, сопоставление хорового и оркестрового *tutti*); разнообразные трактовки хоровых сцен. В хоровой сцене из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки показана трактовка метра с постоянным темпом и ритмом, однако при изменении соотношения сильных и слабых долей, где:

- 1) группировка тактов осуществляется по музыкальной фразе;
- 2) наблюдается внутритактовая асимметрия (удлинение по ширине фразы) – появление четырехдольной попевки при трехдольном такте, или наоборот, сжатие трехдольности до 2,5 долей (10 вместо 12);
- 3) расширение метра за счет объединения двух тактов в один («ритмический подъем»), или в случае появления паузы на месте сильной доли («паузы динамического порядка»);
- 4) разделение пятидольного такта на 1 + 4 («ломка акцентов»);

5) чередование метрических разнородных схем в условиях единой скорости движения (счетная доля =120).

Хор 3 оперы «Садко» Н. Римского-Корсакова «Будет красен день» в размере 11/4, при темпе *Allegro non troppo* (счетная доля = 104) дирижируется по пятидольной схеме с группировкой 2 + 3, а размер 3/2 по трехдольной схеме. В другом хоре композитора из оперы «Сказание о граде Китеже» встречается размер 9/8, который дирижируется согласно указаниям метрической пульсации «на четыре», с удлинением второй и четвертой доли.

В хоре народа из оперы-кантаты «Сказание о великом граде Китеже...» музыка С. Василенко дирижерская сложность заключается в передаче взволнованного состояния посредством постепенного нарастания темпа от *Allegro piu mosso* («на раз») и *molto accelerando*. Такты, дирижируемые на «раз», объединяются в двухдольную схему, которая плавно переходит в двухдольный размер в темпе *Andante*. Эпизод в тактах 110 – 113, а также в тактах 118 – 121 для большей ритмической выразительности дирижируется «на три».

Для убедительного освоения вокально-симфонических партитур в дирижерско-хоровом классе в процессе работы над ними рекомендуется произвести тщательный анализ инструментального состава оркестра (полный симфонический, струнный, народный), выявить основные ведущие группы исполнительских инструментов (струнной группы, деревянных духовых, медных инструментов, перкуссии). Это делается для развития внутреннего и тембрового слуха, а также и для улучшения дирижерской техники, которая направлена на показ различных исполнительских пластов разнообразным инструментам. Вместе с тем активно разрабатывается ощущение различных плоскостей в дирижерском пространстве, координация дирижерских движений и взаимосвязь между плотностью и амплитудой дирижерского жеста со свойствами звучания оркестровой ткани.

В процессе работы необходимо выявить главные элементы общей фактуры: мелодию, гармоническое сопровождение, полифонические пласты, а также конкретизировать приемы оркестровки, применяемые композитором в том или ином произведении (тембровые характеристики используемых инструментов, педаль и т.д.). Важным компонентом в работе над вокально-симфонической художественной целостностью является определение динамических и тембральных соотношений оркестровых групп и хоровых партий.

### *Тема 13. Хоровая полифония*

Непременным условием гармоничного развития дирижера-музыканта является приобщение его к миру полифонической музыки, вершиной которой является творчество таких композиторов как И. С. Бах, Г.-Ф. Гендель. Уникальность полифонических сочинений определяется тем, что, обладая непреходящей художественной ценностью, они, в то же время, являются незаменимым дидактическим материалом, обеспечивающим всестороннее становление дирижера-исполнителя. Развитие полифонической техники у дирижера является одним из «ключей», открывающих дверь к высокохудожественному исполнительскому мастерству. По словам выдающегося пианиста Г. Г. Нейгауза «...ничто так не воспитывает слуха, звукового разнообразия, легато, пластичности, как полифония...».

Обращение в дирижерско-хоровом классе к произведениям крупной формы, частям вокально-симфонических партитур, оперным сценам, чьи приемы разработки хоровой фактуры насыщены и усложнены полифоническими приемами (фуга, фугетта, фугато, имитация, полифония подголосочного типа и др.) существенно актуализируют профессиональное развитие дирижера с позиций совершенствования мануальной техники, формирования чувства слухового контроля и моделирования драматургической архитектоники всего художественного целого.

Особенностью произведений полифонического склада является то, что каждый из голосов (партий) ведет самостоятельную мелодическую линию. Это – ансамбль самостоятельных мелодических линий, в котором одна линия оттеняет другую, взаимодополняя и обогащая друг друга. Их взаимодействие и взаимосвязь в одновременном звучании наполняет музыку значительным внутренним разнообразием и движением.

Полифония имеет три основных вида:

- 1) подголосочная полифония;
- 2) разнотемная полифония (контрастная);
- 3) имитационная.

Наиболее богатыми в плане полифонического письма являются крупные вокально-симфонические произведения (кантаты, оратории, мессы, пассионы), оперно-хоровые сочинения, симфонические хоры.

Школой для дирижирования полифоническими произведениями является исполнение месс и ораторий И. С. Баха, Г.-Ф. Генделя, В. А. Моцарта, хоров С. И. Танеева, М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, А. В. Богатырева, а также и других современных отечественных и зарубежных композиторов. Задача студента-дирижера под управлением

педагога выявить и показать в дирижировании полифонических звукоформ контраст тем, образов, характеров, разнообразную форму и образное содержание.

Например, в хоре С. Танеева «Посмотри какая мгла», построенном на сквозной имитации, для подчеркивания переменности и гибкости состояний природы и ее явлений на закате дня от дирижера требуется выявить и провести единую мелодическую линию, акцентируя при этом наиболее важные с точки зрения поэтического текста слова. В хоре «Зайшло сонца за ваконца» (обработка народной песни А. Богатырева), построенном на подголосочной полифонии, дирижеру при повторе заключительной фразы (на тексте «вымывалася») необходимо подчеркнуть подголоски в партиях сопрано и тенора.

#### ***Тема 14. Сложные несимметричные размеры***

Наличие в такте 5-ти, 7-ми и даже 11-ти счетных долей, которыми могут выступать восьмые, четвертые, половинные и другие длительности, составляет смешанные размеры. Смешанные размеры чаще всего характерны для народных песен, особенно белорусских. Технически смешанные размеры гораздо сложнее синхронизировать, чем сложные, так как имеет место неравномерное построение дирижерский схем. В таких размерах, прежде всего, необходимо установить точную группировку долей, которая зависит от текстовой фразы, логического и смыслового выделения отдельных слогов в слове.

*Пятидольный размер.* Чаще всего пятидольный дирижировается «на пять», «на два» и очень редко «на три». В основе тактирования пятидольного размера лежит четырехдольная схема с удвоением первой или третьей доли по построению 3+2, 2+3. В конструкции 3+2 удваивается первая доля четырехдольной схемы, а в конструкции 2+3 удваивается третья доля четырехдольной схемы, как, например, в белорусских народных песнях «Аддала ж мяне мая мамка» и «Ляцела зязюля». В живом и даже умеренном темпе пятидольный размер такт тактируется «на два», т. е. в каждом такте два дирижерских взмаха. Здесь также имеет место группировка 2+3 и 3+2.

В основе пятидольного размера лежит двухдольная схема «на два». При группировке 2 + 3 на первое дирижерское движение (вниз) приходится две доли, а на второе движение (вверх) – три доли. Поэтому второе дирижерское движение в этой схеме будет более продленным. При группировке 3+2, наоборот, первое дирижерское движение будет длиннее



второго, потому что включает три доли. Примером может служить белорусская народная песня «Гэй, гэй, белая бярозачка».

*Тактирование пятидольной схемы.* Схема пятидольного размера употребляется при тактировании размеров  $5/8$ ,  $5/4$  в спокойных и умеренных темпах, с группировкой  $3+2$  и  $2+3$ .

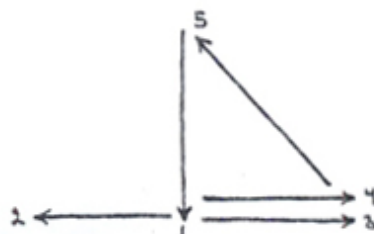
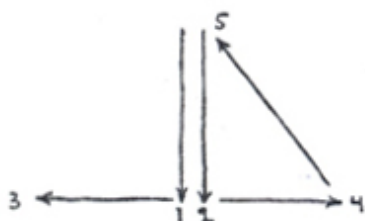


Рис.34. Схема пятидольного размера  $3+2$  Рис.35. Схема пятидольного размера  $2+3$

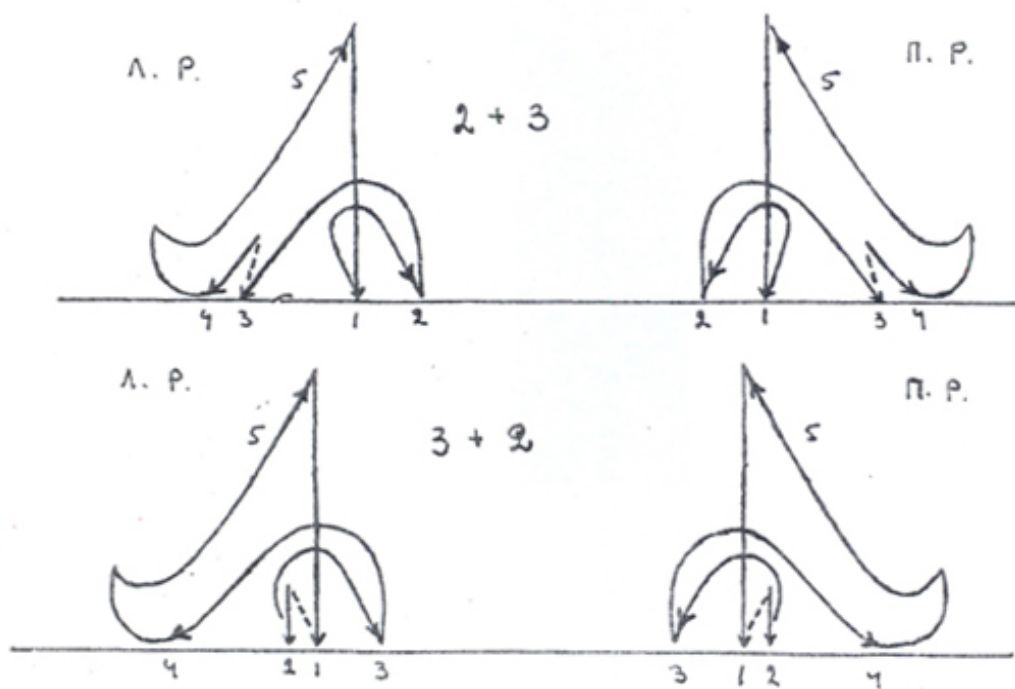


Рис.36. Направления движений дирижерского жеста при тактировании пятидольной схемы

*Семидольный размер.* В основе семидольного размера лежит четырехдольная схема с удвоением первой, второй, третьей или первой, третьей, четвертой долей тактов. Эта схема используется при дирижировании размеров  $7/4$ ,  $7/8$  в умеренном и медленном темпах. В этом случае на каждую

долю такта приходится одно дирижерское движение, а в такте их семь. Семидольный размер имеет два способа группировки: 2+2+3, где первая, вторая и третья доли четырехдольной схемы удваиваются, и 3+2+2 с удвоением первой, третьей и четвертой доли четырехдольной схемы (например, в белорусских народных песнях «Куды едзеш, мой міленькі» с группировкой 3+2+2 и «Ой, калінушка, ой, малінушка» с группировкой 2+3+2).

*Тактирование семидольной схемы.* Схема семидольного размера применяется при тактировании размеров  $7/4$ ,  $7/8$  в умеренном и спокойном темпах с группировкой 2+2+3 и 3+2+2.

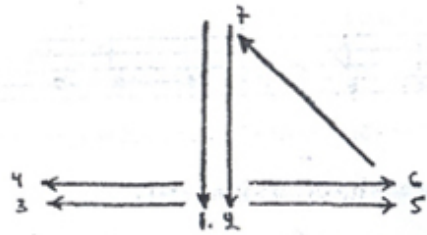


Рис.37. Схема семидольного размера  
2 + 2 + 3

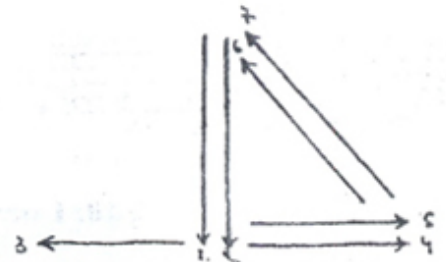


Рис.38. Схема семидольного размера  
3 + 2 + 2

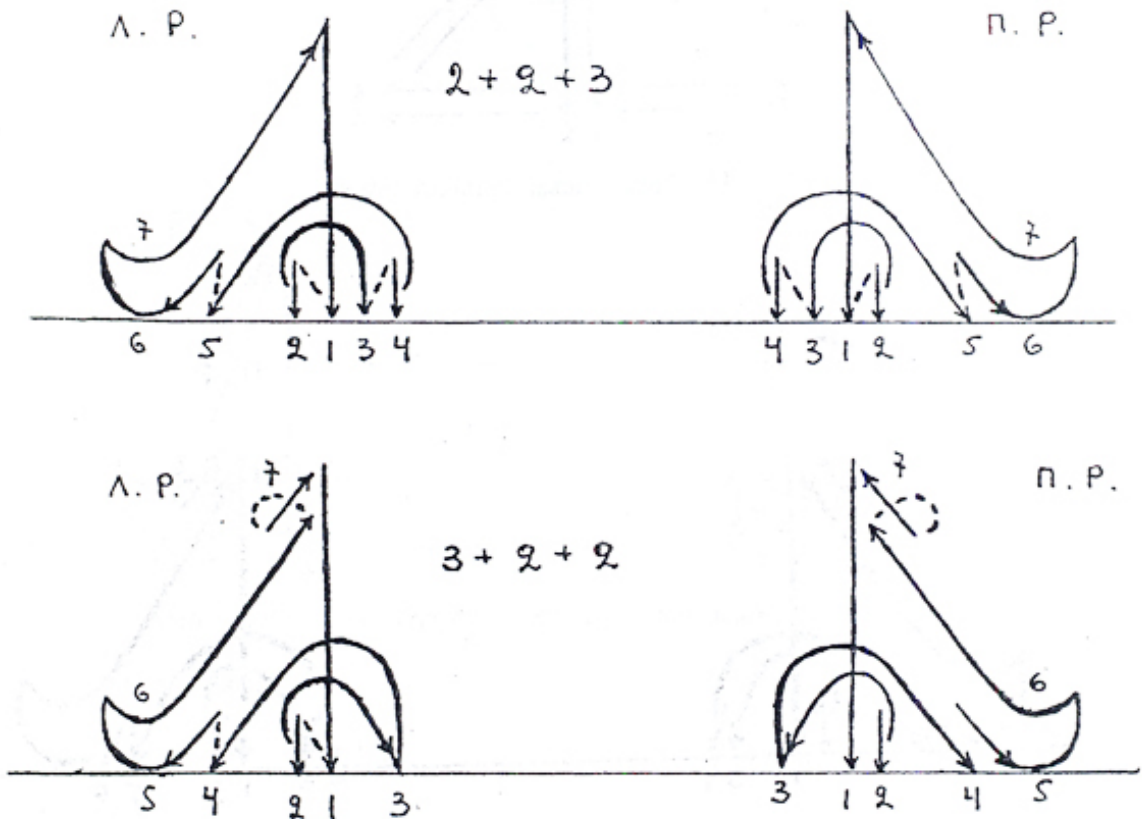


Рис. 39 Направления движений дирижерского жеста при тактировании семидольной  
схемы



*Одиннадцатидольный размер.* В русской музыкальной литературе иногда встречается несимметричный одиннадцатидольный размер. Его впервые применил Н. А. Римский-Корсаков в операх «Садко» и «Снегурочка». В основе тактирования одиннадцатидольного размера лежит пятидольная схема с группировкой 2+2+2+2+3 или 2+3+2+2+2. Необходимую группировку композиторы, как правило, предлагают в виде музыкальных обозначений в начале произведения. В группировке 2+2+2+2+3 первое, второе, третье и четвертое дирижерские движения (взмахи) выполняются на два тактовые доли каждое, пятое движение – на три тактовые доли. В этом случае движение пятой доли более продленное. Примером тактирования одиннадцатидольного размера по пятидольной схеме является хор торговых гостей их первого действия оперы Н. Римского-Корсакова «Садко». Примером тактирования одиннадцатидольного размера по пятидольной схеме с группировкой 2+3+2+2+2 является заключительный хор «Песнь Яриле-солнцу» из четвертого действия оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка». В этом примере продлевается вторая дирижерская доля.

*Тактирование одиннадцатидольной схемы.* Одиннадцатидольная схема применяется при тактировании размера 11/4, где в основе тактирования находится пятидольная схема.

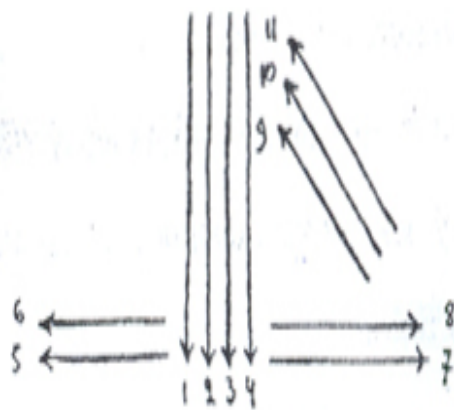


Рис. 40. Схема  
одиннадцатидольного размера  
2 + 2 + 2 + 2 + 3

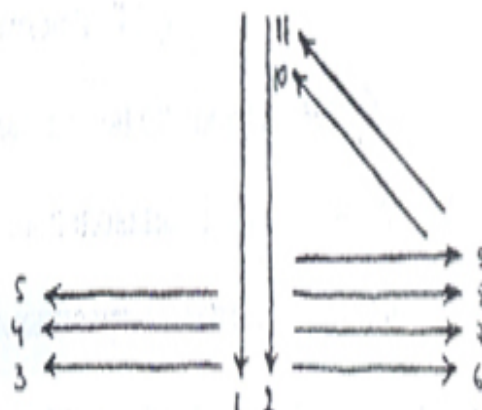


Рис. 41. Схема  
одиннадцатидольного размера  
2 + 3 + 2 + 2 + 2

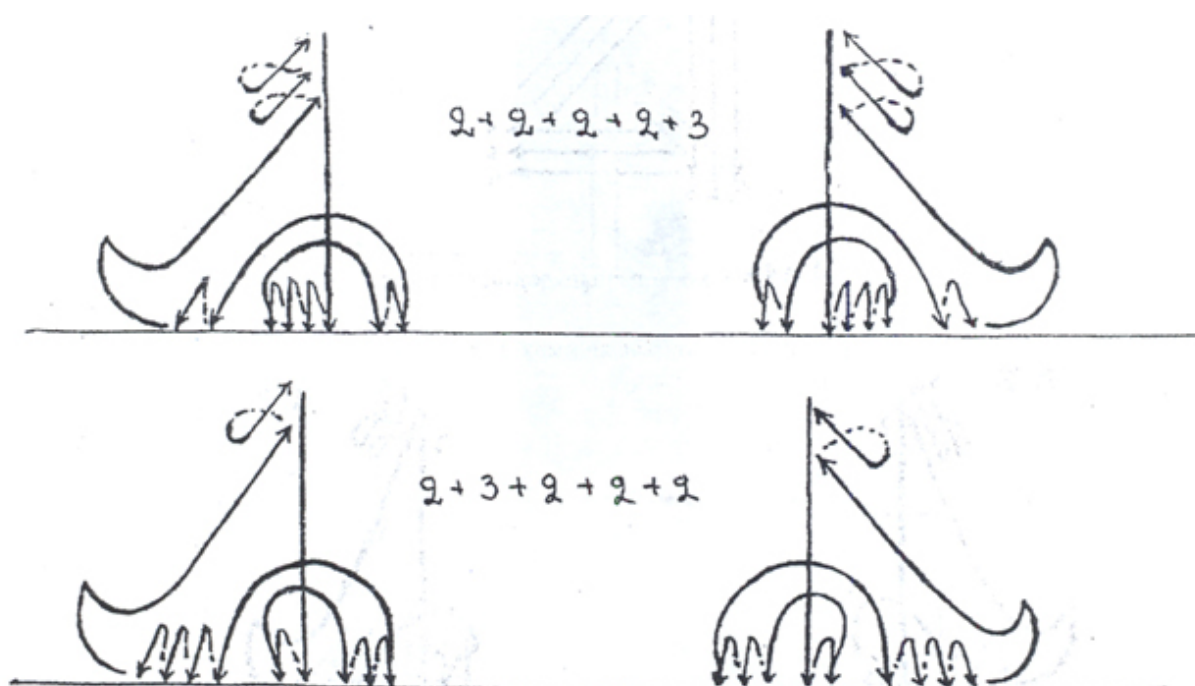


Рис.42. Направление движений жеста при тактировании одиннадцатидольной схемы

### ***Тема 15. Дирижирование произведениями с усложненным музыкально-выразительным языком***

Изучение в дирижерско-хоровом классе вокально-симфонических партитур, сочетающих в себе различные пласты (хор, ансамбль, оркестровое сопровождение, соло) предполагает четкую структурированность рабочего процесса. Педагог-дирижер И. Мусин предлагает примерный план работы над партитурой, который охватывает различные аспекты исполнительского процесса:

1) *ознакомление с нотным текстом, которое осуществляется такими способами как:*

- чтение всей партитуры при помощи внутреннего слуха (целостный охват);
- проигрывание ее на рояле;
- изучение по фактурным слоям и голосам (с целью их последующей дифференциации в дирижировании);
- прослушивание сложной вокально-симфонической звукоформы в записи с целью закрепления внутренних слуховых представлений о партитуре и формирования целостного представления о ней;

2) *анализ формы произведения, проводимый через:*

- определение формы целого произведения;
- анализ отдельных его разделов, предложений, фраз, мотивов;
- определение кульминаций и точек «притяжения»;
- анализ метротектантический с учетом особенностей драматургической формы.

3) *уяснение образно-эмоционального строя и содержания произведения, а также понимание его драматургических особенностей и функций (например, в случае работы с оперной сценой):*

- определение характера тематического материала;
- выявление элементов, способствующих наиболее яркому воплощению характера отдельных построений в произведении (динамика, агогика, фразировка);
- смысловое значение оттенков, акцентов, знаков артикуляции, авторских ремарок для понимания содержания произведения и осмысления подходов в технической стороне их дирижерского воплощения.

4) *анализ оркестровой фактуры и оркестровых средств (с целью дальнейшего отображения и понимания этих особенностей в дирижерском жесте):*

- штрихи и необходимость их изменения;
- динамические соотношения групп, голосов в оркестровой и вокальной ткани.

5) *конкретизация и углубление исполнительских намерений:*

- нахождение словесных формулировок для объяснения технологических и исполнительских особенностей, структуры, а также поиск необходимых и убедительных дирижерских жестов;
- подбор образных сравнений, аналогий и выражение их через мануальный жест;

б) *мануальное освоение усложненной партитуры:*

- поиск выразительных средств для отображения образно-эмоционального содержания произведения в жесте;
- поиски технических средств, способствующих преодолению противоречий в управлении различными слоями (голосами, пластами) вокально-симфонической целостности;
- использование метода сопоставления на основе принципа контраста, характера исполнения и выразительных средств (артикуляция, динамика и др.).

При работе со сложными с точки зрения драматургии и фактурной насыщенности вокально-симфоническими произведениями дирижеру крайне важно уметь:

- 1) *замечать технические ошибки и неточности исполнения:*

- звуковысотные;
- интонационные;
- ритмические;
- артикуляционные;
- неровность темпа и внутрислового движения;
- несоответствие динамики характеру звучания;
- отсутствие звукового баланса между вокальными и инструментальными группами (пластами).

2) *замечать недочеты исполнительского характера:*

- нелогичность передачи развития музыкальной ткани произведения;
- отсутствие ощущения перспективы музыкального движения;
- неорганичность подхода к кульминации;
- отсутствие дыхания и осмысленности во фразировке;
- неестественность перехода к новым разделам, эпизодам в звукоформе;
- отсутствие образности и живости исполнения;

3) *находить средства для устранения недочетов исполнения:*

- путем изменения технического приема дирижирования (например, сделав метроритмирование более четким и ритмичным);
- путем более конкретного руководства голосами (пластами, частями фактуры), нуждающимися в устойчивом определении ритма дирижером;
- путем применения более образного и выразительного дирижирования.

### ***Тема 16. Совершенствование мануальной техники и изучение новых приемов дирижирования***

Развитие мануальной техники, основанное на постепенном освоении мелких, эмоционально выразительных жестов, которые тесно взаимодействуют с поэтическим словом, является важнейшим этапом процесса обучения дирижера и совершенствования его профессионального мастерства. Существенную роль в этом процессе играют приемы, направленные на развитие и воспитание таких важнейших дирижерских (мануальных, слуховых) качеств как:

- координация и независимость в движении рук;
- имитационный жест, выступающий в качестве ведущего способа дирижерского воплощения художественной стороны произведения посредством избранного штриха;
- пассивность дирижерского жеста, выступающая элементом исполнительской выразительности;
- гибкость слухового внимания;

- умение быстро переключаться с одного музыкально-художественного образа на другой;
- определенность исполнительских намерений, а также воплощенность дирижерских задач посредством адекватного жеста, мимики, эмоционального переживания всех драматургических процессов.

Мануальная техника дирижера выполняет различные функции. Педагог-дирижер А. Валиахметова предлагает расположить их в следующем порядке, по степени возрастающей сложности и содержательности.

*Первый уровень* – руководство ансамблем исполнения (метрономирование):

- определение начального момента каждой доли такта;
- обозначение метра как отношения сильных и слабых долей;
- определение темпа исполнения;
- определение относительной силы звука;
- определение отрывистости или связности звукоизвлечения;
- показ вступлений, снятия звука, пауз, фермат и т.д.

*Второй уровень* – руководство ритмозвуковой стороной исполнения:

- отображение движения звуков внутри счетной доли;
- отображение ритмической структуры доли.

*Третий уровень* – выявление характера интонирования, произнесения текста:

- фразировка и артикуляция;
- исполнительские штрихи;
- динамика как средство передачи образно-эмоционального содержания музыкальной мысли;

*Четвертый уровень* – передача динамичности развития музыкальной ткани:

- сильные и слабые доли, опорные и переходные доли такта;
- устремление к точке кульминации;
- «перспектива» музыкального движения;
- передача структурных элементов (мотив сжатия и расширения, членение и суммирование);
- передача логики и динамичности развития музыкальной ткани произведения.

*Пятый уровень* – выражение образности музыкального движения:

- характер и вид движений — взлет, парение, кружение, нагнетание, удар, скольжение и т.д.
- звуковой колорит (светлый, темный, яркий, мрачный и т.д.);
- Характер дирижерского «туше» (решительный, плотный, воздушный и т.д.);

*Шестой уровень* – выражение характерности музыкального образа и его эмоционально-смыслового содержания:

- выражение характера музыки (весело, грустно, торжественно, драматично и др.), обозначенного авторскими ремарками;
- выражение эмоционального подтекста музыки.

*Седьмой уровень* – волевое воздействие на исполнителей:

- отношение к передаче авторского текста: формально-точное воспроизведение нотного текста;
- осмысленное образно-эмоциональное, творчески активное воплощение музыкального содержания произведения; различные уровни и степень волевого воздействия на исполнителей – от жестов, лишь образно «иллюстрирующих» музыкальные «события», до активно воздействующих на исполнителей, способствующих созданию у них нужного эмоционального тона, творческого отношения к процессу исполнения.

Приведенная схема соотношения уровней мануальной техники условна, для разных дирижеров последовательность может быть различной. То, что представляет трудность для одного, может оказаться более легким для другого, и наоборот. В представленный перечень внесены лишь специально выделенные из целого выразительные элементы и стороны дирижирования. Естественно, что в момент исполнения каждая фраза, отрезок звучания, могут потребовать разных выразительных средств в их различных сочетаниях. В действиях дирижера они применяются в зависимости от задачи, которая возникает в каждый конкретный момент исполнения.

### ***Тема 17. Структурный анализ хоровой партитуры***

Комплексный разбор хоровой партитуры должен включать в себя развернутый фактологический и аналитический материал, заключающийся в следующих структурных блоках:

- 1) идейно-художественное содержание произведения, сведения об авторах произведения, время создания, отраженная в нем эпоха;
- 2) форма произведения, его стилистические особенности; характеристика музыкальных тем, ладотональный план, гармония; фактура (значение аккомпанемента в произведениях с сопровождением, особенности многоголосия), темп, агогика, динамика, фразировка, артикуляция;
- 3) состав хора, фактура хорового преподавания, диапазон хоровых партий, тесситура, характер звукообразования, особенности дикции, вопросы ансамбля, интонационные, вокальные и другие трудности;
- 4) выявление художественных образов произведения и средств их осуществления, выявление кульминаций, фразировки, нюансировки и вокально-тембровых красок;

5) исполнительская интерпретация, выраженная посредством мануальной техники и интонационности дирижерского жеста.

Анализируя хоровое произведение, необходимо ответить себе на главный вопрос – зачем и почему автор избрал именно эти средства выразительности, а не иные? Каким образом с их помощью выражается художественная идея произведения, в чем она состоит? Например, большое место при создании исполнительского плана следует уделить и таким вопросам, как особенности стиля хорового сочинения, его связь с эпохой и присущими ей чертами исполнительства. Важность этой работы заключается в том, что одни и те же средства выражения музыкального образа в разных исторических, жанровых или стилистических условиях могут выполнять различные функции.

Выявление личного исполнительного замысла и его конкретная детализация происходит путем отбора и выделения наиболее характерных для этого произведения музыкально-выразительных, вокально-хоровых и дирижерско-исполнительных средств (приемы дирижирования, темпо-метра-ритмические особенности, характер дирижерского жеста). Важнейшим моментом является определение в произведении наиболее значимых моментов, требующих особого внимания во время репетиций, поиск методов эффективной работы над ними (сольфеджирование, пение на определенный слог, транспонирование и др.). Нахождение наиболее выразительного сочетания исполнительских решений при раскрытии авторского замысла, осуществление творческой переработки нотных знаков в музыкальный образ и есть создание исполнительского плана, или, говоря более привычным языком, трактовки произведения, адекватной художественным намерениям автора.

В завершении работы рекомендуется предоставить список литературы, использованной при анализе произведения (библиография).

### ***Тема 18. Дирижерская исполнительская интерпретация сочинений различных стилей, жанров, композиционно-драматургических форм***

Осознание исполнителем закономерностей использования различных модификаций темпа, динамики, штрихов, тембра, характера фразировки – необходимое условие убедительной интерпретации. Но все эти элементы исполнительской выразительности реализуются в рамках определенного стиля, так как каждое произведение представляет собой не обособленное явление, а элемент или частицу целой интонационно-стилистической системы в художественной жизни определенной эпохи. *Стилем* в музыке

называется общность образной системы, средств музыкальной выразительности и творческих приемов композиторского письма. Слово «*стиль*» латинского происхождения и в переводе означает способ изложения. Л. Мазель дает определение *музыкального стиля* как «возникающая на определенной социально-исторической почве и связанная с определенным мировоззрением система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения... В понятие стиля входят и содержание, и средства музыки, и содержательная система средств».

Исследователи выделяют обычно три основных *исполнительских стиля*: *классический, романтический и лирико-интеллектуальный*.

*Классический стиль* исполнения характеризуется особым вниманием к точности текста, метрической строгостью и четкостью, отчетливым обозначением первых долей тактов. Объективная логика определяет у исполнителя классического типа место и значение каждой детали, диктует строжайшее единство темпа, исключает какой бы то ни было субъективизм прочтения текста. Деталь для исполнителя – «классика» играет роль одного из отшлифованных кирпичиков, в результате сложения которых возникает целое. Лучшим представителям этого стиля удается достичь органического объединения деталей в единое целое, поражающее мастерством, законченностью и равновесием всех слагаемых.

Прямой противоположностью классического является *романтический стиль* исполнения. Представители этого стиля исходят не из нотных знаков, а из образных ассоциаций, рожденных текстом; не из конструктивных деталей, а из поэтической картины. Исполнитель-романтик вдохновляется поэтическими ассоциациями, образами словесного искусства. Прелесть отдельного звучания, красота и трогательность отдельного эпизода имеют для него такую притягательную силу, что ради них из-за внезапного импульса он способен замедлить непрерывное движение, ради мерности которого «классик» пожертвует самым очаровательным эпизодом. Преобладание субъективного над объективным, эмоционального над рациональным, общего над частным порождает нередко некоторую «эскизность» исполнения: метроритмические неточности, отступления от текста, авторских ремарок, нарушение темпового единства. Однако характерно, что у подлинно больших исполнителей романтического плана эти недостатки не приносят большого ущерба художественному впечатлению, ибо каждый большой исполнитель умеет заставить слушать себя, покоряя публику цельностью, жизненностью, эмоциональной насыщенностью своей трактовки, заставляя ценить не ее правильность, а ее убедительность. Но для такого воздействия артист должен обладать



действительно яркой индивидуальностью, незаурядной, стихийной творческой силой. Иначе исполнение в «романтическом» стиле таит в себе опасность дилетантизма, подобно тому, как внешнее подражание исполнителю – «классику» – опасность ремесленничества.

Классический и романтический стили встречаются в исполнительской практике наиболее часто. Между этими полярными стилями стоит стиль, за которым в последнее время закрепилось название «*лирический интеллектуализм*». Этот стиль в равной мере отрицает романтическую приблизительность и классическую педантичность, статическую объективность и экстатический субъективизм. Вместе с тем, определение «*лирический интеллектуализм*» подчеркивает доминантное преобладание в этом стиле интеллектуального фактора, который в большой мере вытесняет органичные для романтического исполнения импульсивную эмоциональность и стихийность, опирающиеся главным образом на интуицию. В конструктивном плане этот стиль довольно жестко лимитирует долю импровизационности в момент исполнения, в выразительном – устраняет как душевные самообнажения, так и налет страстной чувственности и направляет экспрессию в область глубоких, серьезных размышлений. Вместе с тем, понятие «*лирический интеллектуализм*» подчеркивает пронизанность этих размышлений чувством, проникновенностью, одухотворенностью исполнения. Это в корне отличает данный стиль от академизма, с его чрезмерным объективизмом, рационализмом, схематической рассудочностью.

Разумеется, нельзя сводить все разнообразие исполнительских индивидуальностей только к этим трем стилям. Их следует рассматривать скорее как выделенные из практики обобщающие характеристики, сравнительно редко встречающиеся в своем «чистом» виде. Гораздо чаще встречаются разновидности этих стилей с теми или иными индивидуальными отклонениями и всевозможными промежуточными градациями, в которых «основные» типовые элементы смешаны в самых различных пропорциях и соотношениях. Это совершенно естественно, так как индивидуальный исполнительский стиль зависит от личности исполнителя, характера его артистического мышления, типа нервной системы, темперамента. Поэтому наряду с понятием «*стиль исполнения*» правомерно, по-видимому, ввести понятие «*исполнительский тип*», непосредственно связанное с учением И. Павлова о типах нервной деятельности.

В докладе «Физиологическое учение о типах нервной системы, темпераментах» И. Павлов отмечал, что известные четыре вида человеческого темперамента непосредственно соответствуют типам нервной

системы: холерический – возбужденному, сангвинический – оживленному, флегматический – спокойному, меланхолический – тормозному. В свою очередь, тип нервной системы «кладет ту или иную печать на всю деятельность человека». Отсюда возникает возможность соотнесения исполнительской типологии с биологическими типами, темпераментами, хотя каждый из исполнительских типов предстает перед нами как сложная опосредованная надстроечная модификация. Как не бывает «чистых» стилей, так не бывает и «чистых» типов – и человеческих, и исполнительских.

Напомним вкратце отмеченные Павловым объективные различия темпераментов, имеющие, на наш взгляд, прямое отношение к художественному и, в частности, музыкально-исполнительскому творчеству.

Представитель *сангвинического* темперамента – сильного, уравновешенного, подвижного – не боится новизны; он ее ищет и находит, радуется всему новому. Это – счастливая черта сангвиника, но при некоторых обстоятельствах она ведет к излишнему азарту, а иногда даже к авантюризму.

*Флегматик* великолепно справляется со всеми жизненными задачами и трудностями. Он спокоен, упорен в работе и систематично продвигается в направлении цели. Однако всякая новизна, сколько-нибудь резкая перемена обстановки его волнует, даже пугает.

*Холерик* – тоже сильный в нервном отношении человек, но в отличие от сангвиника и флегматика он неуравновешен. Правда, подобно сангвинику, он – сторонник всего нового, новизна возбуждает его, она как бы подхлестывает его психику, но существенное отличие его в том, что он далеко не всегда заканчивает начатое, отвлекается другими задачами, которые также не доводит до конца. В этом выражается его неуравновешенность.

*Меланхолик* медленно осваивается с новыми обстоятельствами, с каждым новым объектом. В этом его сходство с флегматиком. Но меланхолик – слабый тип нервной системы. В познавательной и исполнительской деятельности он движется вперед очень медленно, большей частью подражая сильным в нервном отношении натурам. В зависимости от того, принадлежит дирижер более к сангвиническому, флегматическому, холерическому или меланхолическому темпераменту, его трактовка произведения будет нести в себе присущие данному темпераменту черты.

Если же попытаться на основе павловской классификации темпераментов и теории исполнительских стилей вывести исполнительскую типологию, то в ней можно выделить три достаточно контрастных

исполнительских типа: *рационалистический, эмоциональный и интеллектуальный*. Приметами *эмоционального* типа является преобладание эмоционального начала иногда при недостатке техники, артистическая свобода, творческая смелость, опирающаяся часто на субъективное ощущение, интуицию, импульсивность, взрывчатость, стихийность (сравним с описанием романтического стиля).

Для исполнителей *рационалистического* типа характерны объективизм, точный расчет интерпретации, строгая логика исполнительского замысла, умение соорудить из тщательно отделанных деталей прочные и монолитные конструкции. В отличие от исполнителя эмоционального типа, импровизирующего в процессе исполнения, у представителя рационального типа импровизационность во время концерта исключена. Выступая перед публикой, он не столько творит, сколько воспроизводит, репродуцирует ранее им созданное (сравним с описанием классического стиля).

В третьем, *интеллектуальном* типе доля импровизационного в момент исполнения также лимитирована. Импровизация здесь продумывается заранее. Несмотря на возможный субъективизм интерпретации она непременно обоснована, аргументирована, логична. Это не означает, что у исполнителей интеллектуального типа эмоциональность выражена недостаточно ярко. Просто по сравнению с музыкантами эмоционального типа в ней меньше непосредственности и стихийности. Зато благодаря пронизанности чувства размышлением их исполнение обычно отличают глубина и проникновенность.

Таким образом, традиция исполнения не является потомственным секретом, рожденным и данным миру композитором одновременно с произведением. Она создается в процессе живой исполнительской практики и не может быть единой и канонизированной. Различие исполнительских индивидуальностей создает различие традиций. И хотя вопрос о том, какая из известных дирижеру традиций исполнения того или иного произведения является правильной, достаточно спорен, знание этих традиций для исполнителя очень важно. Прослушивание самых различных по творческому направлению исполнителей помогает вдумчивому, культурному музыканту изучать композитора и формировать свой собственный стиль. Строгий, критический разбор услышанного предохраняет от эпигонства. В то же время истинная заинтересованность, скромность и доброжелательное отношение к другим исполнителям помогут увидеть в их творчестве лучшее, ценное и чему-то научиться у них. Очень часто даже при наличии своего сформировавшегося отношения к произведению, знакомство с иной его трактовкой, иным слышанием заставляют дирижера взглянуть на него

в другом ракурсе и в результате пересмотреть что-то в своем замысле. Иногда знакомство с другой интерпретацией оказывает совершенно противоположное воздействие. Подобная ситуация возникает в случае, когда дирижер знакомится с исполнительской трактовкой произведения, которую он не приемлет, поскольку его видение партитуры принципиально иное. Здесь возникает любопытная метаморфоза дирижерской трактовки так сказать «от обратного», или «от противного». Утверждая свою концепцию, дирижер подсознательно акцентирует моменты своего несогласия с другой, неприемлемой для него интерпретацией, в результате чего сочинение порой обретает у него какие-то новые, более резко очерченные грани. Все это – различные проявления взаимопроникновения и передачи традиций.

В программах концертов любого полноценного хорового коллектива можно встретить произведения от XVI века до наших дней. Поэтому верное понимание и передача стиля исполняемой музыки являются сейчас одной из важнейших проблем хорового исполнительства, весьма актуальной и сложной.

Чтобы овладеть стилем, исполнитель должен обладать достаточно обширными знаниями не только в области музыки, но и в области истории, литературы, архитектуры, живописи, театра. Такая подготовленность даст ему возможность, определяя характерные особенности творчества композитора, увидеть и подчеркнуть в своем исполнении признаки, типичные для данной эпохи, школы, избежать чуждых стилю автора влияний. Широкие знания, подкрепленные и проверенные в ходе живой исполнительской практики, – вот главный и, наверное, единственный путь подлинного овладения стилем. Именно во время работы над произведением, а затем в процессе творчества на сцене окончательно формируется настоящее понимание стиля исполнения музыки композитора, освещенное дарованием артиста, проникнутое его индивидуальностью, его собственным исполнительским стилем.

В хоровой практике с понятием «стиля» тесно соприкасается понятие «жанр». В хоровой музыке существуют различные жанры, которые в известной степени как переплетаются своими жанровыми признаками и особенностями выразительности, так и отличаются существенно друг от друга характером, звучанием, стилем.

Термин «жанр» (франц. *genre*, от латинского *genus*- род, вид) – многозначное понятие, характеризующее исторически сложившиеся роды и виды художественных произведений в связи с их происхождением и жизненным назначением, способом и условиями (местом) исполнения и восприятия, а также с особенностями содержания и формы. Жанры

отражают принадлежность произведения к тому или иному идейно-художественному направлению. Вокально-хоровые жанры обусловлены связью с литературно-поэтическим текстом. Возникали они в большинстве случаев как музыкально-поэтические жанры (в музыке древних цивилизаций, средневековья, в народной музыке разных стран), где слово и музыка создавались одновременно, обладали общей ритмической организацией.

Вокальные произведения делятся на *сольные* (песня, романс, ария), *ансамблевые* и *хоровые*. Они могут быть чисто *вокальными* (соло или хор без сопровождения; состав хора *a cappella* особенно характерен для полифонической музыки эпохи Возрождения, а также для русской хоровой музыки XVII – XVIII вв.) и *вокально-инструментальными* (особенно с XVII в.) – *с сопровождением* одного (обычно клавишного) либо нескольких инструментов или оркестра.

Вокальные произведения с сопровождением одного или нескольких инструментов относят к камерным вокальным жанрам, с сопровождением оркестра – к крупным вокально-инструментальным жанрам (оратория, месса, рекем, пассионы). Все эти жанры имеют сложную историю, затрудняющую их классификацию. Так, кантата может представлять собой камерное сольное произведение, и крупное сочинение для смешанного состава (хор, солисты, оркестр). Для XX века характерно участие в вокально-инструментальных произведениях чтеца, актеров, привлечение пантомимы, танцев, театрализации (например, драматические оратории А. Онеггера, «сценические кантаты» К. Орфа, приближающие вокально-инструментальные жанры к жанрам драматического театра).

С фактором условий исполнения связана степень активности слушателя при восприятии музыкальных произведений – вплоть до непосредственного участия в исполнении. Так, на границе с бытовыми жанрами находятся массовые жанры, такие, например, как советская массовая песня, жанр, охватывающий самые различные по образу и содержанию вокально-хоровые произведения – патриотические, лирические, детские, написанные для разных составов исполнителей.

#### *Жанры хоровой музыки:*

1) *Хоровая песня* (народные песни, песни для концертного исполнения, хоровые массовые песни) – наиболее демократичный жанр, отличается несложной формой (преимущественно, куплетная), простотой музыкально-выразительных средств. Например: М. Глинка «Патриотическая песня», А. Даргомыжский «Ворон к ворону летит», «Из страны, страны далекой», А. Алябьев «Песня о молодом кузнеце», П. Чайковский «Без поры, да без

времени», П. Чесноков «Не цветочек в поле вянет», А. Давиденко «Море яростно стонало», А. Новиков «Дороги», Г. Свиридов «Как песня родилась».

2) *Хоровая миниатюра* – наиболее распространенный жанр, для которого характерно богатство и разнообразие форм и средств музыкальной выразительности. Основное содержание – лирика, передача чувств и настроений, пейзажные зарисовки. Примерами такого жанра могут быть хоры: Ф. Мендельсон «Лес», Р. Шуман «Ночная тишина», «Вечерняя звезда», Ф. Шуберт «Любовь», «Ночь», «Хоровод», А. Даргомыжский «Приди ко мне», П. Чайковский «Не кукушечка», С. Танеев «Серенада», «Венеция ночью», «Вечер» и др.

3) *Хор крупной формы* – жанр, для которого характерно использование сложных форм (трех-, пятичастных, рондо, сонатной) и полифонии. Основное содержание – драматические коллизии, философские размышления, лирико-эпические повествования. Примерами подобного жанра могут выступать такие хоры, как: А. Лотти «Crucifixus», М. Березовский «Не отвержи меня», Д. Бортнянский «Херувимская», А. Даргомыжский «Буря мглою небо кроет», П. Чайковский «На сон грядущий», Ю. Сахновский «Ковыль», В. Калинин «На старом кургане», С. Рахманинов «Концерт для хора», С. Танеев «На могиле», «Прометей», «Развалину башни», «По горам две хмурых тучи», «Звезды», Д. Шостакович «Девятое января», «Смолкли залпы», А. Давиденко «На десятой версте», Г. Свиридов «Табун», В. Салманов «Издалека», «Пятнадцать ран», Ш. Гуно «Ночь», М. Равель «Три птицы», Ф. Пуленк «Мари», А. Брукнер «Te Deum» и др.

4) *Кантатно-ораториальный жанр* (оратория, кантата, сюита, поэма, реквием, месса и др.). Например: Г. Гендель – оратории: «Самсон», «Мессия», И. Гайдн – оратория «Времена года», В. Моцарт «Реквием», И.С. Бах – кантаты, «Месса си-минор», Л. Бетховен «Торжественная месса», ода «К радости» в финале 9-й симфонии, И. Брамс «Немецкий реквием», Дж. Верди «Реквием», П. Чайковский – кантата «Москва», «Литургия Иоанна Златоуста», С. Танеев – кантаты «Иоанн Дамаскин», «По прочтении псалма», С. Рахманинов – кантата «Весна», «Три русские песни», поэма «Колокола», «Всенощное бдение», С. Прокофьев – кантата «Александр Невский», Д. Шостакович – оратория «Песнь о лесах», «Десять хоровых поэм», поэма «Казнь Степана Разина», Г. Свиридов «Патетическая оратория», поэма «Памяти С. Есенина», кантаты «Курские песни», «Ночные облака», В. Салманов «Лебедушка» (хоровой концерт), оратория-поэма «Двенадцать», В. Гаврилин «Перезвоны» (хоровое действо), Б. Бритен «Военный реквием», К. Орф «Кармина Бурана» (сценическая кантата), А. Оннегер «Жанна

Д'Арк», Ф. Пуленк – кантата «Лик человеческий», И. Стравинский «Свадебка», «Симфония псалмов», «Весна священная».

5) *Опера и другие произведения, связанные со сценическим действием* (самостоятельный хоровой номер и хоровая сцена), например: К.-В. Глюк «Орфей» («О, если в роще сей»), В. А. Моцарт «Волшебная флейта» («Только храбрым слава»), Дж. Верди «Аида» («Кто там с победой к славе»), «Навуходоносор («Ты прекрасна, о Родина наша»), Ж. Бизе «Кармен» (Финал I действия), М. Глинка «Иван Сусанин» («Родина моя», «Славься»), «Руслан и Людмила («Лель таинственный»), А. Бородин «Князь Игорь» («Солнцу красному слава»), М. Мусоргский «Хованщина» (Сцена встречи Хованского), «Борис Годунов» (Сцена под Кромами), П. Чайковский «Евгений Онегин» (Сцена бала), «Мазепа» («Я завью венки»), «Пиковая дама» (Сцена в летнем саду), Н. Римский-Корсаков «Псковитянка» (Сцена вече), «Снегурочка» (Проводы Масленицы), «Садко» («Высота, высота поднебесная»), «Царская невеста» («Приворотное зелье»), Д. Шостакович. «Катерина Измайлова» (Хор каторжан), С. Прокофьев «Война и мир» (Хор ополченцев).

б) *Хоровая обработка* (обработка народной песни для хорового исполнения):

– *простейший* тип обработки песни для хора (куплетно-вариационная форма с сохранением мелодии и жанра песни). Примеры: «Щедрик» – украинская народная песня в обработке Н. Леонтовича, «Говорил-то мне» – русская народная песня в обработке А. Михайлова, «Дороженька» – русская народная песня в обработке А. Свешникова, «Ах, Анна-Сусанна» – немецкая народная песня в обработке О. Коловского, «Степь, да степь кругом» – русская народная песня в обработке И. Полтавцева;

– *развернутый* тип обработки – при неизменной мелодии ярко выражен авторский стиль. Примеры: «Как меня младу, младешеньку» – русская народная песня в обработке Д. Шостаковича, «Ел цыган соленый сыр» – обработка З. Кодаи;

– *свободный* тип обработки песни – предусматривает изменение жанра, мелодии и т.п. Примеры: «На горушке, на горе» – русская народная песня в обработке А. Коловского, «Звонили звоны» – русская народная песня в обработке Г. Свиридова, «Прибаутки» – русская народная песня в обработке А. Никольского, «Хорошенький-молоденький» – русская народная песня в обработке А. Логинова.

Адекватное *интерпретационное прочтение* дирижером хорового произведения зависит не только от понимания им жанровых, стилевых особенностей партитуры, но также обуславливается верной трактовкой темпа, штриха, динамики в соответствии с характером произведения

и особенностями его драматургии. Возможность различной расшифровки, а, следовательно, и *интерпретации* (от лат. *interpretatio* – разъяснение, истолкование; истолкование музыкального произведения в творческом процессе исполнения) одной и той же нотной записи придает задаче исполнителей творческий характер, делает исполнительство искусством, требующим не только глубоких знаний и умений, но, прежде всего, художественного дара и таланта.

Хоровое произведение по своей природе многолико, а его интерпретация зависит от индивидуальности исполнителя и настроения, в котором он находится. Оно может звучать каждый раз по-иному, в иных темпах, деталях ритмических соотношений, динамике, тембровой окраске, сохраняя при этом черты своей уникальности как художественной формы.

Исполнительский процесс включает два компонента – постижение сути произведения (восприятие) и его передачу (воспроизведение). Оба компонента тесно связаны между собой, и связь эта довольно сложна и опосредована. Так, второй элемент, несомненно, зависит от первого, но не обязательно вытекает из него, так как вполне возможно постичь суть произведения, но не суметь выразить ее в звуке. Подобный недостаток свойственен начинающим музыкантам, которым подчас не хватает технического мастерства, артистизма, темперамента, интеллектуального багажа знаний.

В педагогической практике нередко встречаются студенты-дирижеры, которые глубоко понимают и чувствуют музыку, и при этом не умеют исполнить ее, поскольку не обладают достаточными исполнительскими возможностями, и, наоборот, бывают случаи технически совершенного, но неинтересного, формального исполнения, которое свидетельствует о недостаточном понимании исполнителем содержания произведения. Подлинное же мастерство и искусство для исполнителя заключается в диалектическом единстве глубокого восприятия и творческого воспроизведения. Только в *единстве чувства и мысли*, рационального и эмоционального может возникнуть яркая убедительная интерпретация.

Художественное исполнение должно отражать не только личность автора, но и личность самого исполнителя, его чувства, его воображение. Настоящий дирижер и исполнитель должен не «выполнять» нюансы, а *воссоздавать* произведение, творить его заново, ощущая себя в этот момент как бы его автором, действуя по вдохновению, а не по предписанию. Однако не всякие вольные трактовки «прочтения» нотной записи имеют право на существование. Недопустимы произвол в отношении темпа и



тембра, ритмики и динамики, а также прочих компонентов музыкального произведения.

В искусстве дирижирования, как и в любом другом виде музыкального исполнительства, находят свое выражение и уровень развития музыкального искусства, и эстетические принципы, характерные для данной эпохи, общественной среды, школы, и также сказываются особенности дарования дирижера, его художественная культура, вкус и темперамент.

Дирижирование требует от хормейстера целого комплекса различных качеств – *духовных, моральных, умственных, физических*. Дирижер хора, подобно режиссеру в театре, является постановщиком музыкального произведения, истолкователем и координатором художественных усилий целого коллектива. Кроме того, он должен обладать педагогическим тактом и талантом.

Для дирижера необходимо внимательное, вдумчивое отношение к нотному и поэтическому тексту хоровых произведений, глубокое проникновение в замысел произведения, в его идейную направленность и стиль, умение сочетать в исполнении целое с мельчайшими деталями, а также воздействовать на коллектив волей и темпераментом. Очень важно творческое прочтение дирижером хорового произведения – в меру художественной правды, в пределах строго вкуса, в полном соответствии с замыслом автора и содержанием произведения. В музыкальном исполнительстве нельзя допускать никаких вольностей, поверхностного отношения к музыкальному образу, внешним эффектам – позерству, жонглерству, особенно если они могут нарушить стиль сочинения.

Дирижер должен основываться на логическом мышлении в музыке, раскрытии художественного замысла произведения на основе анализа его литературного текста, мелодии, гармонии и других средств музыкальной выразительности. Каждое новое исполнение выученного произведения – это постоянный, настойчивый поиск новых красок, оттенков чувств, обогащающих замысел композитора.

В дирижировании важен *интонационно-выразительный жест*, подобно речи человека. В зависимости от той или иной интонации одно и то же слово приобретает иной, иногда противоположный смысл. Именно в интонации речи передается эмоциональное ее содержание, эмоциональное состояние человека. Выразительный жест дирижера не может не быть окрашенным интонационно. Нельзя одними и теми же жестами передавать образы различного характера. Торжественно, гневно, решительно, взволнованно, нежно, лирично, сурово, таинственно – все эти оттенки эмоционального состояния человека вполне возможно передать при помощи

выразительного жеста. Точно так же можно передавать и эмоциональное содержание музыкального образа. Вся трудность в том, что все это необходимо осуществлять в рамках тактирования, соблюдая ритмичность движений, не нарушая нормы руководства исполнением.

Опытный дирижер пользуется для управления хором жестовой речью, подобно живой человеческой интонации. В ней содержатся двигательные приемы, жесты, имеющие определенное значение. Но как приобрести это качество выразительной интонации? Прежде всего, следует *развивать в себе способность ощущать содержание музыкального образа, его эмоциональный подтекст*. Это первое условие, необходимое для появления «интонации» жеста. Но требуемая интонация, выразительность жеста в результате только этого может еще не появиться.

Следует позаботиться также о соответствующем развитии, а именно *о развитии непосредственной связи жеста с эмоциональными и волевыми проявлениями*. Как это осуществлять? Вспомним о том, как актер работает над ролью, с какой настойчивостью он ищет наиболее выразительную интонацию произносимых слов. Он старается проникнуть в эмоциональное состояние своего героя в данный момент. Лишь при этом он сможет продолжать поиск выразительности своей речи. Ведь понимать состояние своего героя можно по-разному – от этого и зависит, та или иная окрашенность речи. Но интонацию он ищет, стараясь сопоставлять одну выразительность слов с другой. Дирижер должен следовать этому примеру. Необходимо как можно глубже почувствовать образно-эмоциональное состояние данного момента музыки, понять его смысловое содержание. Лишь почувствовав это, можно попытаться найти соответствующую выразительность жеста. Выполнять это следует методом сопоставлений. Осваиваемому фрагменту музыки надо пробовать придавать разный характер, изменяя положение рук, характер движений и т. д.

Дирижер должен искать выразительность жеста методом сопоставлений. Этим можно было бы и ограничиться в отношении рекомендации обучающемуся. Но подскажем несколько практических советов, что может несколько облегчить ему задачу.

Выразительность дирижирования складывается из множества факторов. Имеет значение уровень положения руки – вверху, в середине, внизу. Точки значительных кульминаций, героические образы больше связаны с положением руки в верхнем уровне. Противоположные качества – подавленность, таинственность и т. д. связаны в большей мере с положением руки в нижнем уровне. Весьма существенна различная доля участия

отдельных частей рук. Это зависит от тяжести или легкости звука, от его консистенции, но главное – от характера самого образа.

Замечено, что прямолинейные движения рук более формальны и не способны передавать эмоциональные стороны музыки. Этому в большей мере отвечают движения свободных рук, гибких и как бы «трепещущих». Своеобразный характер движений подобного рода невозможно описать или объяснить. Это надо почувствовать путем сопоставлений.

Выразительность жеста правой руки в значительной мере усиливается действиями левой. Именно ее движения, движения пальцев способны выразить очень многое. Но, повторяем еще раз, главное – развивать ощущение музыки как определенного драматургического содержания. Лишь при этом условии может появиться выразительный жест, его интонация.

Дирижирование не может быть в полной мере выразительным, если оно не образно. Именно образность жеста придает дирижированию выразительность и определенную осмысленность. Через образность жеста намерения дирижера становятся понятными хору. Образность жеста охватывает буквально все уровни дирижерской техники. Уже начальный ауфтакт может и должен выражать характер определяемой им музыки, способен оказать влияние на сознание исполнителей, сразу же вовлечь их в свою сферу.

Образность жеста необходима при передаче движения музыкальной ткани, развития мелодической линии. Именно здесь дирижер, преодолевая нейтральность движений тактирования, превращает его в действие, передающее функциональные отношения между долями такта, звуками каждой доли.

В чем это конкретно выражается? Каждая музыкальная фраза (построение, предложение) имеет начало, продолжение и завершение. Каждая фраза в своем движении устремлена к точке притяжения, мелодической кульминации. Соответственно этому дирижер должен уже в начальном ауфтакте показать, что он именно «берет» звук, начинает движение фразы, затем поддерживает его в состоянии переходности, устремленности и наконец, завершает его в конце фразы. Здесь можно провести некоторую аналогию с нашей речью. Начиная говорить, мы уже имеем в своем сознании то слово, смысл которого является содержанием высказываемого. Все слова произносимой фразы устремлены к смысловой точке, поддерживаются определенной интонацией.

Для того чтобы жест передавал устремленность движения музыкальной фразы, дирижер должен представлять это устремление уже в своем мышлении. Начиная передавать в своих жестах музыкальную мысль, он

должен сразу всю ее охватывать своим сознанием, должен уже вначале ощущать точку притяжения, к которой поведет развитие фразы. Таким образом, активизируется сознание дирижера, становясь более конкретным и «осязаемым».

Напомним, что образность дирижирования предполагает активное участие выразительного жеста левой руки. Она не должна выполнять параллельные движения, но и не должна оставаться пассивной. Ее жесты должны как бы дополнять действия правой руки, придавать им соответствующую осмысленность. В частности, левая рука может подчеркивать точку кульминации. Также левая рука может оказывать влияние на колорит звучания, его насыщенность или большую прозрачность, воздушность. Как, каким способом это осуществлять – сказать невозможно, поскольку рецептов здесь не существует. В этом и сказывается способность дирижера почувствовать образность музыки, ее смысловое содержание. Развить эту способность можно только одним способом – желать передать в своем жесте характер музыкального образа, пробовать путем метода сопоставлений, искать и искать. Только наличие страстного желания и настойчивого поиска может дать положительный результат. Само по себе ничто не появляется. Однако, прежде чем прибегнуть к помощи левой руки, следует максимально активизировать выразительность правой. Поэтому целесообразно вначале искать выразительные средства, пользуясь лишь правой рукой.

Образность жеста в соответствии с «массой» звучания, колоритом, насыщенностью зависят от участия доли руки в передаче характера звука. Дирижер пользуется движением либо одной кисти, либо предплечья, либо всей руки. Важно также местоположение руки в том или ином уровне дирижирования. Массивность звука требует, разумеется, положения руки в нижнем уровне, легкость звучания – в верхнем. О многом говорит и положение палочки – опущенной в связи с «тяжестью» звука либо направленной вверх, как бы подбрасывающей звуки в воздух. Все это следует искать в процессе дирижирования.

Таким образом, то, или иное толкование дирижером произведения должно найти отражение как в интерпретации, так и в воплощении замысла исполнения, в характере средств, которыми воспроизводится сочинение. А это значит, что характер произведения должен выражаться и в характере дирижирования. Этому подчиняется весь комплекс мануальных средств руководства исполнением. Выразительность дирижирования, способность передавать характер произведения зависит от глубины проникновения

дирижера в содержание сочинения, от его творческой фантазии, от развитости средств дирижирования. Здесь играют роль буквально все факторы – положение рук, палочки, корпуса, а также мимика. Но, конечно, решающим является характер самих действий дирижера.

### ***Тема 19. Педагогический репертуар дирижерско-хорового класса***

Выбор музыкальных произведений как учебного материала для последовательного развития дирижерских навыков играет существенную роль в обучении музыканта-исполнителя. Эта проблема имеет разную методическую направленность, в связи с чем затрагивает как начальные, так и более поздние этапы обучения. На начальных этапах обучения выбор произведений преследует цель развития у обучающихся начальных технических навыков, а в дальнейшем он обуславливается становлением исполнительских задач.

Подбор и составление репертуара различной степени сложности, включающего произведения различных жанров и стилей является важнейшей задачей педагога в дирижерско-хоровом классе. От успешности ее решения зависит успешность обучения студента-музыканта и развитие его профессиональных компетенций.

Произведения, избираемые для работы в классе, должны соответствовать как программным требованиям, направленным на постижение дисциплины, так и учитывать индивидуальные особенности обучающегося, уровень его общей музыкальной подготовки и одаренности. Таким образом, подобранный репертуар должен быть направлен как на развитие технических приемов дирижирования, так и воспитывать самостоятельность, раскрывать индивидуальность дарования каждого студента-музыканта.

Последовательность освоения тех или иных произведений в дирижерско-хоровом классе подчинена принципу от простого к сложному, в котором постижение чисто технической стороны исполнения совмещается с развитием активности исполнительского мышления. В начале обучения выбираются такие произведения, в которых технические задачи нарастают постепенно. Педагогу следует избирать партитуры такого уровня сложности, который позволил бы студенту изучить материал с особой внимательностью и тщательностью.

Хоровые партитуры первого этапа должны быть относительно простыми, небольшими по объему, излагаться в простых размерах (от трехдольного, четырехдольного к двухдольному), с преобладанием средней динамики и связным звуковедением – легким *legato*. Необходимо

учитывать и возможность исполнения студентом избранной партитуры на фортепиано, а также возможность адекватного вокального исполнения им каждой хоровой партии и вертикалей с целью постепенного доведения игры и пения до художественного уровня.

Степень сложности начального педагогического репертуара должна способствовать грамотному исполнению с подтекстовкой, а также точному выполнению интонационных и ритмических особенностей партии. Выбор произведений с полифоническими приемами на начальных этапах обучения должен позволять студенту свободно ознакомиться с данными элементами не только в дирижерском показе, но и в пропевании дирижерской линии (например, в польской народной песне «Перепелка» в обработке Д. Ардентова).

Уровень партитур начального этапа обучения должен быть доступным для анализа его формы, отдельных фраз, определения фразировки, кульминаций, уточнения динамики, агогики, а также плана исполнения. Партитуры также должны включать элементы, направленные на освоение мануальной дирижерской техники (латинское *manualis* – ручной), например, такие показы как: 1) внимание, дыхание, вступление; 2) снятия и вступления на все доли такта; 3) *forte, piano, crescendo, diminuendo, legato, non legato, staccato, marcato* в размерах 3/4; 4/4; 2/4. Все показы должны исполняться при полной свободе дирижерского аппарата и быть осмысленными в рамках конкретного музыкального произведения.

Произведения, избираемые на последующих этапах развития, должны отображать последовательное усложнение дирижерско-исполнительских задач. Например, на втором курсе обучения партитуры могут содержать шестидольные размеры (6 на 6; 6 на 2), на третьем курсе – включать несимметричные размеры (пяtidольные и семидольные) с разными группировками, а также и более сложные размеры. Рекомендуется выбор партитур, содержащих ферматы разных видов, синкопы, акценты, контрастную динамику, подвижные агогические нюансы и др.

На заключительных этапах обучения в программу включаются более крупные музыкальные формы, например, оперные сцены, части кантат, ораторий, полифонические произведения и т. д. Также заключительный этап предполагает подбор произведений для государственного экзамена, в которых индивидуальные особенности студента-музыканта раскроются с лучших сторон.

Воспитание дирижера-исполнителя должно осуществляться на лучших образцах музыкального искусства, отсюда – важность и сложность подбора индивидуального педагогического репертуара. В программу должны быть

включены народные песни, европейская, отечественная и русская классика, произведения современных композиторов, духовная музыка, детские хоры, школьный репертуар, части кантат, ораторий, оперные сцены и т. д. (см. рекомендуемый список примерного репертуара, в котором произведения ,акапельные и с сопровождением, распределяются по степени сложности, что предусматривает их изучение в различных годах обучения по дирижерской специальности).

### ***Тема 20. Дирижирование сочинениями крупной формы***

Освоение акапельных и вокально-симфонических произведений, значительных по объему, сложных по содержанию и драматургическому развитию, насыщенных разнообразными приемами изложения, техниками хорового письма, является важным этапом работы в дирижерско-хоровом классе. На более поздних этапах обучения дирижерско-хоровому искусству возникает необходимость постепенного совершенствования мастерства обучающегося, направленного от технического аспекта в сторону художественно-выразительного исполнения. Работа в дирижерском классе над крупными формами в значительной степени способствует развитию дирижерского мышления, а также направлено на развитие следующих способностей:

- способность гибко отображать в жестах содержание музыки с учетом всех ее особенностей;
- способность делать «видимым» развертывание музыкальной ткани произведения, воздействовать своими движениями на исполнителей;
- способность заостренного музыкальный слуха и чувства ритма (все движения дирижера должны быть подчеркнута ритмичными и «излучать» ритм – руки, корпус, мимика, глаза);
- способность ощущения ритмической структуры произведения («архитектонический ритм») как наиболее доступной для отображения в жестах;
- способность понимания музыкальной драматургии произведения, диалектичности, конфликтности ее развития (что из чего вытекает, куда ведет и т. д.), которая позволяет выразить процесс течения музыки в дирижерских движениях;
- способность заражаться эмоциональным строем произведения;

- способность формировать музыкальные яркие и образные представления о произведении и отобразить эти представления столь же образно в жестах;
- способность приобретения обширных знаний теоретического, исторического, эстетического порядка, которые поспособствуют глубокому проникновению в музыку, ее содержание, пониманию идеи и созданию собственной концепции ее выражения;
- способность объяснения в жестах исполнителю своего концептуального замысла;
- способность к обладанию волевых качеств, направленных на формирование, пространств драматургической формы, а также на актуализацию слухового контроля за развертыванием музыкальной ткани.

Работа в дирижерско-хоровом классе над развернутыми партитурами, насыщенными усложненными приемами музыкальной выразительности и драматургической процессуальности, актуализируют навыки поиска у музыканта-исполнителя адекватных подходов к исполнительской интерпретации и трактовке того или иного сочинения. При работе над крупными формами необходимо:

- выразительно распределять музыкальное время (управлять драматургией, выстроенной через динамику и темп);
- осмысливать функционально-художественные компоненты партитуры (фактуру, тонально-гармонические связи, ритм, динамику) при целостном выстраивании архитектоники целого;
- работать над экспрессивностью вокализации и тембра посредством выразительности дирижерского жеста;
- осмысливать стилистические и жанровые компоненты партитуры для выявления генерального надсмысла;
- раскрывать яркие эмоциональные состояния и воссоздавать их посредством дирижерского жеста;
- добиваться технической свободы и выразительности мануального жеста, а также свободы пространственного мышления.

### ***Тема 21. Работа над произведениями, включенными в программу государственного экзамена***

Доскональное дирижирование произведениями программы государственного экзамена в концерте является результатом тщательной и упорной работы студента-дирижера в классе и дома, во время которой



осуществляется подготовительный этап по техническому изучению произведения, а также становление замысла его исполнительской интерпретации. Подготовительная работа разделяется на три этапа: 1) формирование общего представления о музыке; 2) постоянное углубление в сущность изучаемого произведения; 3) формирование исполнительского замысла, индивидуальной трактовки сочинения и плана ее реализации.

Подготовительный этап начинается с прочтения партитуры на фортепиано, во время которого формируются непосредственные впечатления, позволяющие ощутить степень выразительности музыки и ее особенности. Партитуры, исполняющиеся хором на государственном экзамене, требуют тщательной проработки, направленной на выучивание всех составляющих партитуры компонентов. В процессе работы партитура изучается таким образом, чтобы было возможным художественное исполнение ее на память (с соблюдением всех авторских указаний в области средств музыкальной выразительности). Весомым компонентом подготовительного этапа в классе является работа дирижера над свободным исполнением фрагментов хоровой фактуры изучаемого произведения на фортепиано, совмещенных с пением одного голоса и дирижерским показом его в руке.

Поскольку, работа дирижера в классе направлена на конечный результат – работу с хоровым коллективом, необходимо также добиваться досконального знания и исполнения обучающимся дирижером каждой партии в хоровом сочинении. Хоровые партии должны исполняться как сольфеджио, так и с текстом; процесс их разучивания должен совмещаться с дирижерским показом в руке. Только таким образом у дирижера формируется адекватное представление обо всех сложностях и особенностях хоровой ткани, а также разрабатывается ощущение вокальности в дирижерском жесте и взаимосвязи с поэтическим словом и особенностями его произнесения при пении. Важный этап подготовительной работы над партитурой в классе – пение аккордовых вертикалей на память.

*Исполнительский анализ дирижируемых произведений* является важным этапом познавательного процесса в дирижерско-хоровом классе. Он включает ряд вопросов, ориентированных на интерпретацию сочинения, цель которых – представить адекватное исполнение произведения в концерте. Известный дирижер-педагог В. Живов в книге «Хоровое исполнительство» главными вопросами определяет следующие:

1. Какую мысль (содержание) передают авторы (анализ поэтического текста, если таковой имеется, и музыкальных средств, при помощи которых композитор передает то или иное содержание, рисует те или иные образы?)

2. Какими художественными средствами (тембр ли это, динамика, агогика, тембр, артикуляционные приемы фразировки и др.) можно наиболее убедительно и ярко передать данное содержание, воплотить его в реальном звучании?

3. Какими дирижерскими средствами и приемами (роль кисти, локтя, плеча, величина и объем жеста, подход к кульминации и т. д.) можно реализовать исполнительский художественный образ?

4. Какие вокальные, ритмические, интонационные, ансамблевые и другие трудности могут возникнуть перед дирижером в процессе реализации идеального исполнительского замысла?

Ответы на поставленные вопросы помогут решить главную задачу музыканта-исполнителя – донести до слушателя все богатство и значительность содержания произведения.

Планирование репетиционного процесса с хором (который является по сути реализацией исполнительского замысла) над партитурами государственного экзамена является важным аспектом работы дирижера в классе. Для этого дирижеру необходимо своевременно определить все главнейшие этапы будущего репетиционного процесса, продумать их наполнение. Репетиционный процесс складывается из таких компонентов как:

1) Техническое освоение партитуры (разбор музыкального текста, по партиям, цельно, частями; пропевание его в замедленном темпе, с остановками на звуках или аккордах, с ритмическим дроблением, с использованием вспомогательных материалов);

2) Художественная отделка произведения (при работе над качеством звучания, звуковысотным интонированием, темпоритмом, динамикой, тембром, артикуляцией, фразировкой, выстраиванием драматургической формы).

К важным условиям, способствующих успешности планирования репетиционного процесса, относится также определение профессионального уровня хорового коллектива, количества репетиционного времени, сложности произведения, предлагаемого для изучения хору и т. д.

Таким образом, планирование репетиционной работы в дирижерском классе должно быть направлено по двум векторам – на освоение специфических трудностей, по преодолению которых станет возможным подлинно художественное исполнение, а также на знание и понимание закономерностей выразительного и формообразующего воздействия, при помощи которых музыкант-исполнитель реализует замысел интерпретации.

***Тема 22. Письменный анализ хоровых произведений, включенных в программу государственного экзамена***

Важнейшим компонентом работы в дирижерско-хоровом классе на заключительном этапе обучения является подготовка выпускниками развернутых письменных аннотаций на два произведения программы государственного экзамена (сочинение *a cappella* и с сопровождением).

Письменная работа должна включать тщательный и обстоятельный анализ партитуры с жанрового, исторического, музыкально-стилевого, семантического, композиционно-драматургического, теоретического, вокально-хорового и исполнительского ракурсов. В качестве вспомогательного плана в процессе написания работы может быть использован план аннотации, предложенный в материале темы № 6 и охватывающий основные аспекты теоретического анализа хоровой партитуры.

Для написания развернутой письменной работы, а также для подготовки к устному коллоквиуму по творчеству композиторов, произведения которых составляют программу государственного экзамена, рекомендуется активизировать научно-исследовательскую деятельность студентов-выпускников.

Студентам необходимо:

- осуществить поиск научной литературы (труды, статьи, исследования, монографии, учебно-методические пособия) в опоре на фонды библиотек и интернет-ресурсы;
- стремиться к расширенному ознакомлению с творчеством избранных композиторов путем изучения нотных материалов, аудио и видеозаписей;
- освоить исполнение примеров дополнительных хоровых сочинений и подготовить игру нескольких логически законченных фрагментов хоровых сочинений на память (по пять разножанровых примеров на хоровое творчество каждого композитора, чьи произведения включены в состав государственного экзамена).

Письменный анализ хоровой партитуры позволяет проникнуть в замысел композитора и найти наиболее выразительную исполнительскую форму (например, исполнение ее в программе государственного экзамена), которая сможет наилучшим образом раскрыть перед слушателями художественный образ произведения. Требуя от обучающегося анализа выразительных средств данного произведения, педагог должен предостеречь его от их формального перечисления или же от изложения субъективных ощущений, не подкрепленных объективными данными партитуры. Целостный анализ хоровой партитуры и инструментального сопровождения необходимо вести от общего к частному, рассматривая смысловое и

интонационное содержание произведения в обязательной связи с тематизмом, мелодикой, хоровым изложением, темпом, нюансами и т.д. Разбор же по отдельности жанрово-семантической, музыкально-теоретической и вокально-хоровой сторон партитуры, как правило, оказывается менее целесообразным. В письменной работе следует остановиться на достоинствах и слабых сторонах произведения, а также представить условное определение степени трудности его для исполнителей.

Возникшее в процессе анализа отношение к художественному произведению, несомненно, скажется при составлении студентами исполнительского плана и выявлении основных подходов к предэкзаменационному репетиционному процессу непосредственно с хоровым коллективом, где особое внимание уделяется тем или иным выразительным средствам, взаимосвязи и ощущению формы в целом.

Отметив в партитуре наиболее трудные места в интонационном, ритмическом, ансамблевом и других отношениях и уяснив методы и приемы преодоления этих трудностей, студенты продумывают план работы с хором, в опоре на следующий порядок:

- работа над интонацией, ритмом, звуком;
- работа над фразой, словом, нюансами, темпами, вокальной выразительностью (тембровой окраской и вокализацией), ансамблем;
- работа над формой в целом (соподчинение отдельных элементов, выделение главного).

При этом не рекомендуется забывать об условности данного разделения, что предполагает акцентирование различных этапов творческой работы с хором.

### **3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

#### **3.1 Содержание аудиторной работы студентов: практическая часть Практические задания к экзамену**

1. Дирижирование двух разнохарактерных произведений (*a cappella* и с сопровождением) на память.
2. Художественное исполнение на инструменте хоровой партитуры *a cappella* на память.
3. Художественное пение голосов с текстом и дирижированием на память.
4. Пение вертикалей на память.
5. Подготовка аннотаций на две партитуры, исполняемые на экзамене.
6. Подготовка теоретического материала к коллоквиуму по творчеству авторов.
7. Подготовка иллюстраций – фрагментов хоровых произведений изучаемых композиторов (по пять примеров на хоровое творчество композитора).

### **4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ**

#### **4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов**

1. Изучение наизусть хоровой партитуры и отдельных хоровых партий.
2. Изучение поэтического текста.
3. Задание на интонирование аккордов (по горизонтали и вертикали).
4. Задание на развитие внутреннего слуха.
5. Задание на темпо-ритмическое воспитание.
6. Задание на развитие музыкальной памяти.
7. Задание на одновременное дирижирование и игру голосов (хоровых партий).
8. Устный и письменный анализ изучаемых произведений.
9. Дирижирование произведений (по две разнохарактерных партитуры *a cappella* и с сопровождением в семестре).

## **4.2 Диагностика учебной деятельности студентов**

1. Домашние задания по изучению хоровых партитур.
2. Контрольные уроки.
3. Зачеты и экзамены.
4. Участие в хоровых концертах.
5. Государственный экзамен.

## **4.3 Перечень теоретических вопросов для проведения экзамена по учебной дисциплине**

1. Характеристика и виды простых размеров.
2. Характеристика и виды сложных размеров.
3. Виды дирижерских штрихов.
5. Ферматы, их значение и приемы выполнения.
6. Темповые обозначения.
7. Характерные определения.
8. Понятие афтакта.
9. Виды афтактов.
10. Медленные темпы.
11. Средние темпы.
12. Быстрые темпы.
13. Функции правой и левой руки.
14. Роль сопровождения.
15. Виды подвижной и неподвижной динамики.
16. Особенности дирижерской схемы.
17. Агогические отклонения.
18. Идеино-художественный смысл произведения.

## **4.4 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов**

10 баллов – отличное владение дирижерской техникой, яркая музыкальная одаренность, безупречное художественное исполнение хоровой партитуры на инструменте, пение голосов и гармоничной вертикали; отличное написание аннотации.

9 баллов – отличное владение дирижерской техникой, яркое музыкальное проведение хоровой партитуры, ее исполнение на инструменте, пение голосов и гармоничной вертикали; отличное написание аннотации.

8 баллов – хорошее владение дирижерской техникой, музыкальное проведение хоровой партитуры и ее исполнение на инструменте, пение голосов и гармоничной вертикали; основательное написание аннотации.

7 баллов – хорошее владение дирижерской техникой, музыкальное проведение хоровой партитуры, ее исполнение на инструменте, пение голосов и гармоничной вертикали; написание хоровых аннотаций.

6 баллов – удовлетворительное владение дирижерской техникой, музыкальное проведение хоровой партитуры, ее исполнение на инструменте, удовлетворительное пение хоровых партий и гармоничной вертикали; написание хоровых аннотаций.

5 баллов – удовлетворительное исполнение дирижерской программы в семестре, удовлетворительное техника дирижирования, игра партитуры и пение голосов; удовлетворительное написанные хоровых аннотаций.

4 балла – недостаточная дирижерская техника, удовлетворительные результаты при игре партитуры и пении голосов, вертикали; формально написанные хоровые аннотации.

3 балла – плохая дирижерская техника, неудовлетворительная игра хоровой партитуры, пение голосов и вертикали, ненаписанные хоровые аннотации.

2 балла – плохая дирижерская техника, неудовлетворительная игра хоровой партитуры, пение хоровых голосов и гармоничной вертикали, отсутствие хоровых аннотаций.

## 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

### 5.1 Учебная программа

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Проректор по учебной работе БГУКИ

\_\_\_\_\_ С. Л. Шпарло

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2022 г.

Регистрационный № УД - \_\_\_\_\_/эуч.

### ДИРИЖИРОВАНИЕ

Учебная программа учреждения высшего образования  
по учебной дисциплине для специальности

*1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),  
направление специальности*

*1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая музыка),  
специализации 1-18 01 01-01 01 Хоровая музыка академическая*



Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта высшего образования I ступени по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), утвержденного постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 12 апреля 2022 г. № 78, учебных планов БГУКИ по направлению специальности и специализациям

#### **СОСТАВИТЕЛИ:**

*А. А. Нечай*, заведующий кафедрой хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;

*Т. С. Гажевская-Пешак*, доцент кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент;

*А. А. Садовская*, доцент кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения

#### **РЕЦЕНЗЕНТЫ:**

*А. Г. Дюкарева*, председатель цикловой комиссии «Дирижирование (академический хор)» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»;

*И. М. Громович*, декан факультета музыкального и хореографического искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент

#### **РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:**

*Кафедрой* хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 11 от 26.05.2022)

*Президиумом* научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 4 от 26.04.2022)

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Дирижирование» является одной из основных практических учебных дисциплин в системе обучения студентов специализации 1-18 01 01 -01 01 Хоровая музыка академическая. В процессе её изучения студенты осваивают технику хорового дирижирования, изучают хоровой репертуар, анализируют накопленный опыт работы различных дирижеров-хормейстеров, расширяют общий музыкальный кругозор. Во время работы над хоровыми произведениями студенты иллюстрируют хоровую партитуру на фортепиано, исполняют хоровые партии и гармоническую вертикаль хорового сочинения, пользуются средствами художественной выразительности (темп, нюансы, фразировка, агогика, динамика и др.), что находит воплощение в дирижерском жесте.

Изучение учебной дисциплины «Дирижирование» тесно связана с такими учебными дисциплинами как: «Музыкальное искусство», «История хорового исполнительства», «Хороведение», «Методика преподавания спецдисциплин», «Методика работы с хором» и другими. Основная форма работы – индивидуальные занятия.

Успешное освоение учебной дисциплины «Дирижирование» позволяет сформировать у студентов базовую профессиональную компетенцию (БПК-14): использовать средства художественной выразительности для реализации профессиональных творческих замыслов.

*Основная цель учебной дисциплины* – освоение теоретических и практических знаний и навыков техники хорового дирижирования.

*Задачи учебной дисциплины:*

- воспитание художественного вкуса и интереса к хоровому искусству в процессе практических занятий дирижированием;
- усвоение различных методик и приёмов техники дирижирования;
- развитие слуховых навыков во время работы над хоровой партитурой посредством игры на фортепиано, пение голосов и гармонических вертикалей;
- подготовка к самостоятельной работе с хоровыми коллективами и вокальными ансамблями;
- воспитание и развитие высокого художественного вкуса и общей музыкальной культуры.

В результате изучения учебной дисциплины студенты должны *знать*:

- изучаемый и исполняемый хоровой репертуар (общие сведения о произведениях и их авторах, образное содержание, музыкально-стилевые

особенности, особенности исполнительской интерпретации музыкального сочинения и т. д.);

- теоретические основы и особенности техники хорового дирижирования;
- художественно-творческие, организационно-методические этапы изучения хоровых партитур;
- образно-эмоциональное содержание и драматургию произведения;
- основные элементы техники дирижирования;

*уметь:*

- дирижировать произведения различных музыкальных стилей и жанров;
- анализировать нотный текст с точки зрения средств музыкальной выразительности и исполнительских особенностей;
- составить план поэтапной работы над произведениями;
- свободно пользоваться знаниями истории и теории музыки при разработке исполнительского плана;
- организовать самостоятельные занятия по усовершенствованию техники хорового дирижирования и определять их содержание, цель и задачи;
- исполнять музыкальное произведение на фортепиано, а также хоровые партии и гармонические аккорды;

*владеть:*

- различными приёмами хорового дирижирования;
- искусствоведческим анализом выразительных средств хоровой музыки различных стилей;
- навыками исполнения различных хоровых партитур (как а cappella, так и с инструментальным сопровождением);
- основными приемами дирижерской работы над хоровой партитурой;
- профессиональной музыкальной терминологией;
- навыками художественно-исполнительского анализа хоровых произведений.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Дирижирование» отведено всего 672 часов, из которых 290 часа – аудиторные (индивидуальные) занятия. Рекомендуемые формы контроля знаний студентов – экзамены и зачеты.

## **СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА**

### **ВВЕДЕНИЕ**

Предмет, задачи и структура учебной дисциплины. Учебно-методическое обеспечение, связь с иными учебными дисциплинами.

#### ***Тема 1. Дирижерский аппарат и его постановка***

Определение понятия «дирижирование». Цель и задачи учебной дисциплины «Дирижирование». Специфические особенности профессии дирижера. Основные этапы звукового воплощения музыкального произведения, управляемые дирижером.

Правила постановки дирижерского аппарата. Понятия план, позиция, диапазон в технике дирижирования. Упражнения на развитие мышечной свободы и координации движения рук. Амплитуда дирижерского жеста, связь амплитуды жеста с характером музыки (динамика, штрихи, темп).

#### ***Тема 2. Основные элементы дирижерской техники***

Определение понятия «ауфтакт». Ауфтакт как основной элемент техники дирижирования и способ психологического воздействия дирижера на коллектив. Функции, структура и свойства ауфтакта. Виды ауфтактов и особенности их показа. Функции рук в дирижировании и условность данного разграничения. Структура дирижерского жеста. Значение и виды точки и отдачи в дирижировании.

#### ***Тема 3. Дирижирование произведений в простых и сложных размерах***

Простые и сложные размеры в дирижировании. Понятие дирижерской схемы, ее рисунок. Последовательность изучения дирижерских схем. Сильные и слабые доли в такте. Ритмический рисунок в произведении и его роль в управлении хоровым звучанием. Показ различных ритмических групп в размерах 3/4, 4/4, 2/4. Дифференциация функций рук при показе ритмических рисунков и групп. Ритмические упражнения, направленные на развитие координации движений рук.

#### ***Тема 4. Средства художественной выразительности в дирижировании***

Дирижерский жест и характер музыки. Перечень основных штрихов, встречающихся в хоровой практике. Особенности дирижерского жеста при показе legato, зависимость жеста от характера (темпа, динамики и др.)

произведения. Особенности дирижерского жеста при показе штрихов *поп legato* и *staccato*.

Работа над произведениями, написанными в умеренных темпах. Взаимосвязь аутфакта и темпа, амплитуды жеста и темпа. Замедление темпа в произведении и его показ (дробление или укрупнение долей).

Понятие «фразировка» в хоровом сочинении. Определение кульминации в произведении и её показ. Высота, ширина, глубина и сила дирижерского жеста в зависимости от динамики произведения. Общие закономерности показа подвижной нюансировки (*crescendo*, *diminuendo*).

Понятие «фермата». Варианты расположения фермат в нотном тексте. Особенности показа фермат.

### ***Тема 5. Тип и вид хора. Способы изложения хоровой партитуры***

Понятия «тип» хора (однородный, смешанный). Понятие «вид» хора (одноголосный, двухголосный, трёхголосный, четырёхголосный). Понятие «*divisi*» в хоровой партитуре. Особенности нотной записи хоровых партитур для однородного и смешанного составов исполнителей (в двух-, трёх-, четырёхстрочном изложении). Особенности нотации партии теноров в хоровой партитуре. Работа над исполнением хоровой партитуры на фортепиано с учетом особенностей её изложения.

### ***Тема 6. Основные аспекты теоретического анализа хоровой партитуры***

Роль предварительной самостоятельной работы дирижера по изучению хоровой партитуры. Знакомство с творчеством авторов музыки и литературного текста, эпохой и художественным стилем их произведений. Определение идеи, темы и художественного образа в произведении. Музыкально-теоретический анализ хорового сочинения (форма, фактура, мелодика, метроритм, гармонический язык, ладотональный план). Вокально-хоровой анализ хорового сочинения (тип и вид хора, диапазон хоровых партий, мелодический и гармонический строй, особенности хорового ансамбля, дикция). Исполнительский анализ хорового сочинения (фразировка, динамика, темп, агогика, штрихи). Анализ основных дирижерских трудностей в произведении.

### ***Тема 7. Сложные симметричные размеры***

Освоение сложных метрических схем. Дирижирование хоровыми произведениями в размерах  $3/2$ ,  $3/8$ ,  $6/8$ ,  $9/8$ ,  $6/4$  по трехдольной схеме;  $2/2$  по двухдольной схеме;  $3/2$ ,  $4/2$ ,  $6/8$ ,  $9/8$ ,  $6/4$ ,  $9/4$ ,  $12/4$ ,  $12/8$  по схеме с

дроблением. Принципы подбора схем дирижирования. Воспитание ощущения музыкальной фразы, отображение в дирижерском жесте логической связи между отдельными мотивами и фразами. Привитие навыка дирижирования в средней, низкой и высокой позициях, в различных диапазонах и планах.

### ***Тема 8. Динамика: усложнение музыкально-выразительных средств***

Дирижирование хоровыми произведениями с расширенной палитрой динамических оттенков от «*ppp*» до «*fff*». Освоение выразительных возможностей жеста в передаче динамики, разнообразия способов ее отображения. Зависимость динамики от стиля произведения и характера музыкального образа, индивидуальности дирижера, его темперамента, эмоционального склада, специфики дирижерского аппарата.

Воплощение в дирижерском жесте внезапного (*subito piano*, *subito forte*) и постепенного изменения динамики. Приемы и способы передачи контрастной динамики, музыкальной фразы, кульминаций в хоровых произведениях. Взаимосвязь амплитуды жеста от скорости движения. Выбор плоскости и внутренняя насыщенность жеста в дирижировании как средство отражения динамики. Функции левой и правой руки в трактовке выразительности дирижерского жеста.

### ***Тема 9. Темпометроритм как одно из важнейших средств дирижерской выразительности***

Темпометроритм как важнейший фактор в создании и раскрытии определенной сферы образов, эмоций, настроений, неразрывно связанных с целостным восприятием музыки, ее характером. Зависимость амплитуды дирижерского жеста от темпа и метроритмического изложения музыкального материала.

Дирижирование хоровыми произведениями в разнообразных темпах – от очень медленных до очень быстрых, а также сочинениями с переменным размером и включающими частую смену темпа, в том числе и на основе контраста.

Агогика в дирижерском хоровом исполнительстве и технология ее передачи. Прием *rubato* как предусматривающий свободу темпа в трактовке ритмического рисунка.

Исполнительские приемы в технике дирижирования фермат различных типов и видов (снимаемых и неснимаемых, в начале, середине произведения, на паузах, тактовой черте и цезурах). Зависимость длительности фермат от

характера произведения, логики музыкального развития и художественного вкуса дирижера.

### ***Тема 10. Артикуляционно-штриховая техника дирижера***

Понятие дирижерской артикуляции. Штриховая палитра (*legato, staccato, non legato, marcato, sforzando*) и ее отображение в дирижерском жесте. Принципы подхода к выбору дирижерского штриха и характера звуковедения. Мышечные ощущения дирижера при исполнении различных штрихов. Целесообразность имитационности дирижерского жеста в раскрытии художественной сущности хорового произведения и его эмоциональной составляющей. Отображение в дирижерском жесте особенностей фразировки, а также интонационного, ритмического, тембрового развития мелодии.

### ***Тема 11. Расширенное изучение профессиональной терминологии***

Углубленное изучение музыкальных терминов. Освоение широкого круга метрономических обозначений на различных языках, традиционно используемых в нотном тексте. Обогащение профессиональной лексики посредством введения понятий из смежных дисциплин (хороведение, постановка голоса, хоровой класс, чтение и анализ хоровых партитур, хоровая аранжировка).

### ***Тема 12. Освоение произведений с сопровождением***

Развитие оркестрового мышления студента и начального навыка дирижирования оркестровой фактурой в сочинениях различных жанров (оперная сцена, вокально-симфонические произведения). Анализ инструментального состава оркестра, используемого композитором для конкретного сочинения.

Выявление главных элементов фактуры (мелодия, гармоническое сопровождение, полифонические голоса) и приемов оркестровки (тембровые характеристики используемых инструментов, педаль и т.д.). Определение динамических и тембральных соотношений оркестровых групп и хоровых партий.

### ***Тема 13. Хоровая полифония***

Изучение произведений крупной формы, оперных сцен, хоровых произведений с более сложной фактурой изложения. Владение хоровой полифонией во всех видах (фуга, фугетта, фугато, имитация, полифония подголосочного типа и др.). Дирижирование хоровых произведений,

написанных в полифонических формах, а также сочинений, в значительной мере содержащих элементы полифонического изложения.

#### ***Тема 14. Сложные несимметричные размеры***

Овладение разнообразными метрическими схемами в несимметричных размерах. Дирижирование хоровыми произведениями в размерах 5/4, 5/2 в медленном темпе; 5/8, 5/4, 5/2 в чередовании с другими видами метра, тактируемые по пятидольной, двудольной схеме и на «раз» 7/4, 7/8 в чередовании с другими видами метра в медленном и быстром темпах, тактируемые по семидольной и трехдольной схеме; 11/4 и другими видами сложного строения тактов. Освоение навыка дирижерского жеста, включающего различные соединения и группирование долей, обусловленных метроритмическим движением музыки и ударного словесного текста.

#### ***Тема 15. Дирижирование произведениями с усложненным музыкально-выразительным языком***

Работа с вокально-симфоническими партитурами, сочетающими в себе различные пласты: хор, ансамбль, оркестровое сопровождение, соло. Овладение искусством вычленения главного тематического материала и сопровождающих пластов в хоровой фактуре, а также их дифференциации дирижерскими средствами в процессе исполнения.

#### ***Тема 16. Совершенствование мануальной техники и изучение новых приемов дирижирования***

Освоение мелких, эмоционально выразительных жестов в их взаимодействии с поэтическим словом. Развитие координации и независимости в движении рук. Воспитание гибкости слухового внимания, умения быстро переключаться с одного музыкально-художественного образа на другой. Развитие имитационного жеста как способа дирижерского воплощения художественной стороны произведения посредством избранного штриха. Пассивность дирижерского жеста как элемент исполнительской выразительности. Определение исполнительских намерений. Воплощение дирижерских задач через жест, мимику, эмоциональные переживания.

#### ***Тема 17. Структурный анализ хоровой партитуры***

Музыкально-теоретический, вокально-хоровой, исполнительский анализ хорового произведения. Разбор жанровых, структурных, стилистических, идейных и художественных особенностей хоровой



партитуры. Рассмотрение хорового сочинения в единстве содержания и формы, теоретического и исторического ракурсов, объективного изучения и эстетической оценки. Понимание хоровой партитуры как художественной целостности, зависящей от композиторского замысла, исполнительской интерпретации и направленности на слушателя.

***Тема 18. Дирижерская исполнительская интерпретация сочинений различных стилей, жанров, композиционно-драматургических форм***

Постижение стиля и жанра произведения. Интерпретационное прочтение темпа, штриха, динамики в соответствии с характером произведения и особенностями его драматургии. Поиски образных сравнений, способствующих более глубокому проникновению в эмоционально-художественную сферу сочинения. Выбор и отшлифовка дирижерских средств, наиболее полно раскрывающих образно-эмоциональное содержание музыки. Интонационность дирижерского жеста, его взаимосвязь с поэтическим словом. Анализ исполнительских задач, их соответствие индивидуальным особенностям дирижера.

***Тема 19. Педагогический репертуар дирижерско-хорового класса***

Подбор и составление репертуара различной степени сложности, включающий произведения разнообразных жанров (от простых обработок народных песен, миниатюр, хоровых песен до фрагментов ораторий, кантат, месс, концертов, поэм, сюит). Целостность и грамотность освоения, восприятия и исполнения произведений малой и крупной форм.

***Тема 20. Дирижирование сочинениями крупной формы***

Освоение акапельных и вокально-симфонических произведений, значительных по объему, сложных по содержанию и драматургическому развитию, насыщенных разнообразными приемами изложения, техниками хорового письма.

***Тема 21. Работа над произведениями, включенными в программу государственного экзамена***

Доскональное дирижирование произведениями программы государственного экзамена. Игра партитур а cappella на память, пение всех голосов хоровой фактуры и аккордовых вертикалей. Анализ исполнительской интерпретации дирижируемых произведений. Планирование репетиционного процесса с хором над партитурами государственного экзамена. Подведение итогов по результатам работы.

***Тема 22. Письменный анализ хоровых произведений, включенных в программу государственного экзамена***

Подготовка выпускниками развернутых письменных аннотаций на два произведения программы государственного экзамена (сочинение а capella и с сопровождением), включающих обстоятельный жанровый, исторический, музыкально-стилевой, семантический, композиционно-драматургический, теоретический, вокально-хоровой и исполнительский анализ хоровых партитур. Поиск и подготовка материалов к коллоквиуму по творчеству композиторов, произведения которых составляют программу государственного экзамена.

## 5.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины: дневной формы получения образования

Разделы и темы	Количество аудиторных часов	УСР	Форма контроля знаний
	Индивидуальные		
<b>Введение</b>	<b>2</b>		
<b>Раздел 1</b>	<b>72</b>	<b>30</b>	
<i>Тема 1.</i> Дирижерский аппарат и его постановка	4		
<i>Тема 2.</i> Основные элементы дирижерской техники	10		
<i>Тема 3.</i> Дирижирование произведений в простых и сложных размерах	20	10	Контрольный урок
<i>Тема 4.</i> Средства художественной выразительности в дирижировании	24	14	Творческий показ
<i>Тема 5.</i> Тип и вид хора. Способы изложения хоровой партитуры	6		
<i>Тема 6.</i> Основные аспекты теоретического анализа хоровой партитуры	8	6	Письменная работа
<b>Раздел 2.</b>	<b>50</b>	<b>6</b>	
<i>Тема 7.</i> Сложные симметричные размеры	10	3	Устный опрос
<i>Тема 8.</i> Динамика: усложнение музыкально-выразительных средств	8		
<i>Тема 9.</i> Темпори́тм как одно из важнейших средств дирижерской выразительности	8		
<i>Тема 10.</i> Артикуляционно-штриховая техника дирижера	6	1	Творческий показ
<i>Тема 11.</i> Расширенное изучение профессиональной терминологии	2		
<i>Тема 12.</i> Освоение произведений с сопровождением	10	1	Творческий показ
<i>Тема 13.</i> Хоровая полифония	6	1	Письменная работа
<b>Раздел 3.</b>	<b>52</b>	<b>4</b>	
<i>Тема 14.</i> Сложные несимметричные размеры			
<i>Тема 15.</i> Дирижирование произведениями с усложненным музыкально-выразительным языком	16	3	Творческий показ
<i>Тема 16.</i> Совершенствование	16		

мануальной техники и изучение новых приемов дирижирования			
<i>Тема 17.</i> Структурный анализ хоровой партитуры	6	1	Письменная работа
<b>Раздел 4.</b>	<b>56</b>	<b>16</b>	
<i>Тема 18.</i> Дирижерская исполнительская интерпретация сочинений различных стилей, жанров, композиционно-драматургических форм	10		
<i>Тема 19.</i> Педагогический репертуар дирижерско-хорового класса	4		
<i>Тема 20.</i> Дирижирование сочинениями крупной формы	16		
<i>Тема 21.</i> Работа над произведениями, включенными в программу государственного экзамена	16	8	Творческий показ
<i>Тема 22.</i> Письменный анализ хоровых произведений, включенных в программу государственного экзамена	10	10	Письменная работа
<b>Всего: 290</b>	<b>232</b>	<b>58</b>	

### 5.3 Основная литература

1. Классическая зарубежная хоровая литература : учеб.-метод. пособие для студентов специализации «хоровая музыка академическая» / Белорусский государственный университет культуры и искусств ; сост.: Т. С. Гажевская-Пешак, А. А. Садовская. – Минск : БГУКИ, 2020. – 350, [1] с.
2. Методы работы Льва Сивухина с академическим хором [Электронный ресурс]: учеб. пособие / составитель Л. Г. Панкратов. – Нижний Новгород : ННГК им. М.И. Глинки, 2020. – 72 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/155831>.
3. Хрестоматия по хоровому дирижированию [Ноты]: учебно-методическое пособие для студентов специализации 1-18 01 01-01 02 Хоровая музыка народная. В 2 т. Т. 1. Сложные симметричные размеры: хоры а cappella / Белорусский государственный университет культуры и искусств ; [сост.: Л. И. Холупова, Е. И. Дубовец, И. В. Селина]. – Минск : БГУКИ, 2018. – 302 с.
4. Евграфов, Ю. А. Элементарная теория мануального управления хором : учеб/ пособие / Ю. А. Евграфов. – Изд. 3-е, стер. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2020. – 43, [2] с. : рис.

### 5.4 Дополнительная литература

5. Безбородова, Л. А. Дирижирование : учебник для студентов педагогических учебных заведений и музыкальных колледжей / Л. А. Безбородова. – 4-е изд., перераб. – М. : Флинта Наука, 2017. – 285 с.
6. Дмитриевский, Г. А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс [Электронный ресурс] : учебное пособие / Г. А. Дмитриевский. — 8-е изд., стер. – СПб. : Планета музыки, 2021. – 112 с. // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/154649>.
7. Евграфов, Ю. А. Элементарная теория мануального управления хором [Электронный ресурс] : учебное пособие / Ю. А. Евграфов. – 3-е, стер. – СПб. : Планета музыки, 2020. – 48 с. // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/140720>. – Дата доступа: 12.04.2022.
8. Ержемский, Г. Л. Дирижеру XXI века. Психолингвистика профессии / Г. Л. Ержемский. – СПб. : Издательство ДЕАН, 2007. – 240 с.
9. Иконникова, Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л. Н. Иконникова – Минск : Изд. центр БГУ, 2005. – 115 с.
10. Казачков, С. А. О вокально-хоровой фразировке : беседы в форме рондо / С. А. Казачков ; Казанская консерватория. – Казань, 2001. – 48 с.
11. Каюков, В. А. Дирижер и дирижирование : монография / В. А. Каюков. – М. : ДПК Пресс, 2014. – 214 с.

12. Мусин, И. А. Язык дирижерского жеста / И. А. Мусин. – М. : Музыка, 2007. – 231 с.
13. Ольхов, К. А. Теоретические основы дирижерской техники / К. А. Ольхов. – 3-е изд. – Л. : Музыка, Ленингр. отделение, 1990. – 199 с.
14. Основы хорового дирижирования [Электронный ресурс] : учебное пособие / Т. П. Вишнякова, Т. В. Соколова, Е. В. Пчелинцева, О. О. Юргенштейн. — 2-е, стер. – СПб. : Планета музыки, 2020. – 236 с. // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/145938>.
15. Птица, К. Б. Очерки по технике дирижирования хором: к 100-летию со дня рождения К. Б. Птицы (1911-1983) / К. Б. Птица ; Московская консерватория. – Москва, 2010. – 186 с.
16. Уколова. Л. И. Дирижирование / Л. И. Уколова. – М. : Владос, 2003. – 207 с.

## 5.5 Примерный репертуар

### 1 курс

#### Произведения а саррелла

Абт Ф. «Весной»

Алябьев А. «Песня о молодом кузнеце»

Анцев М. «Ива»

Аренский А. «Спи, дитя, мое усни»

Белорусская народная песня «Ветрык», обр. А. Евсюкова

Белорусская народная песня «Вясна – красна», обр. А. Пономарева

Белорусская народная песня «Кукарэку, петушок», обр. А. Кашпура

Белорусская народная песня «Ой, на гары пшаншчанька», обр. Н. Соколовского

Белорусская народная песня «Ой, рана на Йвана», обр. М. Дриневского

Белорусская народная песня «Ой, рана сонейка зайграла», обр. Н. Сироты

Белорусская народная песня «Прыляцелі гусі», обр. М. Матисона

Белорусская народная песня «Чырвоная рабіначка», обр. Н. Сироты

Бетховен Л. «Весенний призыв»

Бойко Р. «Утро»

Болгарская народная песня «Посадил полынь я», обр. В. Соколова

Брамс И. «В ночной тиши»

Брамс И. «Колыбельная»

Витол Я. «Лесное озеро»

Галкин И. «Куда б ни шел, на ехал ты»

Галь В. «Сонейка ўзышло»

Гедике А. «Выходили красны девицы»

Глюк И. «Праздник хора»

Даргомыжский А. «Буря мглою небо кроет», «Сосна»

Дарзинь В. «Сломанные сосны»

Дарзинь Э. «Пусть буря воет»

Бах И.С. «Сердце молчи»

Ипполитов-Иванов М. «Острою секирой», «Лес, «Сосна»

Калинников В. «Зима»

Калинников В. «Утром зорька»

Кальюсте Х. «Все на качели»

Коваль М. «Эхо»

Кодай З. «Вечерняя песня», «Цыган ест брынзу», «Ночи в горах»

Кюи Ц. «Гроза»

Кюи Ц. «Заря лениво догорает», «Уснуло все»  
Лассо О. «Эхо», «Как грустно мне»  
Леонтович М. «Щедрик»  
Леонтович Н. «Козака несут»  
Людиг М. «Лесное озеро»  
Лятошинский Б. «По небу крадется луна», «Унылая пора, очей очарованье»  
Мендельсон Ф. «Весна»  
Мендельсон Ф. «Воспоминанье», «На юге»  
Мендельсон Ф. «Как иней ночью весенней пал»  
Мендельсон Ф. «Лес»  
Моцарт В. «Летний вечер»  
Никольский А. «Звонили звоны», «Чайка»  
Озолин Я. «Как прекрасна ты, Отчизна»  
Полонский С. «Элегия»  
Попатенко «Облака»  
Пфайль, Г. «Озера спят»  
Ребигов В. В воздухе птичка поёт»  
Речкунов М. «Осень»  
Римский-Корсаков Н. «Восточная песня»  
Рубинштейн А. «Месть»  
Русская народная песня «Как на Волге валы бьют», обр. В. Агафонникова  
Русская народная песня «Как на дубе», перел. Ю. Славницкого, обр. А. Михайлова  
Русская народная песня «Соловьем залетным», обр. М. Анцева  
Русская народная песня «Утенушка луговая», обр. А. Александрова  
Русские народные песни «Дома ль воробей?», «Смолк давно соловушка», «Ходила младшенька», «Вниз по матушке по Волге», обр. А. Свешникова  
Салманов В. «В бою мой стих», «Издалека»  
Свешников А. «Гаснет вечер»  
Семеняко Ю. «Спакойна дрэмле Нарач»  
Соколов В. «Пахнет хлебом».  
Солодухо Я. «Лесная жалейка».  
Танеев С. «Сосна», «Серенада»  
Украинская народная песня «Заповіт», обр. К. Стеценко  
Ушкарев А. «Абрикос», «Камыши»  
Флярковский А. «Клен», «Дуб», «После дождя»



Фрид Г. «Гуси-Лебеди»  
Чайковский П. «Ночевала тучка золотая»  
Черепнин Н. «Медленно движется время», «Три ключа»  
Чесноков П. «Не цветочек в поле вянет», «Дубинушка»  
Чешская народная песня «Камышинка», обр. Н. Можайского  
Шебалин В. «Утес», «Березе», «Полынок», «Жаворонок», «Ночевала тучка»  
Шуберт Ф. «Ночь»  
Шуман Р. Хоры «В лесу», «Ночная тишина» «Вечерняя звезда», «Доброй ночи»  
Щедрин Р. «Как дорог друг», «Первый лед», «Пора, мой друг, пора»  
Эрнесакс Г. «Осенний пейзаж»

### **Произведения с сопровождением**

Аренский А. «У меня ль во садочке» из оперы «Сон на Волге»  
Бах И.С. «Жизнь хороша!»  
Болгарская народная песня «Путь в горах», обр. А. Живова  
Бородин А. «Море», «Спящая княжна»  
Бородин А. «Солнцу красному слава», хор девушек «Ой, лихонько», хор половецкого дозора из оперы «Князь Игорь»  
Буцко Ю. «Возле терема» из кантаты «Свадебные песни»  
Вагнер Р. Хор моряков из оперы «Летучий голландец». Свадебный хор из оперы «Лоэнгрин». Марш с хором из оперы «Тангейзер»  
Варламов А. «Горные вершины», пер. А. Луканина  
Василенко С. «Отставала лебедушка».  
Вебер К. М. Хор охотников из оперы «Волшебный стрелок».  
Верди Дж. Женский хор «Кто там, с победой к славе» их оперы «Аида»  
Верди Дж. Интродукция из оперы «Эрнани»  
Верди Дж. Хор придворных «Тише, тише» из оперы «Риголетто»  
Вильбоа К. «Моряки»  
Глинка М. «Воет ветер в чистом поле»  
Глинка М. «Жаворонок»  
Глинка М. «Не тужи, дитя родимое» из оперы «Руслан и Людмила»  
Глинка М. «Разгулялися, разливались» из оперы «Иван Сусанин»  
Глиэр Р. «Здравствуй, гостья-зима», «Травка зеленеет»  
Глюк К.-В. Хор пастухов и пастушек из 1-го действия оперы «Орфей и Эвридика»  
Гречанинов А. «Нас веселит ручей»

Гречанинов А. «Призыв весны»  
Гречанинов А. «Урожай», «Колыбельная»  
Гуно Ш. Хор придворных «Все тихо» из оперы «Ромео и Джульетта»  
Ипполитов-Иванов М. «Крестьянская пирушка»  
Кутузов Н. «Ой вы, ветры-ветерочки»  
Кюи Ц. «Лунным блеском озаренная»  
Лядов А. «Ты река ль моя, реченька»  
Новиков А. «Дороги», обр. Д. Локшина  
Польская народная песня «Висла», обр. В. Иванникова  
Прокофьев С. «Песня об Александре Невском» из кантаты «Александр Невский»  
Пукст Г. «Там за садами» из оперы «Машэка»  
Россини Д. Хор пиратов из оперы «Итальянка в Алжире»  
Рубин В. «Подарило нам море обручальное кольцо»  
Рубинштейн А. «В зелени ярко» из оперы «Маккавей»  
Рубинштейн А. «Горные вершины»  
Русская народная песня «В темном лесе», обр. М. Нахимовского  
Русская народная песня «Зелена груша», обр. Н. Римский-Корсакова  
Русская народная песня «Сеяли девушки яровой хмель», обр. А. Гречанинова  
Русская народная песня «У зори-то, у зореньки», обр. С. Благообразова  
Русские народные песни «Над Москвой заря занималась», «По саду иду», «Юность», «Бела-румяна», обр. А. Руднева  
Свиридов Г. «Весенняя кантата»: «Песня».  
Свиридов Г. «Соловей мой смутный» из кантаты «Курские песни»  
Сен-Санс К. Хор «Весна нам с тобой приносит цветы» из оперы «Самсон и Далила»  
Соколов В. «Повянь, повянь, бурь-погодушка»  
Столыпин Д. «Два великана»  
Танеев С. «Горные вершины»  
Украинская народная песня «Дывлюсь я на небо», обр. А. Луканина  
Фрадкин М. «Песня о Днепре»  
Шварц Л. «Уж как пал туман на поле чистое»  
Шуман Р. «Приход весны»

## 2 курс

### Произведения a cappella

Атрашкевич Е. «Ціхая ноч»

Безенсон А. «Плашчаніца», «Малітва за Беларусь»  
Белорусская народная песня «Перепелочка», обр. В. Соколова  
Бойко Р «Вечером синим»  
Вагнер Г. «Дуб»  
Глинка М. «Ах ты, душечка», пер. В. Соколова  
Ипполитов-Иванов «Сосна»  
Коваль М. «Ильмень-озеро»  
Копылов А. «Озеро светлое»  
Лятошинский Б. «По небу крадется луна»  
Мдивани Ю. «Вяснянка»  
Парцхаладзе М. «Память»  
Полонский С. «Элегия»  
Рубинштейн А. «Месть»  
Русская народная песня «Ай, во поле липенька», обр. Н. Римского-Корсакова  
Русская народная песня «Ах, ты ноченька», обр. А. Свешникова  
Русская народная песня «Грушица», обр. А. Свешникова  
Светлов Г «Заметает пурга»  
Танеев С. «Венеция ночью»  
Тырмонд Э. «Падаюць сняжынкi»  
Чайковский П. «Ночевала тучка», «Соловушка», «Без поры да без времени», «Вакхическая песня»  
Шебалин В. «Бярозе»  
Шмидт Э. «Кукушка»  
Шуберт Ф. «Липа»  
Щедрин Р. «Тиха украинская ночь»

### **Произведения с сопровождением**

Аренский А. «У меня ль во садочке» из оперы «Сон на Волге»  
Аренский А. Пляски и хор девушек «У меня-ль во садочке» из оперы «Сон на Волге»  
Бетховен Л. «Весенний призыв».  
Бородин А. «Море», «Спящая княжна»  
Бородин А. Хор «Улетай на крыльях ветра», хор девушек «Ой, лихонько», хор половецкого дозора из оперы «Князь Игорь»  
Буцко Ю. «Возле терема» из кантаты «Свадебные песни»  
Вагнер Р. Хор моряков из оперы «Летучий голландец». Свадебный хор из оперы «Лоэнгрин». Марш с хором из оперы «Тангейзер»

Вебер К. М. Хор охотников из оперы «Волшебный стрелок»  
Верди Дж. Хор «Кто там» из оперы «Аида»  
Глинка М. «Разгулялися, разливалися» из оперы «Иван Сусанин»,  
«Не тужи, дитя родимое» из оперы «Руслан и Людмила»  
Глиэр Р. «Весна»  
Гречанинов А. «В чистом поле дуб стоит»  
Гречанинов А. «Осень»  
Гуно Ш. Хор придворных из оперы «Ромео и Джульетта»  
Даргомыжский А. «Как денница появится» из неоконченной оперы  
«Рогдана»  
Даргомыжский А. Хор «Сватушка» и хоры русалок из оперы «Русалка»  
Ипполитов-Иванов М. «Утро», «Крестьянская пирушка», «Покорение  
Сибири»  
Коваль М. «К Родине»  
Направник Э. Хоровод из оперы «Нижегородцы»  
Рахманинов С. «Ангел», «Сосна», «Задремали волны»  
Рубинштейн А. Хор «Ноченька» из оперы «Демон».  
Русская народная песня «Во поле берёзонька стояла»,  
обр. А. Александрова  
Русская народная песня «Уж я золото хороню», обр. А. Копосова  
Свиридов Г. «Весенняя кантата»: «Песня»  
Свиридов Г. «Соловей мой смутный» из кантаты «Курские песни»  
Серов А. Хор «Застонало сине море» из оперы «Рогнеда»  
Тикоцкий Е. Шуточный хор «Па гарохаўю, па ячынню» из оперы  
«Міхась Падгорны»  
Чайковский П. Хор «Пока на небе не погас» из оперы «Орлеанская дева»  
Чайковский П. Хор цветов из музыки к весенней сказке А. Островского  
«Снегурочка»  
Чесноков П. «Горними тихо летела душа небесами», «На старом  
кургане», «Крестьянская пирушка», «Солнце, солнце встает», «Лотос»,  
«Яблоня», «Ночь»  
Чичков Ю. «Баллада о неизвестном матросе», «Солдатские звезды»  
Шуман Р. «Цыгане»

### 3 курс

#### Произведения a cappella

Абрамский А. «Уходит ночь»

Бах И. С. «Ночь отошла»  
Белорусская народная песня «Ой, бела, ты берёзонька»,  
обр. С. Полонского  
Белорусская народная песня «Як памерла матулька», обр. В. Доронина  
Брамс И. «Ночь в лесу», «Ночной дозор»  
Брукнер А. «Ave Maria», «В полночь»  
Василенко С. «Чайка»  
Верди Дж. «Реквием»: фрагмент из № 7 (a cappella)  
Гречанинов А. «Север и Юг»  
Даргомыжский А. «Петербургские серенады»: «Где наша роза»  
Дарзинь В. «Пусть буря воет»  
Дарзинь Э. «Лунная дорожка»  
Дворжак А. «Слетели птицы» из цикла «О природе»  
Депре Ж. «Qui tollis» из мессы «Pange lingua»  
Жанекен К. «Зеленый лес»  
Зиновьев А. «Осень»  
Калинников В. «Осень», «Нам звезды кроткие сияли», «Звезды меркнут  
и гаснут», «На старом кургане»  
Каминский В. «Зимний вечер»  
Клиничев Л. «Уже небо осенью дышало», «Встает заря во мгле  
холодной», «Вот север тучи нагоняя»  
Кодай З. «Вечерняя песня»  
Кюи Ц. «Ушла весна», «Засветилась вдали»  
Лассо О. «Я так любил», «Навек со мной любовь моя»  
Ленский А. «Душно», «9 января», «Сокол», «Певучая вода»  
Литвин Н. «Мірскі замак»  
Лотти А. «Miserere»  
Лятошинский Б. «Ты спишь один», «Течет вода в синем море»  
Салманов В. «Нивы сжаты» из цикла «Два хора на стихи С. Есенина»  
Парцхаладзе М. «Ночь»  
Попатенко Т. «Падает снег»  
Римский-Корсаков Н. «Месяц плывет», «Со вьюном я хожу»  
Русская народная песня «Горы», «Ах, не одна во поле дороженька»,  
обр. А. Александрова  
Русская народная песня «Узник», «Бурлаки», обр. А. Давиденко  
Русская народная песня «Утес», «Дубинушка», обр. Ю. Васильев  
Салманов В. Концерт для хора «Лебедушка»: «Туманы мои темные».  
Танеев С. «Вечер», «Посмотри, какая мгла»  
Ушкарев А. «Перед грозой» из цикла «Шесть хоров на стихи А. Блока»

Фрид Г. «Путник»  
Ходош В. Хоровой концерт «Зорюшки-зори».  
Чесноков П. «Зимой», «Теплится зорька».  
Шебалин В. «Мать послала к сыну думы», «Эхо»  
Шостакович Д. «Десять поэм»: «Казненным», «Смолкли залпы запоздалые»  
Шуман Р. «В живом веселье мы проведем время», «Буря»  
Шютц Г. «Заключительный хор» из «Страстей по Матфею»  
Эшпай Я. «Луговая дорожка»

### **Произведения с сопровождением**

Белорусская народная песня «Янка», обр. А. Туренкова  
Бородин А. Хор «Мужайся, княгиня» из оперы «Князь Игорь»  
Бетховен Л. Месса C-dur: «Kyrie»  
Бетховен Л. Хор узников из оперы «Фиделио»  
Бизе Ж. Хор контрабандистов из оперы «Кармен»  
Бородин А. Сцена пожара, хор поселян из оперы «Князь Игорь»  
Василенко С. Хор народа из оперы «Сказание о великом граде Китеже»  
Габриэли А. «Missa brevis»: 1 часть «Kyrie»  
Бах И. С Магнификат: №№ 10, 11. Месса h-moll: № 3, 15, 16  
Бородин А. Сцена Ярославны с девушками из оперы «Князь Игорь»  
Гендель Г. Оратория «Самсон»: № 14 из I части «Сражен Самсон», из III части «Пусть громкий плач»  
Гендель Г. Хор «Пусть громкий плач» из оратории «Самсон»  
Глинка М. Хор «Лель таинственный» из оперы «Руслан и Людмила»  
Глинка М. Хоры «Ах ты, свет Людмила», «Не проснется птичка утром» из оперы «Руслан и Людмила»  
Гречанинов А. «Узник», пер. Ю. Александрова  
Давиденко А. «На десятой версте от столицы» из оратории «Путь октября»  
Даргомыжский А. «Свадебный хор», «Заздравный хор» из оперы «Русалка», хор «Как денница появится» из оперы «Рогдана»  
Дворжак А. «Stabat Mater»: № 3  
Дегтярёв С. Хор «Пойдем отечество спасать» из оратории «Минин и Пожарский»  
Козловский О. «Первый хор народа» из музыки к драме «Царь Эдип»  
Кюи Ц. «Птицы», «Татарская песня»  
Лист Ф. «Гранская месса»

Мендельсон Ф. Заключительный хор Эльфов из музыки к комедии В. Шекспира «Сон в летнюю ночь»  
Моцарт В. «Реквием» №№ 6, 7, 10  
Мусоргский М. «Батя, батя» из оперы «Хованщина»  
Рахманинов С. «Как вольность весел наш ночлег», «Огни погашены» из оперы «Алеко»  
Римский-Корсаков Н. Хор «Из-под холмика», сцена «Встреча Грозного» из оперы «Псковитянка», хор «Не был ни разу поруган изменою», хоровод «Просо» из оперы «Снегурочка», хор «Слаще меду ласковое слово» из оперы «Царская невеста», «Песня царицы Милитрисы» с хором, хор «С крепкий дуб тебе повырасти» из оперы «Сказка о царе Салтане», «Заключительный гимн» из второго действия оперы «Снегурочка», хор «Не вороны голодные» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже»  
Рукин П. «Ворон к ворону летит»  
Чайковский П. Хор «Будем пить и веселиться» из оперы «Пиковая дама», хор «Нету, нету тут мосточка» из оперы «Мазепа»  
Шуберт Ф. Месса G-dur: «Osanna» и «Benedictus», Месса As-dur: «Credo»  
Шуман Р. «Реквием по Миньоне» № 3, оратория «Рай и Пери» № 8

#### 4 курс

#### Произведения a cappella

Аренский А. «Анчар»  
Богатырев А. «Шумелі бярозы»  
Брукнер А. «Graduale», «Ave Maria», «Locus iste»  
Гречанинов А. «Над неприступной крутизной»  
Гречанинов А. «Нас веселит ручей»  
Григ Э. «Лебедь», обр. И. Лицвенко  
Гуно Ш. «Ночь»  
Дебюсси К. «О, как люблюсь я тобой», «Зима», «Тамбурин»  
Кастальский Д. «Под большим шатром»  
Коваль М. «Буря бы грянула», «Траурный прелюд», «Листья»  
Кравченко Б. «Ярмарка».  
Кузнецова Ж. Цикл «Отдает меня батюшка замуж»  
Кюи Ц. «Грозовые тучи»  
Лотти А. «Crucifixus»  
Лятошинский Б. «Из-за гаю солнце всходит»

Мельников М. «Туча»  
Оловников В. «Партизанскія аковы»  
Парцхаладзе М. «Ночь в Зедазени», «Озеро»  
Проснак К. «Прелюдия», «Море»  
Равель М. «Николетта», «Три птицы»  
Русская народная песня «Девка по саду ходила», обр. В. Калистратова  
Русская народная песня «Заиграй, моя волынка», обр. В. Калининкова  
Русская народная песня «Уж вы, мои ветры», обр. С. Попова  
Русская народная песня «Эй, ухнем», обр. А. Новикова  
Русские народные песни «Во кузнице», «Уж ты сад»,  
обр. А. Свешникова  
Салманов В. Цикл «Не бьется сердце»: «Тишина», «Лев в железной  
клетке», концерт «Лебедушка»: №№ 1, 5  
Сахновский Ю. «Ковыль»  
Свиридов Г. «Вечером синим», «Как песня родилась», «Табун»  
Свиридов Г. Концерт «Памяти А. Юрлова». Концерт «Пушкинский  
венок»: «Зимнее утро», «Наташа»  
Слонимский С. «Печальное сердце мое»  
Снетков Б. «Ты не пой, соловей», «Завещание поэта», «Весна»  
Солодухо Я. «Летела гагара»  
Танеев С. «Восход солнца», «На могиле»  
Танеев С. Хорал из кантаты «Иоанн Дамаскин»  
Тырманд Э. «Скірпуся»  
Украинская народная песня «Ой ты, мати моя», обр. Б. Лятошинского  
Украинская народная песня «Ой, там, на гори», обр. Н. Колесса  
Ушкарев А. «Думы мои, думы»  
Чесноков П. «Альпы»  
Шебалин В. «Казак гнал коня», «Послание декабристам»  
Шостакович Д. «Десять поэм»: «На улицу», «9 января»  
Щедрин Р. «Ива-ивушка», «Пора, мой друг»

### **Произведения с сопровождением**

Бах И.С. Магнификат: №№ 1, 11. «Страсти по Матфею»: ЗаклЮчительный хор. «Страсти по Иоанну»: №№ 42, 54.  
Бах И.С. Месса h-moll: №№ 1, 3, 6, 8, 12, 20. Кантата № 21  
Бетховен Л. Кантата «Морская тишь и Счастлиное плаванье»  
Бизе Ж. Марш и хор из оперы «Кармен»  
Бородин А. Хор «Солнцу красному слава» из оперы «Князь Игорь»



Брамс И. «Немецкий реквием»: №№ 1, 2, 3, 4  
Верди Дж. «Реквием»: №№ 1, 7. «Радости пламя» из оперы «Отелло»  
Верди Дж. Хор «Слава Египту» из оперы «Аида»  
Гайдн. И. Оратория «Времена года»: №№ 6, 19, 23. Оратория  
«Сотворение мира»: №№ 13, 28, 34  
Гендель Г. Оратория «Самсон» (фрагменты): «Играй торжественно»,  
«Там, где блещет звездный хор», «Фуга», «Танцуй и пой». Оратория  
«Мессия»: №№ 6, 19, 26, 42. Оратория «Иуда Маккавей»: «Пал грозный  
враг»  
Гендель Г. Хоры «Сражен Самсон» и «Мужеству, доблести – хвала,  
греми» из оратории «Самсон»  
Глинка М. «Полонез» из оперы «Иван Сусанин»  
Глинка М. Полонез «Слава русскому народу»  
Гречанинов А. Хор «Воин-воин воробей» из оперы «Добрыня Никитич»  
Гречанинов А. Хор «Проводы Добрыни» из оперы «Добрыня Никитич»  
Даргомыжский А. Три хора крестьян из оперы «Русалка». Хор народа  
из оперы «Эсмеральда»  
Дворжак А. «Stabat mater» № 1. «Реквием» № 9  
Дворжак А. Реквием, ч. 1 «Requiem aeternam»  
Дегтярев С. Оратория «Минин и Пожарский»: «К тебе герой взываем»  
Иомелли И. «Реквием»: «Requiem aeternam», «Agnus Dei»  
Кабалевский Д. «Реквием»: № 11  
Керубини Л. «Реквием» № 1  
Коваль М. Оратория «Емельян Пугачев»: «Ночь степная на Узени»  
Лассо О. Месса № 52 «Kyrie»  
Месса C-dur: «Sanctus», «Credo»  
Моцарт В. «Реквием»: №№ 1, 8, 9  
Моцарт В. Хор «Спит безмятежно море» из оперы «Индоменей»  
Мусоргский М. «Расходилась, разгулялась» из оперы «Борис Годунов»  
Мусоргский М. Хор «Батя, батя» из оперы «Хованщина»  
Мусоргский М. Хор «Не сокол летит по поднебесью» из оперы «Борис  
Годунов»  
Прокофьев С. Хор «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр  
Невский»  
Римский-Корсаков Н. «Колядка девчат» из оперы «Ночь перед  
Рождеством», хор «Просо» из оперы «Майская ночь», хор «Не был ни  
разу поруган изменою» и хор слепцов-гуслиров и оперы «Снегурочка»,  
хоры «Грозен царь», «По малину, по смородину» из оперы  
«Псковитянка»

Свиридов Г. Хоры «Поет зима», «Молотьба», «Ночь под Ивана Купала» из поэмы «Памяти С. Есенина»

Сметана Б. Хор «Как же нам не веселиться» из оперы «Проданная невеста»

Танеев С. «Слава Афине» из оперы «Орестея». Кантата «Иоанн Дамаскин»: №№ 1,3

Чайковский П. «Вальс» из оперы «Евгений Онегин», хор гуляющих, хор пастухов и пастушек из оперы «Пиковая дама», хор «Выросла у тына» из оперы «Черевички», хоры «Слава» и «Времена настали злые» из оперы «Опричник»

Чайковский П. Хор «С мала ключика» из кантаты «Москова»

Шапорин Ю. Кантата «Сказание о битве за русскую землю»

Шуберт Ф. Месса As-dur «Cum sancto spiritum». Месса Es-dur «Gloria», «Sanctus»