

Л. Н. Маталаев



**ОСНОВЫ
ДИРИЖЕРСКОЙ
ТЕХНИКИ**

Рецензент:
Кафедра оркестрового дирижирования
Государственного музыкально-педагогического института
имени Гнесиных

Над книгой работали:
ст. научный редактор Е. Гульянц,
нотный редактор А. Вустин,
мл. редактор Д. Усачев

Общая редакция С. СКРИПКИ.

Маталаев Л.
М33 Основы дирижерской техники: Методическое пособие. — М.: Сов. композитор, 1986. — 208 с.: ил., 1 л. ил.

Книга адресована тем, кто только начинает дирижерскую деятельность. Она дает им сведения о дирижерской технике, объясняя природу выразительности дирижерского жеста, помогает правильно выбрать схемы дирижирования и, наконец, предлагает целый ряд полезных советов педагогу и концертмейстеру.

М 4905000000—220
082(02)—86

ББК 85.315

От редактора

Существует несколько областей человеческой деятельности, в которых все считают себя компетентными. Кроме литературы, живописи, политики, футбола и медицины, к ним, конечно же, относится и дирижирование. Кажущаяся его легкость рождает массу неграмотных суждений и заманчивых иллюзий. Даже среди музыкантов не всегда дирижирование воспринимается как профессия, требующая основательной подготовки, серьезной школы. Известно немало случаев, когда хорошие исполнители-солисты, взяв пару уроков, прочитав какое-либо пособие по дирижированию, становились за пульт. Результаты таких метаморфоз, как правило, очень скромны, если не плачевны.

Дирижирование требует профессионализма, овладевать которым необходимо под руководством опытного педагога, пользуясь специальными учебными пособиями. Такие пособия должны отвечать самым различным запросам обучающихся, соответствовать уровню их подготовки. Особую роль книги по дирижированию играют, когда к ним обращаются начинающие дирижеры, не умеющие пока критически подходить к изложенному материалу.

Читая некоторую дирижерскую литературу, не перестаешь удивляться ее голому эмпиризму. Так один из авторов советует все удары наносить на одной линии тактирования, другой — показывать точку удара последней доли такта во время движения руки вверх и т. д. и т. п. Откровения подобного рода основаны только на собственных заблуждениях. Они противоречат как законам восприятия, так и физиологии жеста. Сведения эти, как правило, облегчены в наукообразную форму, снабжены массой деталей и уточнений. В общем, представив, что подобные постулаты могут укорениться в сознании начинающего дирижера, становится ясным — нужна книга. Простая, доступная, а главное, конкретная и последовательная. Книга, закладывающая основы.

Редактируя данное пособие, я узнавал во многих его разделах черты той желанной, давно ожидаемой книги, адресованной тем, кто

только начинает, дающей ясные и естественные советы, объясняющей природу выразительности дирижерского жеста, законы ясности схемы (не «изобретенные», а уходящие корнями в наследие, оставленное еще Берлиозом). Автор вооружает учащихся навыками для правильного выбора схемы тактирования, дает полезные советы педагогу и концертмейстеру, последовательно и твердо воплощает в жизнь свою идее о раздельном «воспитании» рук.

Методическая целенаправленность является, на мой взгляд, наиболее ценным качеством книги. Ведь можно долго заниматься теоретическими доказательствами, например, важности раздельного функционирования рук. И только оценивая методику, которой пользуется педагог, станет ясно, достаточно ли он внимателен к этому вопросу. Только так можно понять, выйдет ли из его класса «параллельно-двухручный» дирижер, или же его левая рука обретет необходимую самостоятельность?

Совершенствовать навыки и воспитывать личность дирижера можно бесконечно. Но какова основа такого воспитания? Какая получена начальная школа? Ведь именно в целостности и универсальности такой школы залог будущего совершенствования музыканта. Думается, данное пособие как раз и поможет формированию основных навыков и представлений молодых дирижеров.

На мой взгляд, книга устремлена в будущее. В ней просматривается то время, когда работа в классе будет проходить под контролем видеозаписи, в сопровождении концертмейстеров-профессионалов, воспитанных специально для дирижерского класса. Автор убежден, что оркестр для обучения дирижеров будет в каждом музыкальном учебном заведении.

Если продолжить эти мечты — то, видимо, пришла пора думать об открытии дирижерских классов в специальных музыкальных школах. Только так можно будет растить всесторонне развитых, с детства впитавших необходимые навыки дирижеров. Только тогда в высших учебных заведениях не будет разбазариваться драгоценное время на обучение простейшим приемам мануальной техники.

Я не случайно считаю данное пособие прообразом будущей книги. Должно еще пройти время, чтобы исчезли предрассудки о «темном деле дирижирования», чтобы идея начального дирижерского образования воплотилась в конкретных формах, чтобы стали более ясными и определенными критерии отбора желающих посвятить себя дирижерскому искусству. Тогда и появится книга, которая, скорее всего, будет написана коллективом авторов, ведущими дирижерами нашей страны (исполнителями и педагогами). Она станет результатом совместного труда, обобщившего весь накопленный опыт преподавательской и концертной работы. Она впитает в себя и то лучшее, что имеется в нашей литературе по вопросам дирижирования. Хотелось бы верить, что и данное пособие внесет посильную лепту в создание этого коллективного труда, который позволит с единой точки зрения взглянуть

на многие спорные вопросы, не решенные до сих пор. Отголоски этих споров можно найти и в данной книге. Автор порой горячо отстаивает свои взгляды на такие проблемы дирижирования, которые и сегодня еще не могут считаться имеющими единственное решение. Сколько дирижеров — столько и школ, методик, устоявшихся представлений, привычных мнений. Наверное, это можно отнести к вопросу «о дирижерской специфике». Мне только хочется пожелать, чтобы книга попала в руки заинтересованного, а главное — внимательного читателя, находящего в ней и ответы на вопросы, и пищу для размышлений, и компас для собственных творческих и педагогических поисков.

Сергей Скрипка

ПРЕДИСЛОВИЕ

Огромное развитие культуры народов, населяющих нашу многонациональную страну, включает в себя и развитие культуры музыкальной. Более девяноста оркестров филармоний, радио, оперных театров, как и не поддающееся учету количество самодеятельных народных и духовых коллективов выросло за годы становления и существования нашего государства. Советская музыкальная культура заняла прочное ведущее место в мировой культуре современности.

Немалые успехи принадлежат и советскому дирижерскому искусству, проявившему себя с самой лучшей стороны как на концертных эстрадах, так и на всесоюзных и зарубежных конкурсах.

С каждым годом растет количество желающих поступить в музыкальные учебные заведения. Велика тяга и к столь сложному и всеобъемлющему искусству, каким сделалось в наше время дирижирование. Увеличение количества коллективов, и более всего самодеятельных народных и духовых, требует, в свою очередь, и увеличения количества квалифицированных руководителей.

Неизмеримо вырос уровень музыкального исполнительства, чрезвычайно усложнились партитуры современных авторов, к тому же от дирижера в наше время требуется высокая продуктивность труда, умение «приготовить» произведение за минимальное время. Без настоящего мастерства ему не обойтись.

Однако, обучение дирижерской профессии содержит в себе множество специфических сложностей, обусловленных ее особенностями и прежде всего невозможностью повседневного и систематического общения со своим «инструментом», на котором в недалеком будущем должен

«играть» исполнитель-дирижер, — с оркестром. Вместо пего в распоряжении учащегося имеется лишь фортепиано, с его совершенно иным способом звукоизвлечения, отсутствием длинных, тянущихся звучаний, ограниченностью тембров. Оркестр неизмеримо сложнее любого инструмента вследствие большей разнохарактерности исполнительских возможностей. И едва ли не самая главная сложность состоит в том, что в оркестре играют разные по квалификации и таланту люди, каждый из которых обладает своим характером, темпераментом, самолюбием и иными психологическими и эмоциональными особенностями. Дирижирование содержит в себе неизмеримо больше условностей, нежели любая из исполнительских специальностей. И в этом заключается еще одна из его трудностей, ибо дирижеру предстоит из всех этих условностей сделать максимально простым и понятным «язык жестов» для пользования в повседневной практике общения с оркестром.

Вопросам техники дирижирования посвящены книги И. Малько, М. Канерштейна, И. Мусина. Однако они рассчитаны более на совершенствование дирижеров, обладающих уже первоначальными навыками. Другие работы посвящены теоретическим и исполнительским проблемам и вовсе не затрагивают вопросы дирижерской техники. (В несколько лучшем положении находится литература по управлению хором: о его практике говорят работы виднейших советских хормейстеров — П. Чеснокова, Н. Дмитриевского, А. Егорова, К. Птицы и других).

Начинающему дирижеру необходима доступная его пониманию книга, содержащая максимум необходимой информации и построенная по принципу от простого к сложному.

Подобная программа и была положена в основу данного пособия. Автор отдает себе отчет в том, что решить такую сложную задачу в рамках одной книги практически очень трудно. Обобщить опыт современного состояния дирижерского мастерства — еще более сложная задача, тем более, что школ дирижирования примерно столько же, сколько и самих дирижеров.

Мало того, подобная работа рискует быть названной «учебником арифметики», ибо изложение законов дирижерской техники на его первом этапе не может избежать некоторой однозначности («только так, а не иначе!»). Ведь поначалу ученику нужна определенность, а не десятки различных вариантов одного и того же приема. Автор надеется, что при внимательном чтении данного пособия

некоторые «постулаты» будут правильно восприняты лишь как основа для дальнейшего совершенствования мастерства. Ибо искусству дирижирования противопоказана «рецептурность» и категоричность.

Настоящая книга предназначена для того, чтобы помочь начинающим дирижерам самодеятельных оркестров, учащимся училищ, институтов культуры и всем любителям музыки лучше понять природу техники дирижирования, ее подлинное место в общем процессе управления оркестром, усвоить ее важнейшие приемы. И в конечном итоге помочь выработать свою манеру, свои индивидуальные приемы и навыки, необходимые для дальнейшей самостоятельной работы с оркестром. Она дает некоторые методические рекомендации также и педагогам для систематизации учебного процесса.

Некоторые из преподающих дирижирование считают необходимым все начальные, элементарнейшие приемы тактирования отрабатывать в классе непосредственно с музыкой. Они предостерегают от изучения схем и предварительных упражнений «в отрыве от музыки», забывая при этом, что «с музыкой» только резко увеличивается трудность восприятия учеником техники движений. Внимание его раздваивается, отвлекается от основной поставленной перед ним цели.

Рекомендуемые автором упражнения должны проводиться не механически, а вполне осмысленно. И при этом с обязательным представлением внутренним слухом живого звучания — ответного эффекта производимого им жеста¹.

Автор старался излагать материал предельно доступно, сопровождая теоретическую часть практическими примерами или упражнениями по каждому разделу для освоения каждого конкретного приема. Такая подробность в изложении должна облегчить усвоение даже тем, кто никогда ранее не занимался дирижированием. Не менее важно это и для студентов-заочников, и для тех, кто захочет самостоятельно совершенствовать приобретенные ранее навыки.

Методический материал дан в порядке возрастающих трудностей. Именно этим и объясняются некоторые повторения и возвращения к одной и той же теме, вторично

¹ Певцы-вокалисты испокон веков поют вокализы, арпеджио. ПИАНИСТЫ и скрипачи играют гаммы и упражнения, трубачи «тянут» длинные ноты и однако никому не приходит в голову обвинять их в «отрыве от музыки». Так же и дирижер обязан совершенствовать технику на определенных упражнениях, часто весьма далеких от музыки.

появляющейся уже в более усложненном виде и рассматриваемой с новых позиций и более сложных требований. Таковы, например, главы об афтактах и рефлексках.

Окажет пользу учащимся краткая библиография, как и краткий словарь иностранных терминов, примененных в практике дирижера, помещенные в конце книги. Особая глава посвящена роли пианиста-концертмейстера, ближайшего помощника дирижера-педагога в учебной работе.

Прилагаемые контрольные вопросы и задания подчас значительно выходят за пределы данной книги, затрагивая смежные с темой вопросы — историю дирижирования, анализ формы, гармонии и т. п. В этом случае автор отсылает читателя к работам, указанным в библиографии, а также к специальной литературе. Развитие общего уровня учащегося параллельно с изучением им техники дирижирования представляется автору совершенно необходимым.

Основы дирижерской техники, а также и сущность ее одинаковы как для духового, народного, так и для симфонического и иных видов оркестров, различающихся степенью сложности и характером репертуара, способами звукоизвлечения инструментов, разнородностью исполнительских составов. Поэтому на первых порах обучения нет почти никакой разницы в методах преподавания для будущих дирижеров любых видов оркестров.

В качестве основных музыкальных примеров, помогающих практическому освоению того или иного приема или схемы — привлечены образцы из широкоизвестных произведений западной, русской классики и советских композиторов. Нотный материал их имеется повсюду — как в общественных библиотеках, так и в личном пользовании большого круга музыкантов. Они неоднократно переиздавались, и иметь их под рукой не составляет особого труда. Они также часто звучат в концертах, радиопередачах и спектаклях оперных театров. А их высокие музыкальные, художественные качества имели решающее значение при составлении примерных программ, приведенных после каждого раздела данной работы.

Обозначения темпов и размеров в приведенных музыкальных примерах, заключенные в скобки — показывают, что данный пример взят не из начала произведения. С целью экономии места и удобства восприятия примеры даны не в партитурном оригинале, а в переложении для фортепиано. Та же причина объясняет и наличие схематических примеров.

Книга предназначена пытливому музыканту, который найдет в ней основу для своего дальнейшего самостоя-

тельного творческого роста. В то же время автор понимает, что никакая книга, даже самая хорошая, не заменит общения с живым оркестром, непосредственной практики работы с ним.

Поэтому предлагаемая работа не может претендовать на исчерпывающее и всестороннее изложение сложного и объемного вопроса, тем более так близко связанного с практикой, каким является дирижирование.

Но если данное пособие поможет читателю лучше понять природу техники дирижера, ее подлинное место во всем дирижерском процессе, даст возможность учащемуся приобрести необходимые первоначальные навыки, откроет путь к дальнейшему совершенствованию техники при работе с оркестром, если она поможет педагогам систематизировать свой учебный процесс — автор посчитает свою задачу выполненной.

С благодарностью будут восприняты все пожелания и замечания, которые автор просит направлять в адрес издательства «Советский композитор»: 103006, г. Москва, Садовая-Триумфальная ул., д. 14—12.

ДИРИЖЕРСКАЯ ТЕХНИКА

Настоящий дирижер должен обладать сложным, многогранным комплексом многих качеств — талантом, умением, волей, слухом, опытом. Однако, весь этот сложный и многообразный комплекс, все намерения и замыслы останутся нереализованными, не дойдут до своей конечной цели — оркестра, если дирижер не обладает возможностями для их зрительного воплощения, не может легко и свободно показать оркестру темп, динамику, характер и свою трактовку произведения.

Современная музыка за последние десятилетия значительно усложнилась. И управление оркестром (даже очень высокой квалификации и уровня) сделалось невозможным без высокоразвитой техники дирижера.

Что же такое дирижерская техника?

Совсем еще недавно существовало мнение, что учиться дирижированию не надо, что дирижером надо родиться, что талант вложен в человека самой природой.

Нужны ли в наше время дискуссии о необходимости дирижерской техники? Вряд ли могут быть два ответа на этот вопрос. И не стоило бы вдаваться в полемику,

если бы еще и теперь не встречались поборники этого устаревшего мнения, формулирующие его более завуалированно.

Далеко не всегда можно наблюдать и достаточную ясность в понимании того, что же такое дирижерская техника? Представление о ней весьма разнообразно. Одни включают сюда очень широкий комплекс знаний и навыков, чтение партитур, работу с оркестром в репетиционном периоде, собственно дирижерские жесты и т. п. На наш взгляд, дирижерская техника — это прежде всего непосредственное воспроизведение дирижером исполняемой музыки с помощью движений его рук.

Мануальная техника. Название свое мануальная техника получила от латинского слова *manus*, что означает «рука». Это сумма приемов, позволяющих дирижеру передавать все его намерения: необходимую «информацию» о темпе, ритме, метре, характере, динамике; показ основных вступлений инструментам или их группам; свою трактовку произведения. Мануальная техника позволяет дирижеру легко обращаться со своим «инструментом» — оркестром, владеть им и извлекать то звучание, какое нужно дирижеру.

Основой мануальной техники служит метрическая организация ритмического единства музыки¹.

Техника никогда не должна быть рассматриваема как самоцель, но всегда подчинена задачам одухотворенной передачи исполняемой музыки. Она может быть неощутима слушателями, и даже оркестром, которым дирижер управляет². Но именно техника всегда должна формировать любой жест дирижера.

¹ Дирижирование (управление оркестром) прошло долгий и сложный путь становления и развития как слухового своего вида (удары об пол тяжелой баттуты — палки), так и бесшумного, зрительного (хейрономия, болсе легкий жезл). Постоянно видоизменяясь, принимая различные формы и способы (дирижер за клавишином со скрипкой, со свертком бумаги в руках — хартой, и, наконец, с тонкой и легкой палочкой), дирижирование всегда сохраняло приоритет главного — показа метра.

² «Когда выдающийся дирижер Отто Клемперер впервые в Ленинграде потряс слушателей исполнением симфоний Моцарта, Бетховена, Брамса, нашлось немало скептиков, особенно из числа оркестрантов и молодых дирижеров, которые утверждали, что у него совсем нет техники. И это было в то время, когда оркестр был послушным и чутким «инструментом», подчинявшимся воле дирижера, с энтузиазмом выполнявшим все его намерения. Но ведь такое отсутствие видимой техники и есть высшая техника в искусстве...» (Савшинский С. И. Пianiст и его работа. — Л., 1961, с. 7).

Дирижерская техника состоит из многих, давно сложившихся правил и закономерностей, которые могут быть систематизированы и обобщены. Музыканта можно научить правильно и ясно дирижировать, развить в нем способность «выражать руками музыку».

Возможности развития и совершенствования техники рук поистине безграничны. Но техника принесет свою немалую пользу лишь в том случае, если ею обладает дирижер, прекрасно знающий исполняемую партитуру, глубоко мыслящий, отлично слышащий и умеющий контролировать звучание всего оркестра и каждого музыканта в отдельности.

Техника рук должна быть освоена и изучена много прежде, чем дирижер появится перед оркестром. Учиться технике на оркестре недопустимо¹.

Жест, мимика и слово. Жест — главное средство выражения музыки дирижером. Это движение руки, определяющее: 1. Темп. 2. Счетные доли такта. 3. Динамику. 4. Характер музыки.

Нет жестов абстрактных и ничего не выражающих: они теснейшим образом связаны, согласованы с музыкой, эквивалентны ей, не «изображая», но «вызывая» ее, всегда имеют конкретную направленность и значение, наполнены определенным смыслом и содержанием. Нотные знаки партитуры дают предпосылки, обоснования для определенных жестов дирижера. В свою очередь, эти жесты должны вызвать уже в реальном звучании оркестра именно ту музыку, которая и была заключена в партитуре.

Жесты можно разделить на тактирующие (правая рука) и выразительные (левая рука)². Каждый жест правой руки дирижера имеет свое назначение в общем комплексе ее движений. И различная организация этих жестов-движений определяет структуру тактов (об этом см. ниже в главе «Сетки или схемы тактирования»). Все основные указания («посылы») дирижера оркестру осуществляются им с помощью жестов и дополняются мимикой. Размеры жестов должны быть экономны, чтобы не утомлять пона-

прасну внимание исполнителей. Однако, в нужный момент широкий, крупный и энергичный жест делается действительно необходимым и привлечет к себе внимание оркестрантов.

Значение жеста заключается также в том, что им одним дирижер может передавать оркестру все свои намерения и все основные элементы исполняемой музыки.

Легкость, пластичность — необходимое качество выразительного жеста. Пластика рук органически связана с освобождением их и свободным падением под воздействием собственной тяжести (о чем еще будет сказано).

Дирижируя, не следует специально думать о своих жестах: они должны возникать сами собой, быть столь же естественными, как и любое проявление человеческих действий, чувств и эмоций.

Мимика сопутствует жесту, дополняет его. Невозможно в наше время представить себе дирижера, уткнувшегося в партитуру и не обращающего на оркестрантов никакого внимания¹ (само собой разумеется, что исполнители обязаны всегда держать в поле своего «бокового зрения» руки и лицо дирижера). Выразительность взгляда и мимики дирижера способствуют верному пониманию оркестрантами дирижерского жеста и исполняемой музыки, укрепляют их уверенность, помогают предотвратить и даже иногда исправить ошибки. Это — живой контакт между дирижером и исполнителями. Однако, чрезмерная, утрированная мимика — это уже крупный недостаток, как и излишнее увлечение внешними движениями, не направленными на раскрытие содержания музыки, но лишь подчеркивающими личные, более «театральные» эмоции. Эта внешняя сторона поведения дирижера за пультом — «эффектные» позы, потрясание шевелюрой, размахивание руками (более похожая на балет, чем на управление оркестром) — не что иное, как «работа на публику». Подобная (и к сожалению, не столь уж редко встречаемая) манерность ничего не прибавляет к исполнительским качествам дирижера. И напротив — отвлекает внимание оркестрантов от их основной цели — наилучшего исполнения музыки. Более того — это недостойно серьезного музыканта и дирижера.

Слово — лишь вспомогательное средство, применяемое исключительно на первом (репетиционном) этапе работы

¹ Разумеется, если это не оркестр, предназначенный специально для обучения дирижеров. Однако и в этом случае все технические приемы обязательно должны быть отработаны предварительно в классе.

² Если сравнивать жесты дирижера с разговорной речью, то ясность схемы правой руки уподобляется дикции оратора или актера, левая рука — громкости, фразировке, характеру и выразительности речи. Такое подразделение, конечно, условно: ведь в процессе исполнения правая рука не является бесстрастным метрономом. Вместе с тактированием она определяет также и характер, динамику музыки и т. п.

¹ О подобном случае с уничтожающей иронией писал Берлиоз: «Дирижируя с опущенной головой и уткнувшись в партитуру, настолько не замечал того, что делали музыканты, словно он руководил оркестром Парижской оперы, находясь при этом в Лондоне...» (Берлиоз Г. Избранные статьи. — М., 1956, с. 337).

дирижера с оркестром. Можно восполнить словом то, что было недостаточно ясно выражено жестом или недопонято оркестром. Ведь даже при условии предельной ясности и выразительности рук дирижера не всегда имеется гарантия, что все его «посылы» будут правильно и точно восприняты и выражены оркестрантами. Вот именно в подобных случаях дирижеру должно помочь не только простое повторение данного эпизода, но также и слово, разъясняющее причины неудачи. Дирижер вправе рассказать поэтическое содержание, литературный сюжет (если он имеется), нарисовать какую-то условную картину смысла произведения. Разъяснить свое понимание данного сочинения или его отдельных мест.

Дирижер может также пропеть мелодию какого-либо инструмента, показывая этим наглядно нужные ему характер, выразительность, дыхание или фразировку. Этим он может добиться еще большего успеха, нежели при объяснении словом.

Однако, никогда не следует словами объяснять то, что уже написано в нотах! Слово бессильно перед жестом. Применять слово следует крайне ограниченно, экономно, лишь в самых необходимых случаях, когда первые два способа (жест и мимика) оказываются явно недостаточными. Музыканты оркестров всего мира не любят дирижеров, много разговаривающих и теряющих при этом дорогое время.

На последней стадии работы дирижера с оркестром — исполнении произведения в концерте или спектакле — слово совершенно исключается из арсенала дирижера и уступает место жестам и мимике.

Постановка корпуса. В наше время дирижер стоит впереди оркестра, лицом к нему и спиной к публике¹, на небольшой подставке (подиуме), нужной для того, чтобы фигура его несколько возвышалась над общим уровнем сидящих музыкантов и руки его хорошо были видны всем (разумеется, дирижер большого роста вполне может обойтись без подставки, тогда как людям маленького роста, напротив, высота ее может быть увеличена). Корпус не

¹ Ранее дирижер в оперном театре стоял между оркестром и сценой (возле рампы), лицом к сцене или вполоборота к ней (спиной к оркестру). Вагнер сменил местонахождение дирижера на то, которое мы видим повсюду теперь (лицом к оркестру). Постепенно распространявшееся нововведение было закреплено в России Направником (в Петербургском Мариинском театре в 1898 г.) и Рахманиновым (в московском Большом театре в 1904 г.).

должен быть излишне подвижен или напряжен, что чаще всего вызывается отсутствием свободы рук, «связанностью» их с корпусом или шеей.

Корпус опирается равномерно на обе ноги, слегка расставленные для большей устойчивости в стороны. Ноги должны опираться обязательно на всю ступню, равномерно распределяя тяжесть тела. Недопустимы подпрыгивание, поднимание на носках, качание коленями, вихляние и т. п. Спина держится прямо, по возможности, исключая сутулость. Легкие повороты головы в нужные стороны усиливают, подкрепляют жесты рук и мимику. Фигура дирижера не должна быть скована: она излучает уверенность и как бы надежность, спокойствие для оркестрантов.

Все внимание дирижера устремлено на находящийся перед ним коллектив; его движения собраны, экономны, рациональны и направлены исключительно на помощь оркестру¹. Некоторые дирижеры для увеличения выразительности жестов (как это им кажется) нагибаются во время дирижирования к оркестрантам, беспорядочно вертя своим корпусом. На деле это ничего не прибавляет к качеству и наглядности жестов и часто только путает оркестрантов. Наибольшей выразительности следует добиваться исключительно руками, не прибегая к помощи корпуса².

Не следует ни на минуту забывать, что вся фигура дирижера всегда находится в поле зрения любого из оркестрантов (как и публики) и поэтому необходимо особенно внимательно следить за собой, не позволяя себе ни одного лишнего движения. Чутким профессиональным оркестром всегда воспринимается даже самый, казалось бы, незначительный поворот головы, отклонение корпуса

¹ Разумеется, в общем-то одинаковый для всех «язык жестов» должен быть согласован с физическими особенностями каждого дирижера в отдельности. Так например, руководителю малого роста требуются и более широкие (относительно его корпуса) жесты, и движения всей руки могут превалировать над кистевыми. Напротив, дирижер высокого роста и с длинными руками вполне может обойтись более экономным жестом с преобладанием кистевых движений.

² Великолепным образцом может служить фигура Е. А. Мравинского, корпус которого почти не принимает никакого участия в процессе управления оркестром, а руки обладают исключительной свободой. Справедливости ради, следует сказать также и о другом дирижере — С. Одзаве. Великолепное владение выразительными возможностями корпуса, яркая образность поз, «скульптурная» пластика придают его дирижированию огромную эмоциональность. Такая манера столь же органична для данного дирижера, как и «монументальность» — для Е. А. Мравинского.

как показ музыки, повод для изменения динамики, как «сигнал к действию». Только в случаях большой динамики, полного оркестрового звучания наглядность, убедительность жеста может быть слегка увеличена, сопровождаемая небольшими движениями корпуса.

Поведение дирижера за пультом. Поведение дирижера за пультом с момента его появления на подиуме и до ухода с него должно быть строго продумано. Во внешности дирижера не должно быть ничего некрасивого, неприятного для слушателей и оркестрантов. При взгляде на руководителя оркестра они должны получать только эстетическое удовлетворение как от его внешности, так и от всего поведения дирижера за пультом.

Даже в перерыве между частями симфонии, в речитативах опер фигура дирижера не выпадает из поля зрения оркестрантов и слушателей. И потому ему следует обратить особое внимание на произвольно совершаемые лишние движения: не следует, например, переминаясь с ноги на ногу, доставать платок из кармана и вытирать им лицо, поправлять бабочку или волосы и т. п. Действие, музыка ведь еще продолжают, и своими лишними движениями дирижер может легко привести в исполнение нечто отвлекающее, разрушить целостность музыкального образа. Не следует пренебрегать такими, казалось бы, «мелочами», как например точный расчет своих шагов до подиума (чтобы не делать слишком мелких шажков) и т. п.

Не следует также нагибаться к пульту, который должен быть такой высоты, чтобы дирижер (если он держит на нем партитуру) мог легко, свободно перелистывать страницы.

Потому дирижеру и следует думать о своем внешнем (в какой-то степени актерском) поведении за пультом и обязательно уметь как бы наблюдать себя со стороны.

Самообладание никогда не должно покидать дирижера за пультом ни частично, ни тем более полностью. Он поддерживает уверенность музыкантов, их артистическое состояние своим спокойствием, дружелюбием и доброжелательностью (отнюдь не переходящей в панибратство), основанными на требовательности, настойчивости и на твердом знании того, что он хочет и должен получить от оркестра.

Свобода рук дирижера. Первое условие, предъявляемое к рукам дирижера — их полная свобода, то есть независимость их движений от корпуса, ненапряженность мышц.

Сюда же входит и естественное равномерно-ускоренное падение тактирующей руки к точке удара (см. ниже) и непринужденный, легкий подъем ее.

Скованные руки не дают дирижеру возможности легко и полно передать оркестру свои намерения. Такие руки не гибки, не пластичны, они не в состоянии «показывать», «творить» музыку. Они неприятны для глаз (как всегда бывают неприятны видимые трудности, которые исполнитель не в силах побороть). Наконец — и это главное — жесты их непонятны, затруднены, они не только не помогают, но мешают исполнителям играть правильно. Локти таких рук часто бывают широко расставлены, растопырены в стороны, приподняты вверх. Инстинктивно чувствуя неубедительность своих жестов, такой дирижер начинает «в помощь» рукам также двигать и корпусом, головой, словом прибегать к ненужным и мешающим действиям.

Зжатость рук ведет и к нередко встречающемуся у начинающих дирижеров слишком быстрому, поспешному рефлексу (см. ниже). К тому же, такой «зжатый» дирижер неспособен вынести огромную нагрузку всего концерта и тем более спектакля.

Свобода дает возможность дирижеру легко выражать музыку. Начинать занятия по тактированию лучше всего с освобождения рук.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ УСТРАНЕНИЯ ЗАЖАТОСТИ РУК

Зжатость рук можно ослабить или совсем устранить с помощью специальных упражнений¹. Из большого их числа ознакомимся с наиболее простыми.

У п р а ж н е н и е 1. Исходное положение: ученик стоит прямо, руки опущены свободно вдоль корпуса, мышцы их полностью освобождены. Одна рука поддерживает другую около запястья и медленно поднимает ее до уровня груди. Поднимаемая рука лежит свободно, со свешенной вниз кистью. При этом у ученика должно появиться ясное ощущение различия поведения обеих рук: поддерживающая рука включает только те мышцы, которые необходимы для поднятия ее самой и для поддержания другой руки. Вторая — свободно лежит на первой, полностью выключив свою собственную мускульную энергию.

¹ Желательны также и общая гимнастика, и занятия ритмопластикой.



Секунд пять руки остаются в этом положении неподвижными. Далее поддерживающая рука моментально выключает свою (поддерживающую) энергию. Поддерживаемая рука тотчас же бессильно падает вниз под действием собственной тяжести («как плеть»).

Падения не произойдет, если рука была не полностью освобождена, а сохранила часть своей энергии. В этом случае она опустится не вполне свободно.

Упражнение следует проделывать до тех пор, пока в руке не появится ощущение ее полной свободы. Далее функции рук следует поменять местами.

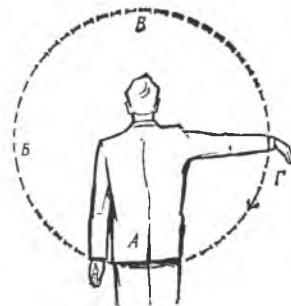
Упражнение 2. Исходное положение то же. Левая рука медленно и спокойно поднимается вперед — вверх до высоты плеча без поддержки правой. Кисть в процессе не участвует и бессильно свешивается вниз. Проверить степень ее свободы можно путем похлопывания ее правой (свободной) рукой.



По истечении 5—10 секунд энергия, поддерживающая руку, выключается и рука свободно падает вниз. Так же, как и в первом упражнении, опускание ее с некоторой задержкой (а не падение) указывает на отсутствие необходимой свободы.

Упражнение следует повторять обеими руками, сперва поочередно, затем и вместе до полного их освобождения. И только когда это будет достигнуто перейти к следующим упражнениям.

Упражнение 3. Из того же исходного положения правая рука медленно поднимается в левую сторону, возле груди, почти задевая ее. Как бы описывает круги из точки «А» через «Б», «В» и «Г». Время, затрачиваемое на поднятие руки, около 5 секунд. В момент достижения рукой верхней точки «В» мышцы, ее поднимающие, выключаются, и энергия переходит в мышцы-антагонисты (противоположные), поддерживающие ее дальнейший спуск, столь же плавный и медленный.



Упражнение это проделывается несколько раз обеими руками поочередно, и в этом виде несколько напоминает первоначальное упражнение обычной физзарядки — «вдох-выдох». В дальнейшем движения эти могут убыстриться и превратиться в маховые. Обязательным остается все то же ощущение полностью освобожденной руки.

Это упражнение также помогает осваивать ощущение амплитуды руки, ее наибольшего размаха, применяемого при большой силе звучания.

Упражнение 4. То же, что и предыдущее, с той разницей, что рука движется не в левую, а в правую сторону.

Упражнение 5. То же, что и № 3, но проделывается обеими руками вместе сначала в разные стороны, а потом в одну сторону.

Упражнение 6. Повторение упражнения № 3, но не в параллельном (слева направо), а в перпендикулярном плоскости туловища направлении (вперед и назад). Трудность увеличивается при закидывании рук за спину.

Упражнение проделывается вначале одной, а потом и двумя руками в обоих направлениях. Повторяем, что непрерывным условием всех упражнений является достижение полной свободы рук в их маховых движениях.

Упражнения по освобождению рук полезны не только в начальной стадии обучения, но также и в дальнейшей практике дирижера как профилактические средства против возможного зажатия рук во время профессиональной работы¹.

Локоть. В свободных, гибких руках идущая от корпуса мышечная энергия проходит через локоть свободно, в нем не задерживаясь. Переходя далее в кисти рук, она находит свое завершение в самом конце палочки. Локоть полностью освобожден и участвует в процессе тактирования только как «проводник». Самостоятельной роли он не играет².

Кисть правой руки. Все без исключения жесты правой руки находят свое окончательное завершение и воплощение именно в кисти (и далее — в конце палочки), определяя наряду с показом метроритмических структур и темпа также и характер, фразировку музыки, штриха (*legato*, *staccato* и прочие). Выразительность всего жеста во многом зависит от выразительности кисти. Целый ряд приемов передается только одной кистью.

Так например, легкая, игривая музыка в быстром темпе нагляднее всего показывается острым, четким движением кисти (почти без участия остальных частей руки). Показу небольших акцентов может помочь соответствующее движение («нажим») одной кисти, сопряженное с общим тактированием.

¹ Помимо общей и специальной гимнастики, элементарной физзарядки большую помощь дирижеру приносит также и владение смычковым инструментом (и лучше всего — скрипкой). Не говоря уже о приобретении полезных навыков (знакомство со штрихами, спецификой струнной группы, развитие острого слуха и т. п.), освоение свободных движений правой руки, держащей смычок, способствует выработыванию в ней ощущения свободы. Практика показывает наличие таких свободных рук у большинства скрипачей и виолончелистов, вставших за дирижерский пульт. В несколько меньшей степени то же наблюдается и у оркестрантов, игравших на домрах и балалайках.

² Применение локтя полезно при замедлениях темпа (об этом будет сказано ниже). Здесь необходимо подчеркнуть еще раз, что свободный, незажатый локоть — важнейшее качество гибкой, технической руки дирижера.

Один из специальных приемов, так называемый «пассивный жест» (см. ниже) производится, большей частью, также только одной кистью, как и дирижирование сольными эпизодами (один солист-инструменталист или же певец, свободно поющий свою партию без сопровождения оркестра). В подобных случаях кисть более «фиксирует» счетные доли для остальных участников, чем «ведет» музыку.

Основным направлением движения кисти является движение сверху вниз, для чего плоскость ладони всегда находится в горизонтальном положении. Кисть должна быть хорошо развита — упруга, гибка, эластична. Так же, как и во всей руке, в ней не должно быть какой-либо напряженности и зажатости.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ КИСТИ

Кисть можно развить с помощью специальных упражнений. Вот одно из них: правая рука кладется на твердый, неподвижный предмет (например — на край стола) со свободно свешенной вниз кистью. Левая рука поддерживает правую в запястье, не давая ему возможности двигаться и оставляя свободной только одну кисть (разумеется, все это производится без палочки). Кисть независимо от всей руки поднимается вверх и вниз и отклоняется вправо и влево. После того, как движения будут полностью освоены, их можно усложнить, описывая круги, квадраты, треугольники, «восьмерки».

Возможно обойтись и без твердого предмета-опоры: для этого достаточно крепко держать левой рукой запястье правой, обхватив его и не давая ему возможности двигаться самостоятельно.

Упражнение следует проделывать поочередно обеими руками.



Дыхание дирижера. Нередко приходится наблюдать пианиста, скрипача и т. п., игра которых сопровождается

тяжелым, затрудненным, прерывистым дыханием (слышным даже публике). Недостаток этот сильно вредит общему впечатлению, как бы хорош исполнитель ни был. Однако, дело не только во внешнем впечатлении. Неизмеримо хуже, когда это неравномерное, скованное дыхание мешает его движениям, затрудняет свободу и ограничивает возможности.

Тот же недостаток иногда встречается и у дирижеров. Дирижирование, представляющее собой комплекс, включающий в себя и физические движения неразрывно связано с дыханием. Правильное, нормальное дыхание — чрезвычайно важный компонент этого комплекса. Оно должно быть естественным, незажатым — таковы основные требования профессиональной гигиены дирижера.

Дыхание не связано с ритмом движений рук, оно независимо от него. Но свободное, нескованное дыхание в значительной степени способствует свободе рук. И напротив — сдавленное, напряженное дыхание источник зажатости рук, излишней утомляемости дирижера. Сохраняя равномерность своего дыхания дирижер может показывать духовым инструментам начало их вдоха и конец их выдоха. Таким же образом показывается и «дыхание фразы» у струнных инструментов, передаваемое певучими, пластичными руками.

Подчас неровное дыхание является результатом излишней нервозности, волнения, связанных с пребыванием на эстраде или просто с плохим знанием партитуры, неуверенностью в себе или в оркестре¹.

Ровное дыхание важно для дирижера не менее, чем например, для спортсмена. И конечно, какое-то сходство со спортсменом определяет и необходимость обычной физической тренировки для укрепления дыхания. Для этого существуют занятия бегом, легкой атлетикой, велосипедом и т. п. Любой вид спорта (кроме зажимающих руки, например — штанга) может принести пользу физической культуре дирижера, если разумеется, не превышать разумные пределы (см. также ниже «Ежедневный тренаж дирижера»).

Самостоятельность рук. Нередко приходится встречать дирижеров, тактирующих одновременно двумя руками, механически отмечающих лишь темп и метр музыки. На

¹ О подобных случаях музыканты прошлого времени несколько прозаически говорили: — «...Если дирижер потеет, значит он не знает партитуры...»

выполнение иных задач у них уже нет возможностей. Обе их руки заняты только тактированием.

Дублируя правую руку, вместо того, чтобы использовать левую с ее богатейшими возможностями показа художественных сторон произведения дирижер значительно обедняет себя, свою технику. Ибо нет никакой необходимости повторять одну сторону исполнительского процесса (не нуждающуюся в повторении) за счет исключения другой (не менее важной и значимой). При параллельном тактировании (дирижированием это назвать нельзя в силу его крайней ограниченности) левой руке уже не останется возможностей для выявления художественных качеств исполняемой музыки¹.

Некоторые из подобных дирижеров, по-видимому, чувствуют бессмысленность такого параллельного тактирования, и правая рука их временами продолжает тактировать одна. Но что при этом делает левая? Сперва она перелистывает страницу партитуры, затем слабо и невнятно включается в процесс тактирования (разумеется, ничего не прибавляя к его наглядности)... Далее вновь опускается для поворота страницы... иногда рука беспомощно висит вдоль корпуса дирижера, не принимая никакого участия в процессе управления оркестром. Или — вновь тактирует вместе с правой.

Правая — ведущая, более уверенная, инициативная, «твердая» рука. Наконец, в правой руке — палочка, привлекающая внимание, по которой и воспринимаются ритмические указания дирижера. Следовательно, «тактировочная» ненужность левой руки определяется сама собой².

Ничто другое так сильно не подчеркивает, не выдает полную техническую беспомощность дирижера, как подобное, чрезвычайно вредное назойливое дублирование обеих рук.

¹ Еще Вагнер называл подобных дирижеров «тактшлегерами» (отбивателями такта).

² Введение левой руки в процесс тактирования может применяться только в особых случаях: при огромном fortissimo всего оркестра в опере, когда одна рука недостаточна видна из-за больших расстояний; при «двуплановости» исполняемого эпизода (одна рука ведет мелодию, другая — подголосок или аккомпанемент), как это часто встречается в проведении фугированных голосов у разных инструментов оркестра. В таких случаях левая рука тактирует, зеркально отображая движения правой. Плоскость движений правой руки смещается несколько правее, освобождая тем самым место для соответствующих жестов левой руки.

Современная техника дирижирования давно и безоговорочно отвергла бессмысленные тактирующие движения обеих рук, квалифицируя это как порочную, полностью устаревшую привычку¹.

Функции правой и левой рук. Итак, мы убедились, что естественным и рациональным следует признать правило: правая рука тактирует (то есть ведет основной ритм и метр музыки в ее динамике и характере). Тогда на долю левой приходится динамика, характер музыки, показ вступлений отдельным голосам или целым группам оркестра, хору, солистам (в особенности в опере). Левая рука показывает детали музыкального исполнения, служит средством выражения эмоционально-художественной стороны дирижирования.

При таком разумном и целесообразном распределении функций рук дирижера², для него создается полная возможность показа всех сторон произведения. И в то же время действия обеих рук (при всем разнообразии их функций) строго скоординированы и ведут к одной и той же цели — наиболее полному воспроизведению музыки во всех ее деталях.

Временами надобность в помощи левой руки может отпасть, и тогда дирижер какое-то время ведет оркестр одной правой, экономя свои силы (что тоже иногда бывает весьма желательно), сосредоточивая внимание оркестрантов на одной его руке. Левая рука включается по мере необходимости.

Крайне нежелательно и нецелесообразно в учебном процессе подключение левой руки прежде, чем правая не освоится вполне со своими функциями. Смешивать одновременно два совершенно разных способа поведения рук — значит не разрешить ни одной из поставленных перед учащимся задач.

Поэтому весь первоначальный этап обучения дирижера проводится одной правой рукой без палочки (которая подключается значительно позднее). И к работе над левой

¹ Параллельное тактирование «так же примитивно, как если бы пианист умел играть только в унисон» (Маркевич И. В сб.: «Исполнительское искусство зарубежных стран.» — М., 1970, вып. 5, с. 87).

² Теоретически и практически вполне возможна полная перестановка функций рук для дирижера-левши, который с таким же успехом может вести основной ритм левой рукой (для него ведущей) и показывать динамику и все остальное — правой. Для оркестра и музыки это не имеет никакого значения.

рукой следует приступать только после основательного освоения всех функций правой руки.

Перейдем к детальному их изучению.

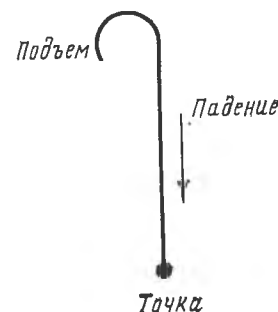
ТАКТИРУЮЩАЯ ПРАВАЯ РУКА

Тактирование и дирижирование. Тактирование — последовательность чередований падающих движений правой руки, выработанная система жестов, указывающих счетные доли и структуру такта, определяющих темп и характер произведения¹.

Но тактировать, даже хорошо — еще не значит дирижировать! Дирижирование — это высшая ступень, сложный, многогранный, творческий процесс управления оркестром, опирающийся (кроме тактирования) на все стороны широкого комплекса дирижерской техники, дирижирование — это большой психологический акт, включающий в себя и душевные переживания и эмоциональную отдачу.

Техника удара. Движение руки дирижера, определяющее каждую из долей такта, состоит из трех основных частей:

1. Подъема руки к верхнему ее положению.
2. Равномерно-ускоренного падения ее вниз, к точке удара.
3. Точки удара, соответствующей собственно доле такта и моменту возникновения звучания.



Рассмотрим эти элементы в отдельности.

1. Подъем руки — начальное ее движение (вызывающее за собой падение и удар). Подъем производится либо в

¹ Об отдельных исключениях из общего правила см. предыдущую главу.

результате начального толчка, либо плавным, спокойным движением. Степень скорости подъема руки и амплитуда размаха определяют основной темп и динамику последующего звучания.

2. После достижения поднимающейся рукой своей высшей точки и прохождения ее без задержки закругленным, плавным движением рука переходит к равномерно-ускоренному падению вниз, к точке удара. Падение осуществляется силой собственной тяжести руки, но может быть и слегка замедленно включенными мышцами. Степень такого замедления зависит от темпа¹.

Время, затрачиваемое на падение, в большинстве случаев — равно времени подъема (или несколько короче его). Расстояния же, проходимые рукой до точек, отмечающих доли такта, в отличие от времени неодинаковы между собой. Так например, падение к первой доле такта совершается по прямой вертикальной линии, находящейся прямо перед корпусом дирижера (или несколько правее ее). Расстояние, пройденное рукой к последней доле, в любых размерах значительно меньше (см. например рис. на с. 33).

Падения руки на небольшие расстояния к средним долям такта связаны с предшествующими им движениями вправо и влево.



3. Непрерывное движение руки, ее подъем и падение всегда завершаются как бы «упором» в воображаемую твердую плоскость, более или менее короткой остановкой, называемой точкой удара. Именно она и определяет момент возникновения звука и его характер.

Точка удара. Это главный момент в структуре дирижерского жеста — момент извлечения звука. Все предшествующие составные части жеста (подъем, падение) выпол-

¹ Излишек мышечной энергии, замедляющий падение руки, может привести к ее зажатости.

няли функции лишь подготовительных, хотя и достаточно важных и значимых элементов.

Точка удара имеет различный характер, зависящий от исполняемой музыки. В случаях тянущегося уже звучания или пауз — она несколько смягчена. В спокойных, плавных эпизодах может быть сглажена, менее ярко выражена. «Отрыв» руки от нее будет более мягким, следующим по закругленной петле-дуге.



В четкой, острой, быстрой музыке точка удара более заметна, определена. Короткие, сухие аккорды *tutti* оркестра (или групп его), *pizzicato* струнных, *staccato* духовых деревянных показываются дирижером путем применения предельно короткой, отчетливой точки. Отдача после нее как бы заострена, направлена вверх по той же вертикальной линии, по которой и было уже произведено падение к точке.



Точка воспроизводится более ясно, если падение к ней осуществляется равномерно-ускоренным движением. Если ускорение при падении отсутствует, сама точка возникает неожиданно, непредсказуемо, что затрудняет восприятие ее исполняющими.

Точка не должна приходиться ниже плоскости дирижерского пюпитра, ибо тогда ее оркестранты просто не увидят.

Направление удара. Мы уже знаем, что удар на первую, сильную долю такта всегда, в любом размере производится по прямой вертикальной линии сверху вниз. Для ясности определения относительно слабых долей рисунка схемы тактирования — движения руки направляются в разные стороны и на среднем уровне (вторая и третья — в четырехдольной, те же и четвертая и пятая — в шестидольной и т. п., см. главу о схемах). Однако было бы ошибочным завершать это движение ударом (точкой), направленным в ту же сторону, куда рука только что двигалась. Если оркестранты, сидящие перед дирижером, его и увидят, то для остальных, расположенных справа и слева, линия удара будет находиться на одной плоскости и к тому же плохо различима из-за дальности расстояния.

Поэтому для ясности и наилучшего восприятия завершение движения руки должно быть направлено вниз, соответствуя окончанию ее свободного падения. Следовательно, совершенно недопустимо направление точки удара вверх или вбок, кроме того, при отсутствии движения вниз это приведет к зажатости мышц (то есть такое движение неестественно по своей природе). А главное оно не даст ощущения точки удара, завершения движения, столь важного для определения точного момента возникновения звучания.

В зависимости от характера музыки удар может быть активным или пассивным, иметь различную длину и силу — но он всегда должен быть хорошо различим всеми оркестрантами и со всех точек оркестра.

Рефлекс (буквально — отражение, ответная реакция). Так в дирижерской практике называют отдергивание руки вверх после точки удара, определяющее динамику и темп следующей за ним доли такта. Время, за которое совершается рефлекс, как правило, равняется времени, затраченному на падение руки к точке удара. Тем самым обеспечивается стабильность темпа.

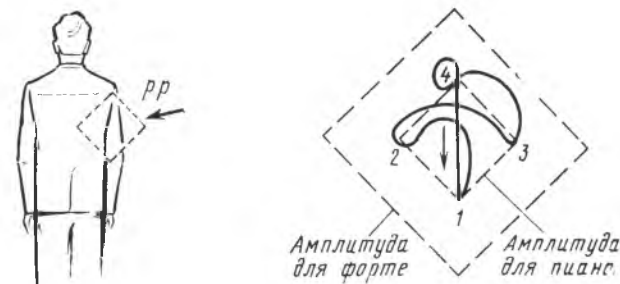
Основная функция рефлекса — управление внутридолевым движением (в зависимости от структуры долей, рефлекс подразделяются на «дуольные» и «триольные», о чем будет сказано ниже).

Характер рефлексов определяется характером исполняемой музыки, ее штриховыми особенностями. Смягченный рефлекс с закругленной линией движения руки после точки

соответствует *legato*. Напротив, для *staccato* необходим пертикальный острый рефлекс с обязательным включением кисти. Часто встречающийся у начинающих дирижеров слишком поспешный рефлекс ведет к зажатости руки и нарушению темпа. В этом случае поднятая после точки удара рука как бы повисает в воздухе, задерживаясь на какое-то время, и тем самым не дает оркестрантам возможность определить момент наступления очередной доли и значительно ослабляет активность своего последующего падения.

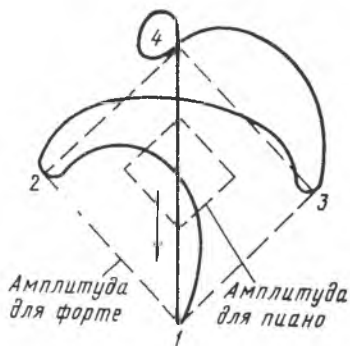
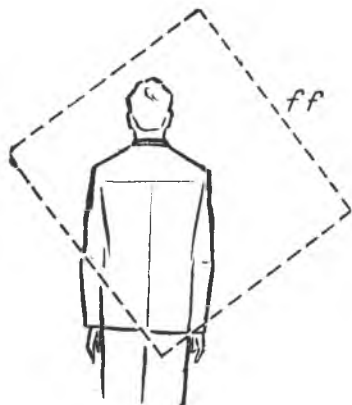
Амплитуда движений правой руки. Совершая постоянное движение между счетными долями такта, правая рука проходит сложный путь, рисуя фигуру, которую в общих чертах можно представить, как треугольник (в трехдольной схеме) или четырехугольник (в четырехдольной), поставленные на свои углы. Чем больше динамика музыки, тем более крупную фигуру рисует рука в пространстве, то есть амплитуда (размах) движений руки прямо зависит от ее динамики.

Так, в пианиссимо вся площадь движений руки уместится на небольшом пространстве против груди дирижера и вблизи от нее.



Чем больше размах руки, тем легче дирижеру вызвать громкое, насыщенное звучание. При фортиссимо амплитуда движений руки может выходить и за пределы линии плеч (см. с. 30).

В этом легко убедиться, протактировав в разных амплитудах при одной и той же скорости темпа. Так например, в темпе *moderato* ($\text{♩} = 80$) маленькая амплитуда будет ясно обозначать *piano* или даже *pianissimo*. Увеличивая амплитуду (в том же метроне), легко добиться увеличения динамики до *forte* или *fortissimo*. Естественно, при этом увеличивается также и активность руки.

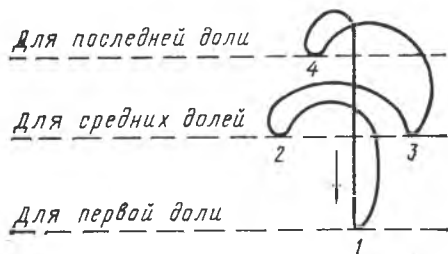


Многое в динамике правой руки определяется расстоянием кисти от корпуса дирижера: так, удаленное дает больше возможностей для показа насыщенной динамики. Показ слабой звучности более удобен при близком к корпусу положении руки. Динамику и характер определяет не только одна амплитуда, но степень насыщенности, интенсивности жеста (о чем будет сказано ниже).

Амплитуда жеста, его размах в некоторой степени зависят и от таких факторов, как количество оркестрантов на эстраде, размеры зала и т. п. Так, нелогичными выглядят широкие жесты дирижера в небольшом по размерам помещении, предназначенном для камерной музыки или перед маленьким ансамблем музыкантов, играющих к тому же тихую музыку.

Иначе воспринимается широкий, крупный жест в огромном концертном или оперном зале. В таких условиях музыканты будут воспринимать излишне мелкую амплитуду с трудом из-за большой удаленности от дирижера.

Уровни положений тактирующей руки. Во время тактирования дирижер пользуется тремя основными уровнями (воображаемыми горизонтальными линиями), на которых размещается весь рисунок дирижерской схемы:



Для первой (самой сильной) доли такта («раз») удар руки производится на самом нижнем уровне, чем и подчеркивается ведущее значение этой сильной доли. Соответственно, последняя доля такта (самая слабая) отмечается вверху. Остальные доли располагаются на среднем уровне, справа и слева от основной вертикальной линии «раза».

Правило это обязательно для всех схем. Уровни могут смещаться выше или ниже в зависимости от характера и места дирижирования (так, оперные дирижеры часто поднимают всю плоскость движений рук выше, чтобы быть лучше видимыми со сцены). Общее повышение уровней может также способствовать усилению звучания. И напротив, понижение — помогает его ослаблению. Расстояние между уровнями может быть больше или меньше, но они всегда должны быть хорошо различимы между собой. Плоскости уровней также должны быть хорошо видимы со всех мест, занимаемых членами коллектива.

Ясность уровней служит основой ясности всей схемы тактирования.

Ауфтакт. К извлечению звука исполнитель должен подготовиться. Трубач предварительно берет дыхание — наполняет свои легкие воздухом. Скрипач или виолончелист приготавливает смычок над струной, балалаечник или домрист приподнимает кисть для удара по струне, баянист готовится к «сжиму» или «разжиму» мехов своего баяна и т. п. Точно так же и рука дирижера должна приготовить весь оркестр для начала извлечения звука своим предварительным движением прежде, чем основным падением-ударом вызвать его звучание.

Это предупредительное, начальное движение, импульс к возникновению звучания, называемое ауфтактом¹, крайне важно, ибо оно предопределяет (готовит):

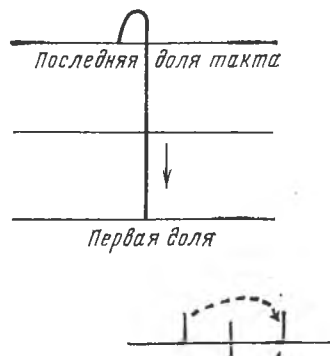
- наступление данной счетной доли такта,
- момент возникновения звучания,
- скорость движения музыки (темп),
- характер и динамику музыки.

Так, медленный ауфтакт предшествует возникновению медленной музыки. Напротив, быстрый, энергичный, активный жест предваряет звучание подобного же характера.

¹ Схему ауфтакта можно представить, соединив воедино движения, которые мы называли «подъемом руки к верхнему ее положению» и «равномерно-ускоренным падением ее вниз, к точке удара».

Противоестественно применение ауфтакта, противоречащего характеру исполняемой музыки; например — широкого и спокойного — к быстрому, легкому движению или наоборот. По тому, какой ауфтакт применен дирижером, оркестранты уже предугадывают какой должна быть музыка, вызываемая этим жестом¹.

Готовясь к ауфтакту, рука ставится в исходное положение, которым всегда является место предыдущей доли такта. Мысленно определяется нужный темп, и рука «отрывается» вверх, к верхней точке амплитуды. Падение руки сверху вниз, к требуемой доле завершает ауфтакт. Путь руки к первой доле такта выглядит так:



Ауфтакт (как и все тактирование) производится свободной рукой, что однако не исключает внешней, зрительной насыщенности жеста. Жест вялый, безвольный не дает точного представления о вызываемой им музыке. Ауфтакт к доле, на которую приходится пауза, отмечается пассивным жестом (см. ниже).

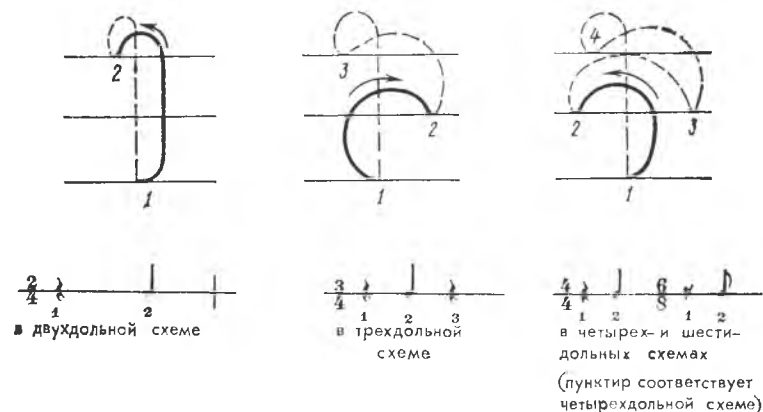
В начале обучения ученику полезно вместе с началом ауфтакта производить также и вдох. Тогда выдох придется на основную долю, к которой ауфтакт и направлен. Прием этот помогает наглядному освоению ауфтакта. Количество ауфтактов в такте равно количеству счетных долей².

Ауфтакты к различным долям такта имеют между собой некоторые различия.

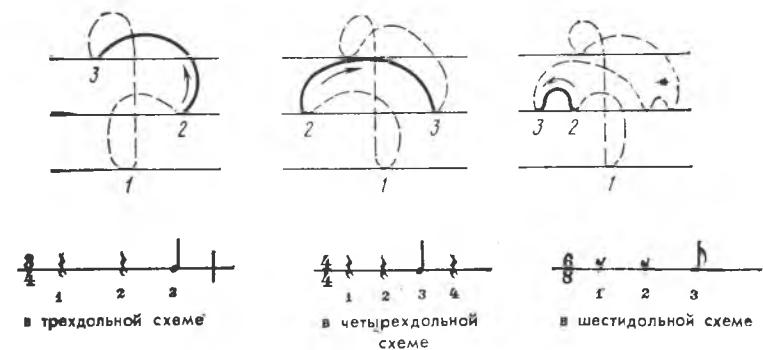
¹ Однако, как только темп и характер «схвачены» исполнителями, меняется степень их зависимости от дирижера. Он может тогда довериться их прирожденному чувству ритма и музыкальности. Разумеется, это имеет место лишь в случаях стабильности дальнейшего темпа.

² В случаях применения сокращенных или дробленных долей (см. ниже) каждая из этих долей подразумевается счетной долей.

Ауфтакт не к первой доле такта. Как и всякий ауфтакт, он начинается также из исходного положения предыдущей доли такта. Так например: ауфтакт ко второй доле исходит из положения руки, соответствующего точке удара первой доли:



Ауфтакт к третьей доле начинается из точки, в которой находилась рука на второй доле:



Если в ауфтакте к первой доле направление движения руки во всех размерах одинаково, то к остальным долям оно будет зависеть от схемы, свойственной данному размеру. Например, в вышеприведенном рисунке направление движения руки (в двухдольном размере) вверх и влево. В трехдольном размере та же вторая доля отмечается жестом вправо.

Междольный ауфтакт (ауфтакт к ударам, падающим между долями такта). Звучание может возникать не обязательно в начале долей, но и между ними. Например:



Здесь на исходную долю приходится пауза. Поэтому активный, заметный ауфтакт к ней не нужен. Звучание возникает в результате более энергичного, активного рефлекса. Рука как бы отталкивается, отлетает после упора на точке доли. Именно такая активность и приводит к возникновению звука после рефлекса. Еще более резкая точка, производимая рукой на исходной доле, необходима в быстрых темпах или при небольших паузах после нее.

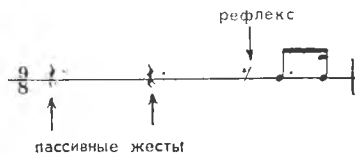


В качестве музыкального примера приводим начало главной партии первой части IV симфонии Чайковского, тактируемое «на три»:

№ 1
П. ЧАЙКОВСКИЙ. Симфония № 4. Первая часть.

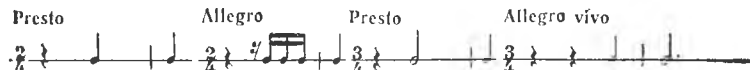


Здесь рука показывает пассивным жестом (см. ниже) первые две доли, а от третьей отталкивается активно, вызывая за собой звучание нот *ре-бемоль* и *до*.



Разница между характерами движения руки в первых двух долях (на паузах) и в третьей (перед звучанием) должна быть отчетливо ощутима самим дирижером.

Несколько более сложны междольные ауфтакты при тактировании «на раз». Ауфтактом здесь служит рефлекс от первой (и единственной) счетной доли такта¹.



Более сложные случаи ауфтактов будут рассмотрены позже.

СХЕМЫ ТАКТИРОВАНИЯ

Движения правой, тактирующей руки дирижера происходят по определенной системе. Такая система чередований жестов и их взаимосвязи носит наименование схемы такта (или дирижерской «сетки»). Каждый удар руки соответствует одной счетной доле такта, а каждая из счетных долей такта всегда находится в тесной взаимосвязи с соседними долями.

Сильные и слабые доли такта. В каждом такте, какого бы размера он ни был (двухдольный, трехдольный или даже семидольный) всегда без труда можно заметить разницу в силе и значимости его долей. Так, например, в трехдольном ($\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$) самый сильный удар будет приходиться на его первую долю. В такте четырехдольного размера ($\frac{4}{8}$, $\frac{4}{4}$) таких сильных долей будет уже две — первая и третья. Однако, наиболее сильная из них, опять-таки — первая. Одним словом, в любом размере роль самой сильной доли отводится всегда только первой доле.

В противоположность этому, самой слабой долей является последняя доля такта как имеющая наибольшее тяготение к следующей после нее самой сильной доле. Это место слабой доли остается за последней долей в любых размерах такта.

Отражение характера долей такта в дирижерских схемах. Степень значимости долей, их взаимодействие находят

¹ Иногда дирижеры, не доверяющие своей технике, в подобных случаях дают оркестру еще и предварительные, дополнительные удары по целому такту каждый: один, два и даже больше, что при элементарно развитой технике и умении владеть своими руками является совершенно лишним, а зачастую может и повредить!

точное отображение в рисунке схемы тактирования, обуславливают ее целесообразность. Поэтому первая, самая сильная из всех долей такта и показывается рукой дирижера на самом низком из трех высотных уровней.

Соответственно, последняя (самая слабая) доля такта располагается на самом высоком уровне схемы.

Остальные, промежуточные доли такта находятся между сильной и слабой, на среднем уровне, справа и слева от вертикальной линии «раза» первой доли.

По этому принципу строятся все схемы, приводимые здесь для правой руки¹. Характеры долей, их значимость передаются жестами, разнообразными по амплитуде и интенсивности.

Первая доля. Жест руки, отмечающей первую долю, значительнее всех остальных жестов. Помимо своего самого низкого положения в схеме (точка удара на самом низком уровне) она подчеркивается также и тем, что рука падает к ней по наиболее длинному пути. Падение руки происходит по прямой вертикальной линии сверху вниз прямо перед корпусом дирижера (или чуть правее, чтобы дать место жестам левой руки).



Отклонения от этой прямой линии весьма нежелательны, поскольку тогда исполнители могут спутать первую долю с другими долями.

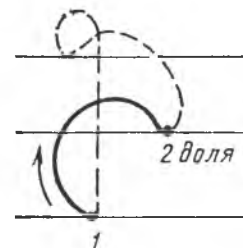
¹ Приводимые ниже схемы впервые рассмотрены в последней главе «Большого трактата о современной инструментовке и оркестровке» Гектора Берлиоза (см. «Библиографию»). С тех пор они прочно вошли (с некоторыми усовершенствованиями) в практику многих дирижеров мира.

Последняя доля. Она отмечается рукой на особом месте в рисунке схемы: выше всех остальных долей и на вертикальной линии «раза» — первой доли, или чуть в стороне от нее.

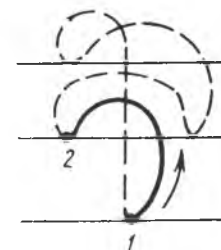


Вторая доля. В отличие от постоянства первой и последней доли вторая доля может располагаться как на среднем, так и на верхнем уровнях, справа или слева от среднего положения по вертикали.

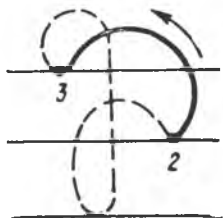
В двухдольной схеме она является последней долей такта и потому находится на самом высоком уровне (см. рис. на с. 43). В остальных схемах вторая доля всегда помещается на среднем уровне. В трехдольной схеме она находится справа от первой доли.



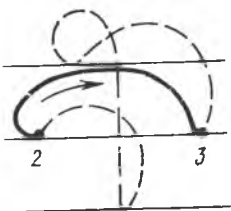
В четырех, пяти и шестидольных размерах вторая доля расположена слева от первой доли.



Третья доля. Третья доля в трехдольной схеме является последней и потому расположена на самом верхнем уровне.

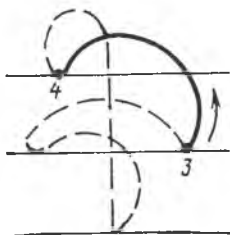


В четырехдольной схеме третья доля будет следующей по силе (относительно сильной) после первой доли такта. Она находится в схеме справа, на среднем уровне.



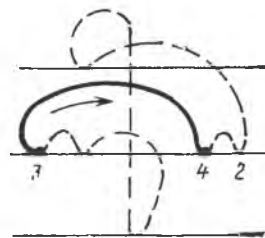
Следовательно, и рука дирижера должна подчеркнуть эту долю больше остальных (но, разумеется, слабее первой).

Четвертая доля. В четырехдольной схеме четвертая доля играет роль самой слабой, последней доли такта и потому располагается на самом высоком уровне.



Однако, в шестидольной схеме (две группы по три доли) она же выполняет роль относительно сильной доли (это не относится к схемам с делением «три удара по две доли») и расположена справа на среднем уровне (на том

месте, где в четырехдольной схеме находилась относительно сильная третья доля). Поэтому и ауттакт к ней будет активнее, а расстояние, проходимое рукой — больше.



Изменение ясности схемы. Ясная, понятная всем с первого взгляда, логичная схема тактирования служит для оркестрантов как бы маяком, ориентиром, определяет их более крепкую и надежную связь с дирижером, помогает им лучше и легче ощущать свое «местонахождение» в рамках такта. Помощь эта еще более возрастает при отсчете пустых тактов и пауз.

Оркестрант смотрит на тактирующую руку и по ее положению в пространстве относительно корпуса — понимает, какую именно долю такта дирижер показывает в данное время. Особенно важна здесь роль первой доли, организующей, опорной для всего такта¹.

Характер счетных долей такта и местоположение их в пространстве относительно корпуса дирижера должны значительно различаться между собой. Нечеткое представление дирижером тактируемой схемы может привести к тому, что он и сам запутается, и запутает весь оркестр.

Казалось бы, чем более квалифицирован оркестр — тем менее он нуждается в ясной схеме дирижера. Однако, и в нем (как и во всяком коллективе) могут встречаться музыканты менее сильные и менее опытные. И потому дирижер обязан быть всегда на высоте положения и служить ориентиром всему оркестру². Чем сложнее ритми-

¹ Направник в свое время говорил: «Прежде всего будьте ясны в тактировании. Помните о первом ударе». (Д. И. Похитонов. Из прошлого русской оперы. — Л., 1949, с. 80). «Без разгадки не будет такта» — утверждал Н. Голованов.

² Отклонения от ясной схемы, если они и могут быть допущены, то лишь в редчайших случаях и оправданы только выполнением особых художественных задач. Вспомним также по этому поводу слова руководителя Кливлендского симфонического оркестра, всемирно известного дирижера Георга (Джоржа) Сэлла: «Дирижеру надлежит давать точные и понятные сигналы оркестру, а не упражняться в хореографии перед публикой».

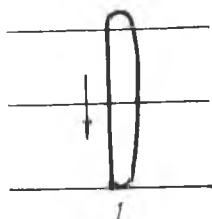
ческая сторона исполняемой музыки, тем необходимее для оркестра становится ясность показываемой дирижером схемы тактирования.

ПРОСТЫЕ И СОКРАЩЕННЫЕ СХЕМЫ

Простыми считаются схемы «на раз», «на два», «на три» и «на четыре», применяемые при тактировании однодольных, двухдольных, трехдольных и четырехдольных размеров¹. В это же понятие входят и «сокращенные» схемы. В свою очередь, простые схемы являются основой для сложных.

Схема «на раз». Простейшая схема, состоящая всего из одного удара руки.

Рука дирижера падает сверху вниз по вертикали в равномерно ускоренном движении к «точке удара» на нижнем уровне. Подъем ее вверх по той же вертикальной линии одновременно является и ауфтактом к следующей (снова первой) доле такта.



№2

Ж. БИЗЕ, „Арлезианка“ Фарандола,

Allegro vivo e deciso

Fl., Cl.

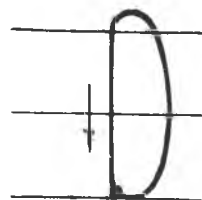
Tamburino

Arch.

Dynamic markings: *ppp* and *ppp*.

¹ Некоторые педагоги относят четырехдольную схему к сложной только по признаку наличия в ней второй, относительно сильной доли. Однако, правильнее считать ее простой, так как именно на ее основе и возникают многие сложные схемы («на пять», «на шесть» и т. д.).

В случаях «смягченной» точки удара (*legato*, мягкий штрих) рука после нее может подниматься не резко вертикально, но сперва несколько отойти в сторону вправо и проделать этот обратный путь более плавно и округло.



Схемой «на раз» пользуются:

1. При тактировании однодольных размеров в быстрых и умеренных темпах¹:

1/1 1/2 1/4

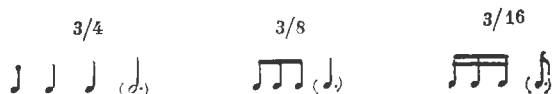
2. При тактировании так называемой «сокращенной» схемой двудольных размеров в быстром и умеренно быстром темпах:

2/2 2/4 2/8 2/16

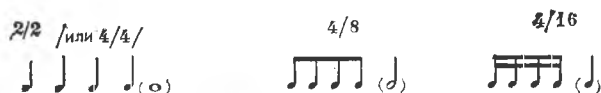
(предельно быстрый темп) (быстрый) (быстрый) (умеренный)

¹ В музыкальной литературе подобные размеры встречаются чаще всего в виде отдельных тактов внутри других размеров.

3. В «сокращенных» схемах трехдольного размера в быстром и умеренно быстром темпах:



4. В редких случаях — и в очень быстрых темпах четырехдольного размера:



5. А также и в очень быстрых темпах пяти и шестидольных размеров:

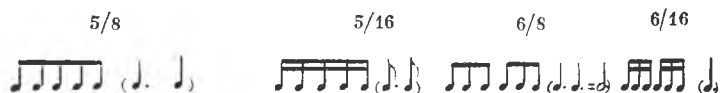


Схема «на раз» крайне проста для тактирования, если в такте немного долей (одна — две)¹. Но она же представляется значительно более сложной в размерах с большей насыщенностью долями такта (3, 4 и т. п.) в «сокращенных» схемах².

В этом виде схема «на раз» связана с необходимостью объединения в одном ударе двух, трех и более долей, каждая из которых может иметь свое, особое значение. Наиболее простые случаи этой группы — тактирование несложной вальсообразной музыки.

№3

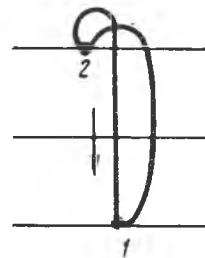
П. ЧАЙКОВСКИЙ...Щелкунчик¹⁸ Вальс цветов



¹ Примеры можно найти в рекомендуемом музыкальном материале в конце главы.

² Поэтому некоторые педагоги рекомендуют изучать ее лишь после освоения схем «на два», «на три» и «на четыре».

Схема «на два». Состоит из сильного удара (первой доли такта), приходящегося на нижний уровень и слабого на верхнем уровне, минуя средний.



№4

Р. ГЛИЭР. «Медный всадник» Гимн Великому Городу



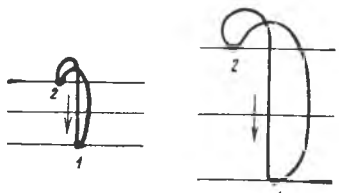
Двухдольной схемой тактируются следующие размеры:
1. В быстром и умеренно быстром темпах:



2. В очень медленном темпе:



Амплитуда движения руки здесь всегда зависит от темпа (в быстром она меньше, нежели в медленном), а также и от динамики.



В быстром темпе (к нотному примеру № 5а)
В медленном темпе (к нотному примеру № 5б)

№ 5

Ж. БИЗЕ...Кармен: Вступление



б) Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. Шехеразада: Вступление



3. Двудольная схема применима также при тактировании шестидольного размера в быстром и умеренно быстром движениях (как сокращенная схема):

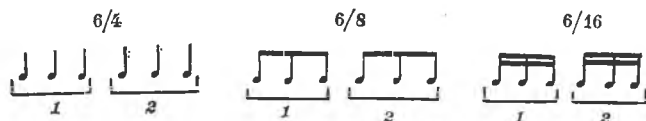
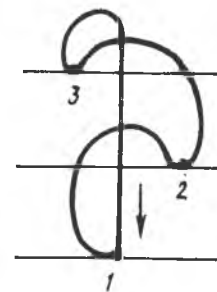
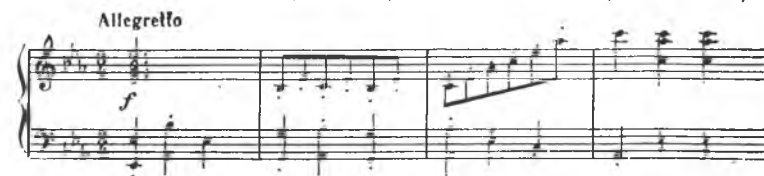


Схема «на три». Состоит из того же сильного и слабого ударов (первой и последней доли), обязательных для всех схем (кроме схемы «на раз», ограничивающейся одним сильным ударом). Между ними на среднем уровне справа от вертикальной линии «раза» располагается вторая доля такта.



№ 6

В. МОЦАРТ. Симфония ми-бемоль мажор, KV 543. Менуэт

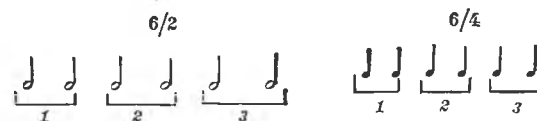


Трехдольная схема соответствует следующим тактовым размерам:

1. В быстром, среднем и медленном темпах:



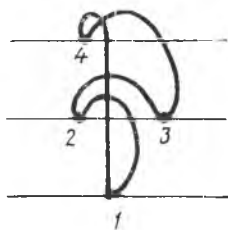
2. В быстром или умеренно быстром темпах при тактировании сокращенными схемами — шестидольному, редко встречающемуся на практике размеру (в случаях трехдольного построения такта — «три группы по две доли»):



3. Как сокращенная схема в девятидольных размерах:



Схема «на четыре». Рука движется после первой доли такта ко второй налево. Третья (относительно сильная) доля подчеркивается более длинным расстоянием ауттакта к ней, которое рука должна пройти за то же время. Предполагается она справа.



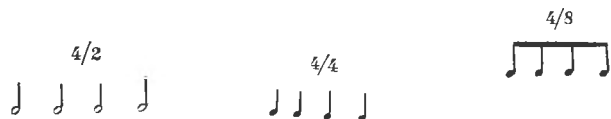
№7

П. ЧАЙКОВСКИЙ. „Евгений Онегин“. Вступление

Andante con moto



Четырехдольная схема соответствует размерам тактов:
1. В умеренном и медленном темпах:



2. Она же применяется при сокращенном тактировании в быстрых и умеренно быстрых темпах:



Сокращенные схемы. Если тактировать в быстром темпе каждую из счетных долей такта, то это может привести к мельканию руки перед глазами оркестрантов. Измельченный жест быстро делается совершенно неясным, ут-

рачивает внимание музыкантов (как и руку дирижера), не принося никакого положительного результата.

Поэтому в дирижерской практике появилась необходимость в сокращении количества жестов при сохранении темпа и характера музыки. Это нетрудно осуществить, объединив несколько долей в одном ударе руки. Тем самым устраняется возникающее несоответствие между характером музыки и скоростью движения руки. В таком объединении и заключается принцип сокращения схем. Так, в быстром двудольном движении вместо схемы «на два» вполне достаточно применить схему «на раз», где вторая доля будет только подразумеваться и где вместо двух быстрых ударов рука будет показывать только один (в два раза менее быстрый). Он-то и объединит эти обе доли такта. Примером может служить любой быстрый галоп:

№5

Ж. БИЗЕ. Маленькая сюита „Детские игры“. №5. Галоп



Сокращенная схема «на раз» может быть применена при тактировании размера $\frac{3}{8}$ («alla breve») в очень быстром темпе:

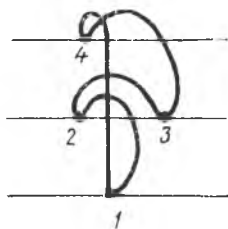
№9

М. ГЛИНКА. „Руслан и Людмила“. Конец увертюры



Вместо трех долей в быстром или относительно быстром темпах достаточно показывать только одну первую долю такта (темп вальса):

Схема «на четыре». Рука движется после первой доли такта ко второй налево. Третья (относительно сильная) доля подчеркивается более длинным расстоянием ауттакта к ней, которое рука должна пройти за то же время. Предполагается она справа.



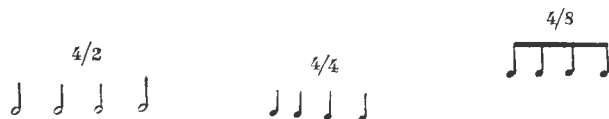
№ 7

П. ЧАЙКОВСКИЙ. „Евгений Онегин“. Вступление

Andante con moto



Четырехдольная схема соответствует размерам тактов:
1. В умеренном и медленном темпах:



2. Она же применяется при сокращенном тактировании в быстрых и умеренно быстрых темпах:



Сокращенные схемы. Если тактировать в быстром темпе каждую из счетных долей такта, то это может привести к мельканию руки перед глазами оркестрантов. Измельченный жест быстро делается совершенно неясным, ут-

рачивает внимание музыкантов (как и руку дирижера), не принося никакого положительного результата.

Поэтому в дирижерской практике появилась необходимость в сокращении количества жестов при сохранении темпа и характера музыки. Это нетрудно осуществить, объединив несколько долей в одном ударе руки. Тем самым устраняется возникающее несоответствие между характером музыки и скоростью движения руки. В таком объединении и заключается принцип сокращения схем. Так, в быстром двудольном движении вместо схемы «на два» вполне достаточно применить схему «на раз», где вторая доля будет только подразумеваться и где вместо двух быстрых ударов рука будет показывать только один (в два раза менее быстрый). Он-то и объединит эти обе доли такта. Примером может служить любой быстрый галоп:

№ 5

Ж. БИЗЕ. Маленькая сюита „Детские игры“. № 5. Галоп



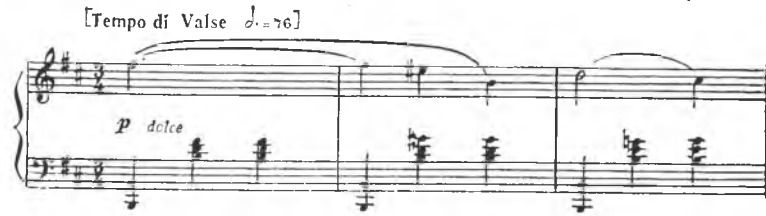
Сокращенная схема «на раз» может быть применена при тактировании размера (аlla breve) в очень быстром темпе:

№ 1

М. ГЛИНКА. „Руслан и Людмила“. Конец увертюры



Вместо трех долей в быстром или относительно быстром темпах достаточно показывать только одну первую долю такта (темп вальса):



В быстром темпе вместо четырех долей достаточно тактировать две — первую и третью:

№ 11

В. МОЦАРТ. „Свадьба Фигаро“ Увертюра



Шестидольный размер в быстром темпе удобно тактировать двумя ударами (первая и четвертая доли такта) — схемой «на два» (исключением является размер «три группы по две доли каждая»):

№ 12

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ. „Русалка“, 1 действие. Дуэт Мельника и Наташи



М. ГЛИНКА. „Руслан и Людмила“ Танцы (3д.).



Девятидольный размер тактируется «на три» — тремя ударами (первая, четвертая и седьмая доли такта):

№ 13

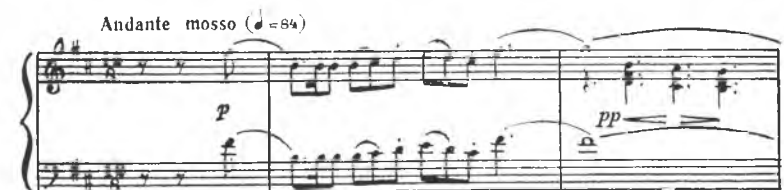
Д. ШОСТАКОВИЧ. Симфония № 11. 2 часть



Двенадцатидольный размер тактируется схемой «на четыре», но уже не с двумя (как например в размере $\frac{8}{8}$), а с тремя восьмыми, объединенными в один удар:

№ 14

П. ЧАЙКОВСКИЙ. „Пиковая дама“ Интродукция



Этот же размер в очень быстром темпе может тактироваться и «на два»:

№ 15

А. БОРОДИН. Князь Игорь. Половецкие пляски



Следует помнить, что сокращенные схемы применяются как правило для музыки в быстрых темпах.

Этим исчерпывается обзор простых и сокращенных схем тактирования наиболее часто встречающихся в практике дирижера¹. Начинаящему дирижеру рекомендуется не переходить к изучению сложных схем тактирования до тех пор, пока им не будут основательно изучены и освоены простые схемы.

ПОЯСНЕНИЯ К КОНТРОЛЬНЫМ ЗАДАНИЯМ ПО ПРОЙДЕННОМУ МАТЕРИАЛУ

В средних музыкальных учебных заведениях принято весь курс обучения дирижированию делить на 8 семестров (4 года обучения). В соответствии с этим и распределены приведенные в пособии примерные контрольные задания и вопросы по пройденному материалу. В учебных заведениях с иной программой их можно сгруппировать иначе, разбив на 10 семестров (5 лет обучения).

Знания учащегося проверяются как в теоретических вопросах, так и в области практического применения полученных навыков.

Основной музыкальный материал (список которого приведен ниже) используется в течение почти всего процесса обучения (кроме двух последних семестров) для овладения техническим мастерством и закрепления навыков тактирования. Подробнее об этом говорится в конце книги (в главе: «Фортепианные сонаты Бетховена как учебный материал»).

Основной музыкальный материал:
Бах — «Хорошо темперированный клавир». Том. I.
Бетховен — Сонаты для ф-но (первые 10).
Шопен — Прелюдии. Полонезы.
Мендельсон — Песни без слов.

¹ У старых мастеров и наших современников можно встретить и некоторые иные размеры, не получившие, однако, широкого распространения. Хорошо понимая принципы применения простых и сокращенных схем, нетрудно выбрать нужную схему, удобную для тактирования этих размеров.

Балакирев — Русские народные песни.
Римский-Корсаков — Сто русских народных песен.
Чайковский — Времена года. Детский альбом.

В конце каждого семестра приводятся также списки рекомендуемого музыкального материала, которые помогут педагогу при составлении учебного репертуара для каждого учащегося.

Выбор произведений для дирижирования в классе должен решать две основные задачи: 1. Способствовать развитию слабых сторон учащегося, пробуждая в нем необходимые качества, закладывая требуемые навыки и в то же время совершенствуя его индивидуальность. 2. Постепенно формировать творческий багаж ученика, репертуар, который он смог бы использовать в будущей своей профессиональной деятельности. Некоторые методические рекомендации можно найти в заключительных главах данного пособия, посвященных процессу обучения.

Ниже приводятся вопросы по общему курсу дирижирования, рекомендуемые в качестве примерных на экзаменах и коллоквиумах. Ответы на них учащиеся могут почерпнуть из литературы, приведенной в конце пособия. Многие из тем могли бы послужить материалом для выступлений учащихся на заседаниях научного кружка.

Важно, чтобы освоение технических основ и навыков происходило в общем комплексе воспитания высокопрофессионального, мыслящего, широко образованного специалиста-дирижера.

ВОПРОСЫ ПО ОБЩЕМУ КУРСУ ДИРИЖИРОВАНИЯ

Понятие об искусстве дирижирования и его месте в музыкальном исполнительстве. Краткий исторический экскурс в область становления и развития дирижерского искусства. Основные методы управления оркестром: хейрономия, баттута, жезл, системы двойного и тройного дирижирования, управление за клавишным инструментом и со скрипкой в руках. Переход к палочке. Крупные западные дирижеры XIX века (Хабенек, Вебер, Шпор, Спонтини, Мендельсон, Берлиоз, Вагнер, Лист. Позднее — Р. Штраус, Бюлов и Малер). Дирижеры Малеровской школы. Выдающиеся русские (Балакирев, Направник, Римский-Корсаков, Сафонов, Глазунов, Сук, Ипполитов-Иванов, Рахманинов) и советские дирижеры (Голованов, Пазовский, Самосуд, Мравинский, Светланов, Рождественский и др.). Дирижеры оперной, симфонической русской народной, духовой, хоровой и джазовой музыки. Внутренние и внешние качества, необходимые для овладения дирижерской профессией (слух, память, ритм, воля, самообладание, самоконтроль и т. п.). Задачи современного дирижера.

КОНТРОЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ (ДЛЯ ПЕРВОГО СЕМЕСТРА)

Теоретическая часть. Изучение произведения, данные о композиторе и эпохе, в которую он жил. Стиль произведения. Наиболее значительные сочинения этого композитора и наиболее выдающиеся произведения иных видов искусств той же эпохи. Понятие об образах и литературной программе произведений (если она имеется).

Гармонический анализ и разбор формы произведения (по клавиру). Сольфеджирование всех голосов (как по горизонтали, так и по вертикали). Воспроизведение на ф-но основных тем и разделов произведения в настоящих темпах, динамике, характере и фразировке. Раз-

вие способности представления звучания нотного текста с помощью внутреннего слуха в правильных тональностях (с пропеванием его и контролем за ф-но).

Практическая часть. Техника рук как средство для воспроизведения музыки оркестрантами. Постановка корпуса, свобода рук, упражнения по освобождению рук. Понятие о раздельных функциях рук, выработка техники удара. Дыхание. Кисть руки. Упражнения по ее развитию. Средства выражения музыки. Тактирование и дирижирование. Амплитуда движений руки. Уровни положений тактирующей руки. Ауфтакт в его простейшем виде.

Для чего нужны «схемы» такта и какова их связь с нотным текстом? Простые схемы «на раз», «на два», «на три» и «на четыре». Сокращенные схемы и принципы их применения. Практическое применение тактирования и схем на музыкальном материале произведения (по клавиру).

РЕКОМЕНДУЕМЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ КАЖДОЙ ИЗ СХЕМ В ОТДЕЛЬНОСТИ

Для схемы «на два»:

Русская песня из сборников Балакирева или Римского-Корсакова.

Глинка — Опера «Иван Сусанин» («Славься»).

— — — Опера «Руслан и Людмила» (Марш Черномора).

Бизе — Опера «Кармен» (Вступление).

Шуберт — Музыкальный момент (фа минор).

Чайковский — «Детский альбом» (№ 2 «Зимнее утро», № 5 «Марш деревянных солдатиков», № 6 «Болельщик куклы», № 12 «Крестьянин на гармонике играет», № 13 «Камаринская песенка»).

Лядов — «Восемь русских народных песен» (№ 4 «Шуточная», № 5 «Былина о птицах», № 7 «Плясовая»).

Для схемы «на три»:

Русская песня из упомянутых сборников.

Бах — «Хорошо темперированный клавир». Том I. Фуга X (ми минор).

Бетховен — Соната № 2 для ф-но (ля мажор), часть 3 (Скерцо).

Моцарт — Симфония (до мажор) «Юпитер» KV 551. (Менуэт).

Шопен — Полонез (ля мажор). Оп. 40, № 1.

Мендельсон — Песня без слов № 2 (ля минор).

Глинка — «Иван Сусанин» (Полонез из 2-го акта).

Чайковский — «Евгений Онегин» (I действие — Хор девушек. 3 действие — Полонез).

— — — «Детский альбом» (№ 21 «Детские грезы»).

Ребиков — Сказка «Елка» (вальс).

Глиэр — Балет «Красный цветок» (Романс).

Для схемы «на четыре»:

Русская песня из упомянутых сборников.

Бах — Хорошо темперированный клавир. Том I. Фуга VIII (мибемоль-минор), Прелюдия XII (фа минор), Фуга XX (ля минор).

Мендельсон — Песня без слов (№ 1 ми мажор).

Григ — «Пер Гюнт» (Смерть Озе).

Чайковский — Времена года (№ 9 «Сентябрь», № 10 «Октябрь»).

Прокофьев — «Классическая симфония» (Гавот).

Хачатурян — «Гаянэ» (Танец девушек).

Для сокращенной схемы «на раз»:

Глинка — «Руслан и Людмила» (кода из увертюры).

Римский-Корсаков — «Садко» (Пляска царства подводного. Цифра 274).

Чайковский — «Детский альбом» (№ 3 «Игра в лошадки»).

Мендельсон — «Сон в летнюю ночь» (Скерцо).

Бизе — «Арлезианка» (Фарандола).

— — — Маленькая сюита «Детские игры» (№ 5 Галоп).

Для сокращенной схемы «на раз» (три четверти):

Чайковский — «Лебединое озеро» (№ 2 Вальс).

— — — «Спящая красавица» (№ 6 Вальс).

Для сокращенной схемы «на два»:

Моцарт — «Свадьба Фигаро» (Увертюра).

Бетховен — Соната для ф-но № 1 (фа минор. Часть I).

Глинка — «Руслан и Людмила» (Увертюра).

— — — «Иван Сусанин» (№ 7. Танцы из II акта).

Глиэр — «Медный всадник» («Гимн Великому Городу»).

В течение первого семестра учащийся должен выучить не менее пяти произведений различного характера и на разные схемы. Семестр завершается контрольным уроком, суммирующим и проверяющим полученные учеником знания и практические навыки. На этом уроке он тактирует две разнохарактерные пьесы наизусть, одной правой рукой, без палочки.

СЛОЖНЫЕ (В ТОМ ЧИСЛЕ ДРОБЛЕННЫЕ И НЕСИММЕТРИЧНО-СОКРАЩЕННЫЕ) СХЕМЫ

Под сложными схемами мы подразумеваем:

1. В среднем и медленном темпах — развитые, усложненные простые схемы с одним ударом на каждую счетную долю такта (схемы «на пять», «на шесть» и другие).

2. В очень медленном темпе — так называемые дробленые схемы. За основу принята простая схема, но каждая из ее долей, в свою очередь, дробится на два или три вспомогательных удара (дробленые схемы «на два», «на три», «на четыре» и т. п.).

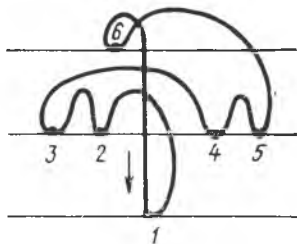
3. В умеренно быстрых темпах — несимметрично-сокращенные схемы с несимметричной группировкой двух или трех долей на один удар какого-либо из простых размеров. Это — несимметрично-сокращенные схемы «на два», «на три», «на пять», которыми соответственно тактируются пятидольные, семидольные, одиннадцатидольные и т. п. размеры.

Выбор схемы и ее применение зависит во многом от темпа музыки.

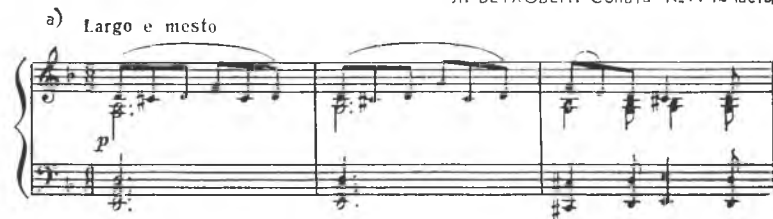
Рассмотрим сложные схемы более детально.

Схема «на шесть» (две группы по три доли). Наиболее распространенная шестидольная схема, которая приме-

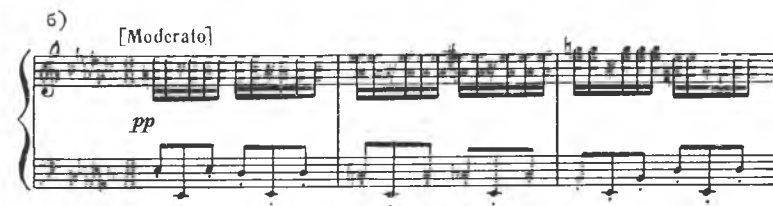
няется в шестидольных размерах с делением такта на две группы (вторая, относительно сильная доля падает на четвертый удар в схеме). Она представляет собой как бы обычную четырехдольную схему, каждая из боковых долей которой дублирована, повторена дважды (на том же, среднем уровне).



Л. БЕТХОВЕН. Соната №7. 1/2 части



П. ЧАЙКОВСКИЙ „Лебединое озеро“: Pas d'action из 2 действия



В этом виде шестидольная схема применяется при тактировании размеров:

1. В быстром и умеренно быстром темпах:

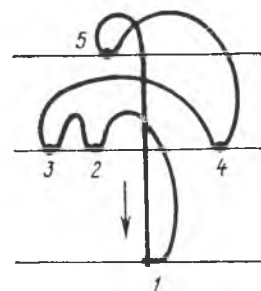


2. В медленном и очень медленном темпах:



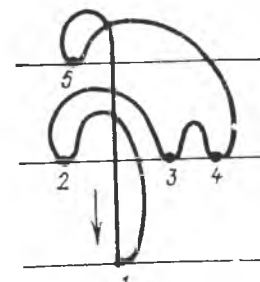
Не следует смешивать эту схему со схемой «на шесть» (три группы по две доли с трехдольным строением такта тактирующейся, как трехдольная с дроблением) (см. ниже).

Схема «на пять». Несимметричная схема «на пять» (в среднем и медленных темпах) с ударом на каждую долю также имеет своей основой четырехдольную схему с дублированием одной из боковых долей. Относительно сильная се доля может менять свое место, приходясь либо на третью (2+3), либо на четвертую долю (3+2). Как и в четырехдольной схеме, относительно сильная доля показывается движением руки вправо с более заметным ауттактом.



(3 + 2)

или



(2 + 3)

№ 17

В. КАЛИННИКОВ. Грустная песенка



При первом знакомстве с музыкой пятидольного размера может возникнуть затруднение (с которым еще не приходилось встречаться до сих пор): как определить, где именно находится относительно сильная доля такта, и как тактировать — 2+3 или 3+2?

Ответ можно узнать, определив логический и смысловой акцент данной музыки.

В вокальных произведениях нахождению его помогает текст. Попробуйте переставить этот акцент в приведенном ниже примере, чтобы почувствовать, как сразу же возникает нелогичность, нелепость речевого (а следовательно и музыкального) построения:

№14

М. ГЛИНКА... Иван Сусанин №14. Свадебный хор
(последний такт соответствует схеме 3+2)

Con moto (♩ = 110)

p

Раз-гу-ля-ли-ся, раз-ли-ва-ли-ся, во-ды пеш-ни-е по лу-гам.

pp

Пятидольной схемой тактируются (в медленном и очень медленном темпах) размеры¹:

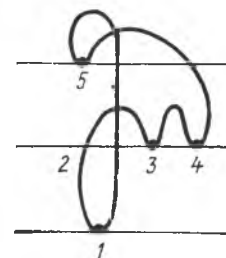
5/4 5/8

1 2 1 2 1 2 1 2

или 1 2 1 2 1 2

¹ Она же может служить основой для несимметрично-сокращенной схемы в некоторых особых случаях сложных размеров (например, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, и т. п.).

Схема «на пять» в среднем и быстром темпах (несимметрично-сокращенная схема). Выше, в главе о сокращенных схемах, уже говорилось о том, что может отпасть необходимость тактирования каждой доли в быстрых темпах. В приведенном ниже примере особенность заключается в сокращении не всего такта, но лишь наиболее короткой его половины — двудольной.



№19

П. ЧАЙКОВСКИЙ. Симфония №6 2-я часть

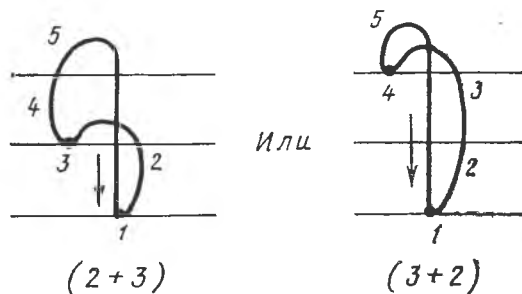
Allegro con grazia (♩ = 144)

pp

3

Само собой разумеется, что удар руки, объединяющий две доли производится в течение времени, равного этим двум долям вместе.

Развивая данный прием для более быстрых темпов, можно сократить и вторую половину такта, объединив и ее три доли в один удар. Полученная схема будет похожа на обычную двудольную с той, однако, разницей, что одна из ее половин будет проходиться за рукой в полтора раза большее время, нежели другая. Подобные схемы называются несимметрично сокращенными:

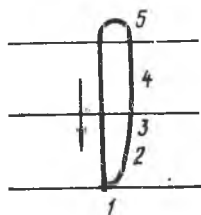


№ 20

А. БОРОДИН. Симфония №3 2-й част.



Схема «на пять» в очень быстром темпе. В очень быстрых темпах и в некоторых случаях полиритмии пятидолный размер тактируется «на раз»:

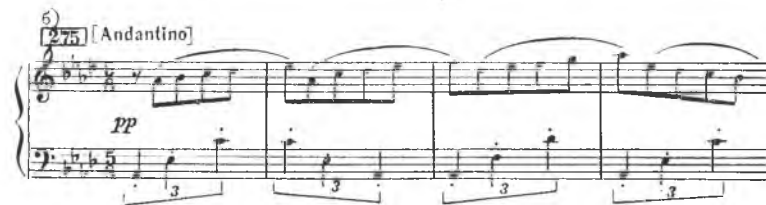


№ 21

Р. ГЛИЭР. «Медный всадник»: Гадание



Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. «Садко»: Пляски царства подводного



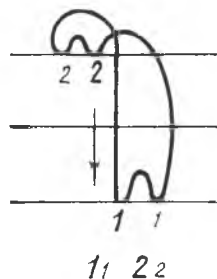
Сложные дробные схемы. Второй раздел сложных схем имеет в своей основе принцип дробления долей. При исполнении музыки в очень медленном темпе (Largo, Grave, Adagio, Andante molto и т. п.) движение руки между счетными долями может оказаться настолько медленным, расплывчатым, лишенным инициативного волевого начала, что это помешает дирижеру вести за собой оркестр, а исполнителей лишит необходимой ориентации. Если к тому же дирижер не показывает ясной точки удара для каждой доли (по которой еще можно было бы как-то ориентироваться), или если вступления оркестра приходится между основными долями, может произойти полная потеря взаимопонимания оркестра и дирижера.

Этого можно избежать, если добавить в тактирование дополнительные жесты, дробящие основные доли.

За основу для дробленных схем принимаются простые, каждая из долей которых делится на две или три вспомогательные равные части. Вспомогательная доля показывается несколько менее крупным жестом, чем основная, и амплитуда афтакта к ней меньше. Она не должна отмечаться на том же месте, где только что перед ней располагалась основная; место ее удара должно быть на том же уровне, но несколько сдвинуто в сторону, противоположную направлению афтакта к последующей доле.

Сложные дробные схемы применяются в медленных и в особенности в очень медленных темпах. Дробление схем «на три» дает схемы «на шесть» и «на девять». Схема «на четыре» служит основой для схемы «на восемь» и «на двенадцать».

Дробленная схема «на два». Простейшей из дробленных схем является схема «на два» с дроблением на четыре доли.



№ 22

П. ЧАЙКОВСКИЙ. «Щелкунчик». Танец пастушков

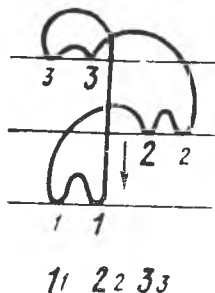


Этой схемой могут тактироваться в очень медленном темпе размеры



Однако, в практике эта схема применяется не часто. Предпочтительнее оказалась обычная четырехдольная схема, более выразительная и удобная.

Дробленая схема «на три». Ее основа — простая схема «на три», каждая из долей которой дробится пополам:



№ 23

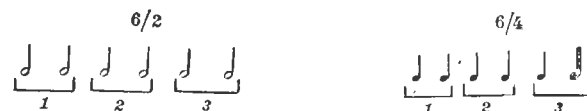
Л. БЕТХОВЕН. «Эгмонт». Увертюра



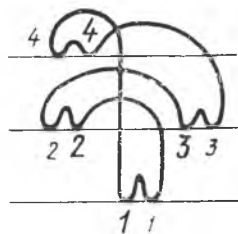
Дробленая схема «на три» соответствует в медленном темпе размерам:



и шестидольным размерам (в редких случаях трехдольного строения такта «три группы по две доли каждая»).



Дробленая схема «на четыре». Обычная четырехдольная схема с дроблением каждой из долей на две половины. Иначе называется схемой «на восемь».



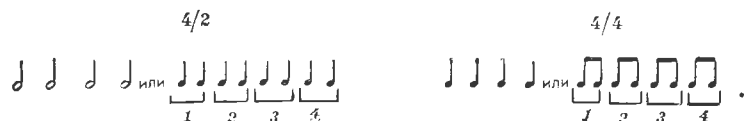
11 22 33 44

№ 24

П. ЧАЙКОВСКИЙ. „Пиковая дама“. 2-акт.
Интермедия „Искренность пастушки“. Сарабанда



Эту схему применяют в размерах медленного темпа:



Она же соответствует восьмидольному размеру (также в очень медленном темпе).

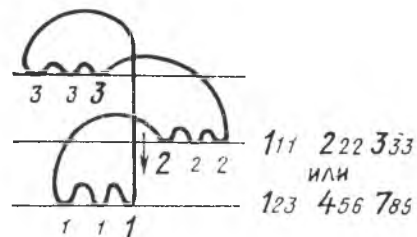


Схема «на шесть» (три группы по две доли). Тактируется схемой «на три» с дроблением каждой доли пополам. Полностью совпадает с приводимой выше дробленной схемой «на три» (три группы по две доли).

Схема «на восемь». Соответствует приведенной выше дробленной схеме «на четыре». Впрочем, в народной и

современной музыке, написанной в восьмидольном размере, нередко можно встретить и необходимость применения иных схем, обусловленных чередованием сильных и слабых долей такта, несовпадающих с обычной схемой (см. ниже раздел «Особые случаи»).

Схема «на девять». В ее основе лежит трехдольная схема с дроблением каждой из основных долей на три удара, из которых два последних являются вспомогательными.



№ 25

Ф. МЕНДЕЛЬСОН. „Песня без слов“ № 22 | фа-мажор

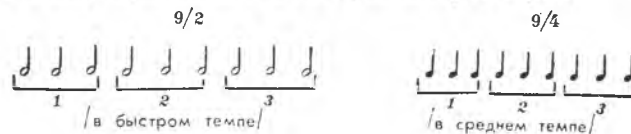


6) Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. „Царская невеста“, 2-действие. Сцена 3.

112 Allegro moderato $\text{♩} = 112$



Эту схему применяют в следующих размерах:



9/8



1 2 3

в медленном темпе

3/2

3

3

3

1 2 3

3/4

3

3

3

1 2 3

Larghetto

Coro


La... cry-mo - sa

p

Orch


p

12/4



1 2 3 4

12/8



1 2 3 4

A diagram showing a complex, wavy curve. A vertical line passes through the curve. The curve is divided into several segments by this line and its own oscillations. The segments are numbered 1 through 7. Segment 1 is the bottom-most part, below the vertical line. Segment 2 is the part of the curve to the left of the vertical line, between the bottom and the middle. Segment 3 is the part of the curve to the left of the vertical line, above the middle. Segment 4 is the part of the curve to the right of the vertical line, between the middle and the top. Segment 5 is the part of the curve to the right of the vertical line, above the middle. Segment 6 is the top-most part, above the vertical line. Segment 7 is the part of the curve to the left of the vertical line, above the top. An arrow points downwards from the vertical line, passing through segment 1.

Meno mosso $\text{♩} = 48-50$

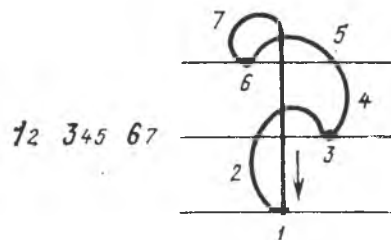
С. РАХМАНИНОВ. Симфония №2, I часть

mf *f*

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is written for piano. It consists of a treble and bass staff joined by a brace on the left. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The melody in the treble staff begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4), followed by a quarter note (C5), an eighth note (D5), and a quarter note (E5). The bass staff provides a simple accompaniment with a half note (F4) and a quarter note (G4). Dynamics include a crescendo leading to a forte (f) section, followed by a piano (p) section, and then a crescendo leading to a fortissimo (f) section. The system concludes with a 'rit.' (ritardando) marking over a final melodic phrase.

65

пять» (реже — «на четыре»). Так например, семидольный размер может быть представлен схемой «на три» (в ее сокращенном виде), где каждый из ударов руки объединяет две или три счетные доли. Один из них больше двух других по времени в полтора раза ($2+2+3$, $3+2+2$, $2+3+2$).



№28

Н. БУДАШКИН. Вторая рапсодия

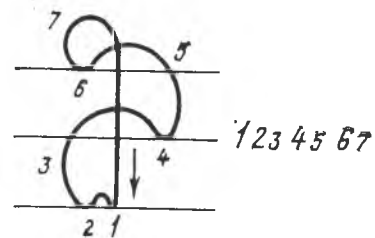
Быстро (♩ = 206)

Вот пример, в котором автор сам помогает распознать чередование групп долей:

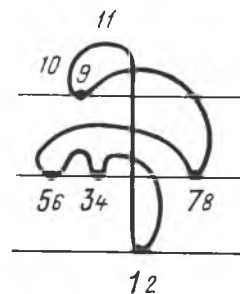
№29

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. „Сказка о царе Салтане“

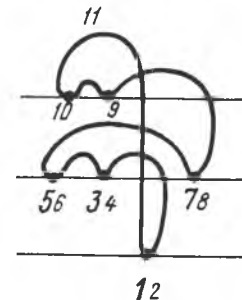
девушки Allegro moderato ♩ = 126



Такт «на одиннадцать» может тактироваться расширенной пятидольной схемой: $2+2+2+2+3$. Вот редчайший пример такого размера:



Или



Allegro non troppo (♩ = 104 ♩ = 204)

Соло

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

37

Orch

Бу - дет пир у нас во по - лу - ли - ре,

Решающим в выборе основной схемы для подобных редких случаев сложных размеров является количество относительно сильных долей внутри такта и их группировки. В зависимости от скорости темпа размеры эти могут тактироваться двумя способами:

1. В медленном или среднем темпе — отмечая каждую долю. В этом виде основой может служить какая-либо простая или сложная схема с неравным дроблением основных долей.
2. В более быстрых темпах — один удар руки объединяет две-три счетные доли, образуя тем самым несимметричную сокращенную схему с удлинненными в полтора раза отдельными долями.

Особые случаи. В современной музыке иногда можно встретить такие построения тактов, которые не укладываются ни в одну из приведенных выше схем. Так, восьми-

долный размер (в быстром темпе) может предстать, как 3+3+2 (или 3+2+3, 2+3+3), и тактироваться трех-долной схемой (в ее сокращенном виде, с укороченной одной из долей). Такт 12/8 может оказаться «на шесть», с разделенной пополам каждой долей. Девятидолный такт — состоять из несимметричных групп долей, например — 2+2+2+3 и т. п.

Во всех подобных случаях дирижеру следует тщательно проанализировать такт, выявить относительно сильные и слабые его доли. В зависимости от этого определится конкретная схема, которая и может подойти для данного случая.

Применяя дробленные схемы, не следует все же ими злоупотреблять. Следует заранее предусмотреть, какие счетные доли действительно нуждаются в дроблении, а какие нет, чтобы не мешать естественному течению основной музыкальной мысли. Дробленные доли совершенно необходимы в тех случаях, когда без них невозможно добиться одновременности и точности игры оркестра.

В некоторых случаях дирижеру приходится комбинировать, сопоставлять простые и дробленные доли, чередуя их между собой по мере необходимости в рамках одного и того же такта обязательно сохраняя при этом необходимой ясность всей схемы тактирования.

Позволим себе привести один наглядный пример. Представим, что мы находимся в аппаратной звукозаписи, полностью изолированной от звуков в радиостудии (где в это время идет репетиция оркестра). Мы смотрим через звуко-непроницаемое стекло, соединяющее эти две комнаты, но звуков оркестра не слышим. И если при этом нам ясна рука дирижера — «на сколько» (какой именно схемой) в данный момент он тактирует, какая динамика при этом им показывается, какой характер музыки он требует от оркестра, — если все это нам становится понятным, значит дирижер обладает совершенной мануальной техникой. А это не только позволяет ему ясно воплощать свои намерения, но и значительно облегчает оркестрантам их нелегкий труд, помогает раскрывать сущность играемой ими музыки.

РЕКОМЕНДУЕМЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ (ДЛЯ СЛОЖНЫХ СХЕМ)

Схема «на шесть»:

Русская народная песня «Исходила младешенька»

Бах — «Хорошо темперированный клавир». Том I. Прелюдия IV (ми мажор)

Бетховен — Соната для ф-но № 7 (ре мажор. Часть 2).
Чайковский — «Лебединое озеро» (Pas d'action из 2-го действия.
Цифры 27 — 30)

Схема «на пять»:

Глинка — «Иван Сусанин» (№ 14, Свадебный хор и сцена)
Калинников — Грустная песенка
Шопен — Соната для ф-но № 1 (до минор. Часть 3)

Дробленая схема «на два» (заменяется схемой «на четыре»): Мо-
царт — Симфония ми-бемоль мажор, KV 543 (часть 2)
— — — Симфония ре мажор «Хафнер», KV 385 (часть 2)

Дробленая схема «на три»:

Бах — «Хорошо темперированный клавир». Том 1. Прелюдия
VIII (ми-бемоль минор)
Шопен — Прелюдия № 13 (фа-диез минор), ор. 28

Дробленая схема «на четыре»:

Бетховен — Симфония № 1 (вступление)
Чайковский — «Пиковая дама» (Интермедия «Искренность пас-
тушки», Сарабанда)
Бородин — «Князь Игорь» (№ 26. Хор поселян)

Схема «на шесть» (три группы по две доли):

Бетховен — Соната для ф-но № 2 (ля мажор). Часть 2
— — — Соната для ф-но № 4 (ми-бемоль мажор).
Часть 2

Сен-Санс — «Карнавал животных» («Лебедь»)

Римский-Корсаков — «Сказка о царе Салтане» (вступление ко
II действию)

Схема «на восемь» (примеры соответствуют предыдущей дробленой
схеме «на четыре»).

Схема «на девять»:

Мендельсон — «Песня без слов» № 22 (фа мажор)
Бизе — Симфония (до мажор, часть 2)

Схема «на двенадцать»:

Моцарт — «Реквием» № 7 (Lacrymosa)

ДУОЛЬНЫЙ И ТРИОЛЬНЫЙ РЕФЛЕКСЫ

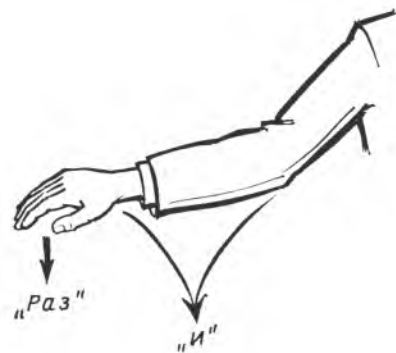
После того, как мы ознакомились со всеми разновидностями схем тактирования, возникает необходимость обратить более пристальное внимание на структуру долей различных размеров и отражение особенностей ее в дирижерском жесте.

В самом деле, такие размеры, как 4/4, 12/8 в умеренных и быстрых темпах можно тактировать схемой «на четыре». Но в этих случаях нельзя не заметить разницу во внутреннем строении каждой доли. В размере 4/4 она будет состоять из двух частей (назовем ее «дуольной»), а в размере 12/8 — из трех («триольная» доля).

Поскольку такая разница в строении каждой доли обязательно должна найти отражение в жесте дирижера, следует особое внимание обратить на рефлекс, который как раз и управляет внутридолевым движением.

Дуольный рефлекс. Если каждая доля дробится на две части, например, в размерах 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, тактируемых соответственно схемами «на два», «на три», «на четыре», «на пять», то необходимый рефлекс будет дуольным.

Следует обратить внимание на точность деления доли пополам, просчитывая про себя «раз — и, два — и...», чтобы рефлекс приходился как раз на «и». Рука должна быть гибкой и «наполненной». Момент рефлекса (когда мы говорим «и») должен совпадать с началом движения кисти вниз, увлекаемой свободным локтем и запястьем к точке начала следующей доли.

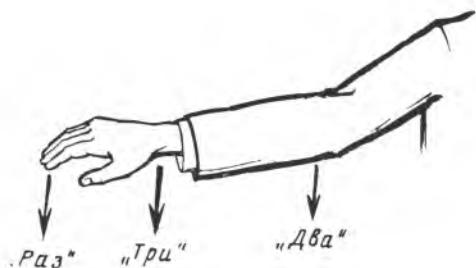


Триольный рефлекс. Он необходим, когда доля делится на три части, например, в размерах 6/8, 9/8, 12/8 (тактируемых соответственно «на два», «на три», «на четыре»); в случаях триольного движения внутри размеров 2/4, 3/4 и т. п., а также при пользовании «сокращенными» схемами, где наряду с дуольным потребуется и триольный рефлекс, например, при тактировании «на два» пятидольного размера с группировкой «раз, два — раз, два, три». Для первой половины схемы нужен дуольный, а для второй — триольный рефлекс.

Освоить триольный рефлекс значительно сложнее, чем дуольный. Нужно в совершенстве владеть локтем, роль которого усложняется, рука должна быть чрезвычайно гибкой и в то же время «наполненной», следует ясно ощущать биение пульса внутри доли, просчитывая про себя «раз, два, три — раз, два, три...»

Движения руки представляют собой как бы волну, прокатывающуюся от локтя к пальцам. «Раз» приходится на кончики пальцев (дирижерской палочки), «два» — на локоть, «три» на запястье. Причем «раз» — это удар

кисти (конца палочки) в точку начала доли, «два» — начало движения локтя вниз, «три» — начало движения запястья, увлекающего за собой вниз и пальцы (палочку), «подхватывающего» конец триоли.



Не следует торопиться, овладевая этим очень нужным навыком. Только хорошо его усвоив, можно переходить к сокращенным схемам с чередующимися рефлексам. Полезно также тактировать одну и ту же схему в разных темпах и динамике, чередуя через каждые два такта дуольный и триольный рефлекс.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ДИНАМИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ ПРАВОЙ РУКИ.

Нам уже известно, что, помимо своей основной функции (а именно тактирования), правая рука может и должна показывать также и динамику. Для развития этой стороны деятельности правой руки полезны предлагаемые упражнения. Главное в них — координировать расстояние руки от корпуса (груди) дирижера и рассчитывать насыщенность жеста в зависимости от динамики музыки.

Фортиссимо показывается рукой, максимально удаленной от груди, с очень большой амплитудой и насыщенностью жеста.

Форте — амплитуда движений и удаление от груди несколько меньше, чем в предыдущем случае.

Пиано — рука посредине между крайним, вытянутым ее положением и грудью; амплитуда сужена, насыщенность жеста невелика.

Пianissimo — рука почти у груди, амплитуда движений минимальная, насыщенность жеста очень небольшая.

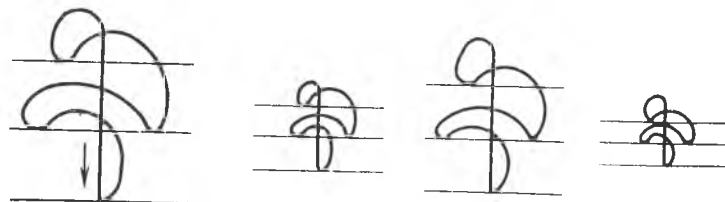
Упражнение для внезапной смены динамики. Правая рука тактирует несколько тактов с различной амплитудой и насыщенностью жеста, меняя их по тактам (темп умеренный, $\text{♩} = 60$, схема — «на четыре»).

Первый такт (соответствующий фортиссимо) тактируется в очень большой амплитуде, все доли выдерживаются в этой динамике.

Ауфтакт к первой доле второго такта производится рукой, уже приближенной к груди, предупреждая показывая последующий нюанс. Жесты руки в течение всего такта по амплитуде и слабой насыщенности соответствуют нюансу пиано.

Величина ауфтакта к первой доле третьего такта является средней между двумя предыдущими и определяет форте.

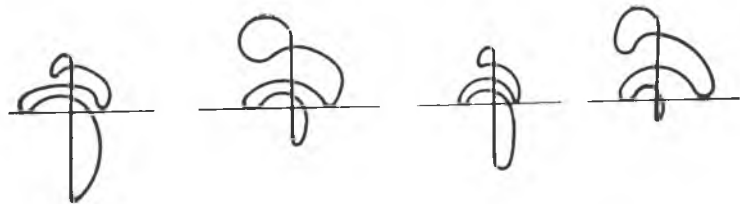
Рука перед четвертым тактом быстро приближается к груди. Размах ее совсем незначителен, что и соответствует нюансу пианиссимо.



Все ауфтакты после четвертых долей каждого такта к последующим первым долям должны предопределять их характер и соответствовать динамике.

Упражнение для постепенной смены динамики. Основой упражнения служит предыдущее, с той разницей, что амплитуда и насыщенность жестов не стабильна на протяжении каждого из тактов, но изменяется в сторону уменьшения или увеличения.

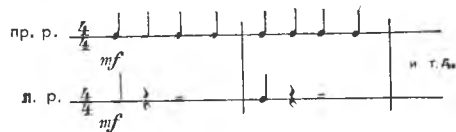
В первом и третьем тактах рука постепенно (с каждым ударом) уменьшает амплитуду размаха и ауфтакта к последующей доле, доводя ее до нужной величины и вызывая этим ослабление звучания. Во втором и четвертом тактах, напротив, происходит ее увеличение, соответствующее усилению звучания.



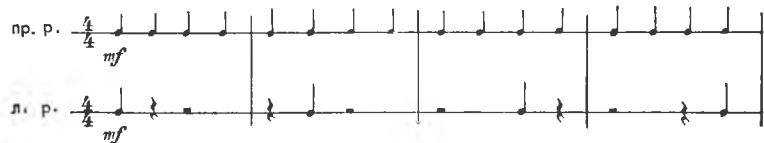
Упражнение повторяется в иных схемах (например «на два», «на три», «на шесть»). Точки кульминаций могут быть смещены, перенесены с первой доли на остальные. Возможны также и иные усовершенствования, видоизменения упражнения.

Предварительные упражнения для развития самостоятельности обеих рук. Еще до «включения» левой руки очень полезно заниматься предварительными самостоятельными движениями правой и левой рук, развивающими их независимость друг от друга.

Упражнение 1. Правая рука тактирует, как обычно, в нюансе *mezzo forte*, темп *andante* (одна доля равна одной секунде, $\text{♩} = 60$). Левая рука вместе с правой производит аутфакт к первой доле, и показав се, неподвижно останавливается или спокойно отводится к корпусу. Правая же продолжает свое тактирование. Дождавшись первой доли следующего такта, левая рука повторяет весь процесс сначала.

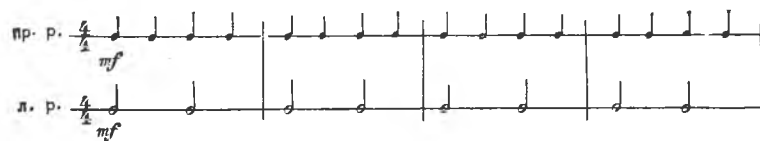


Упражнение 2. Правая рука тактирует, как и прежде. Левая во втором такте переходит на показ второй доли, в третьем — третьей, в четвертом — четвертой. Далее повторяется все сначала, начиная с первой доли.



Упражнения следует разнообразить, проделывая их в различных нюансах, убыстряя и замедляя темп, меняя схемы и т. п.

Упражнение 3. Правая рука тактирует, как и прежде. Левая показывает уже не одну, а две доли в такте — первую и третью. Но доли эти — длинные: рука уже не останавливается в своем движении, а продолжает его в горизонтальном направлении, «ведя» за собой звучание каждой из долей. Движения обеих рук совпадают только в аутфактах к первой и третьей долям.



Упражнение 4. Повторяет предыдущие упражнения №№ 1, 2 с той разницей, что левая рука не стоит неподвижно на месте, ожидая своего вступления, но медленно движется по горизонтальной линии сначала от центра влево, а потом — в обратном направлении.



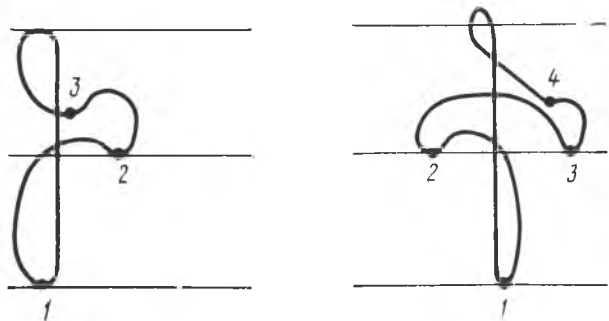
Разумеется, все эти упражнения могут производиться не только с мысленным представлением звучания музыки, но и на непосредственном музыкальном материале. С первых же шагов изучения дирижерских схем следует насыщать свой жест внутренним содержанием и избегать механистичности упражнений. Их следует рассматривать не как самоцель, но исключительно как средство для вырабатывания приемов и навыков дирижирования музыкой.

ОШИБКИ, НАИБОЛЕЕ ЧАСТО ВСТРЕЧАЮЩИЕСЯ ПРИ ТАКТИРОВАНИИ

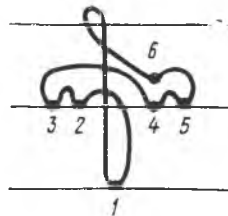
Выше уже говорилось, насколько важна ясность и отчетливость применяемой дирижером схемы тактирования. Однако, на практике неопытные или малоквалифицированные руководители нередко допускают промахи в показе той или иной схемы, дезориентирующие оркестрантов. Здесь весьма уместно предостеречь дирижеров от некоторых наиболее типичных ошибок.

Отсутствие «раза». В подобных случаях на первую (самую сильную) долю падает слишком незначительный удар, не соответствующий ее значимости. Ошибка особенно заметна, если удар приходится не на нижний, а на средний уровень тактирования (то есть наравне со всеми средними долями). Недостаток этот особенно остро чувствуется оркестрантами, лишенными их основной «опоры» — главной доли такта.

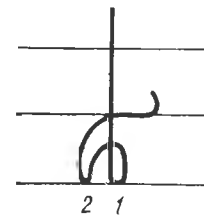
Повторение местоположения предыдущей доли такта. Распространенная у начинающих дирижеров ошибка, имеющая место главным образом в двух последних долях такта трех и четырехдольной схемы. Самая последняя показывается дирижером слишком близко к предшествующей, почти на том же месте, на котором только что был удар руки, отмечавший предыдущую долю такта.



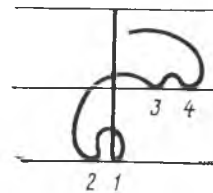
В четырехдольной схеме ошибка эта тем более существенна, что слабая (последняя) доля такта повторяет относительно сильную (третью) долю. То же может повториться в шестидольной схеме:



Аналогичное повторение местоположений может произойти и в отношении других долей. Так например, вторая доля иногда может «попасть» на место первой, самой сильной доли такта.

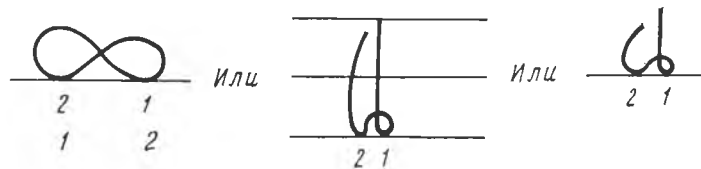


В соединении с предыдущей ошибкой такая схема приобретет весьма уродливый вид.



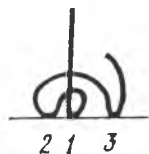
Нужно ли говорить, как трудно оркестрантам ориентироваться по такой «схеме», где сильные доли смешиваются со слабыми и дублируют друг друга?

Смещение уровней. Повторению места предыдущей доли такта сопутствует также неизбежное при этом смещение уровней тактирования. Эта частая ошибка встречается прежде всего в двудольной схеме, которая приобретает приблизительно следующий вид:



Сильная доля такта здесь совершенно теряет свое доминирующее значение. В противоположность ей вторая приобретает несвойственный ей больший вес, как бы меняясь с первой местами. Дирижер лишается необходимой ему опоры, легко может «сбиться с такта», а оркестранты столь же легко могут перенести первую долю такта на место второй. Особенно велика опасность этого в быстрых темпах.

То же может произойти и в других схемах. Недостаточно высокий уровень последней доли в трех- или шестидольной схеме такта лишает ее необходимой ясности.



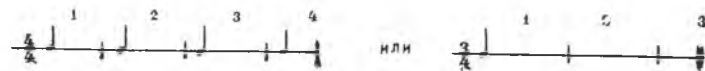
Слишком быстрый рефлекс руки. Еще одной, к сожалению, столь же распространенной ошибкой является слишком быстрый, поспешный рефлекс руки после удара. Рука как бы повисает в воздухе (после рефлекса) на верхнем уровне, теряет свое поступательное движение, останавливая этим течение музыки и лишая оркестрантов возможности ориентироваться в скорости темпа. Они не могут определить, когда же рука упадет и наступит следующая доля такта.

Избежать этой ошибки можно, заставляя руку задерживаться на «точке удара» внизу и регулируя подъем ее, добиваясь постепенного движения к верхней точке.

Задержанное падение руки. Столь же неудобно для оркестрантов и задержанное падение руки дирижера вниз, подмена его естественного равномерно-ускоренного свободного падения искусственным «выжиманием» звука. Явление это часто усугубляется отсутствием точки удара, что совершенно не дает возможность оркестрантам определить точный момент извлечения звука. Если дефект этот и менее ощутим в кантилене, то в более точной, четкой, ритмической музыке он дает о себе знать весьма чувствительно. Преодоление его возможно при помощи упражнений по освобождению рук (о чем говорилось ранее, в главе «Дирижерская техника»).

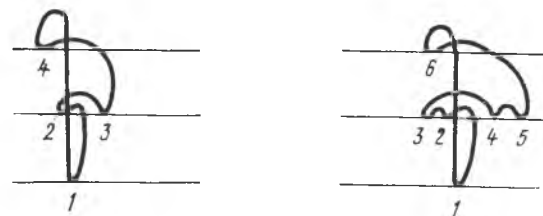
Укорачивание последней доли такта. Этот часто встречаемый недостаток связан со слабым чувством ритма дирижера. Рука проходит расстояние от последней доли такта к первой в излишне убыстренном темпе, вызванном ощущением необходимости подчеркнуть первую, самую сильную долю. Такое ускорение и приводит к укорочению последней доли¹.

¹ Иногда укорачиваются и другие доли такта.



Для устранения этого недостатка следует совершенствовать чувство ритма, искусственно задерживать движение руки к последней доле, в частности, движение ее подъема после удара на предыдущей доле до тех пор, пока ритм не войдет в норму. Искоренить недостаток помогут также упражнения под метроном.

Недостаточная переброска руки влево. К числу частых и достаточно типичных нарушений правильности тактирования схем относится также и недостаточная переброска руки влево (в схемах «на четыре» и «на шесть»).



Сюда же следует отнести и целый ряд других ошибок, устранимых при постоянном внимании дирижера к наглядности схемы. Лишь тогда процесс формирования ясных и целесообразных схем тактирования прочно закрепится в сознании дирижера, рука сама привыкнет «ложиться» на предназначенные ей места, а внимание дирижера освободится для выполнения других задач.

Забыть о схеме можно лишь тогда, когда она усвоена прочно и крепко.

ВЫБОР СХЕМЫ

Несоответствие между написанным и исполняемым. Нередки примеры, когда композиторы записывают свою музыку, вступая в явное противоречие с логикой, указывая размер, не вполне, или даже совсем не соответствующий удобству его тактирования дирижером. И молодой дирижер, встречаясь с такой партитурой сталкивается с проблемой — какую именно схему выбрать? Автором написано $\frac{4}{4}$. Но темп слишком быстрый, «на четыре» тактировать неудобно: жест будет слишком мелким! Мо-

жет быть, следует применить двудольную схему? Это лучше. И наоборот — вместо четырех в медленном темпе — лучше пользоваться схемой «на восемь»!

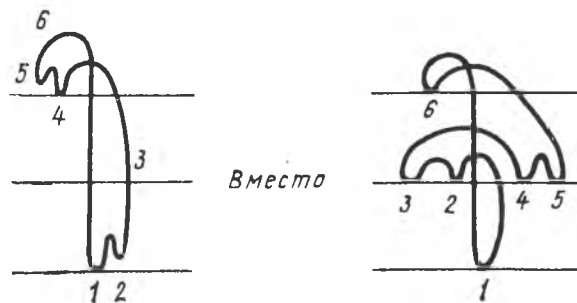
В каких случаях пользоваться сокращенной схемой? Где применить дробленную? Что удобнее оркестру?.. Вот сколько вопросов может встать перед дирижером!

Прибегнем к наглядному примеру, взяв известный «Вальс-фантазию» Глинки. В начале партитуры значится размер $\frac{3}{4}$. Но представим себе, что дирижер, беспрекословно повинаясь авторскому указанию протакирует «на три», пытаясь передать оркестру необходимый темп вальса?..

Произойдет одно из двух: либо темп будет слишком замедлен, либо рука дирижера начнет двигаться с такой скоростью, при которой все доли такта окажутся слишком мелкими, неразличимыми для глаз исполнителей. Оркестр потеряет чувство опоры, и все постепенно расплывется...

Способы устранения несоответствия. После некоторого размышления дирижер решает заменить трехдольную схему сокращенной схемой «на раз», отмечая только одну первую долю. И все сразу становится на свои места; рука движется со средней скоростью, что и позволяет отчетливо обозначать темп, передавать характер исполняемой музыки. Жест обретает ясность и естественность.

То же относится к большинству вальсов, тактируемых «на раз». Продолжим наши примеры. Авторское указание размера «Танцев» из оперы «Иван Сусанин» Глинки — $\frac{6}{8}$. Но значит ли это, что мы должны отбивать каждую восьмую в шестидольной схеме? Нет! Ибо в темпе *Allegro moderato* ($\text{♩} = 72$) это привело бы к измельчению, суетливости жеста. И опять-таки, все встанет на место, если дирижер будет отмечать (в качестве основных) только первую и четвертую доли такта, то есть им будет применена сокращенная схема «на два»:



№ 31
М. ГЛИНКА. «Иван Сусанин»: Танцы из 2 акта

Allegro moderato $\text{♩} = 72$

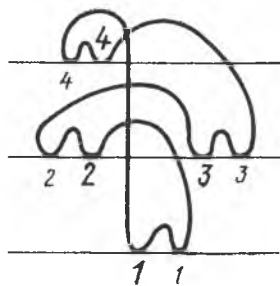
Необходимость в критическом подходе к авторским указаниям при выборе нужной схемы возникает в практике дирижера очень часто. В равной мере это относится как к сокращению, так и к дроблению схем. В качестве одного из многочисленных примеров можно привести начало Увертюры к «Севильскому цирюльнику» Россини, написанное в очень медленном темпе, но с большим количеством «мелких» нот:

№ 32
Д. РОССИНИ. «Севильский цирюльник»: Увертюра

Andante maestoso

Следование указанию автора $\frac{4}{4}$ и применение схемы «на четыре» привело бы здесь к рыхлости, расплывчатости исполнения. В руке дирижера не было бы опоры для оркестра и требующие большой точности исполнения тридцатьвторые не прозвучали бы вместе. Не вышли бы и аккорды, требующие большой точности, зависящей только от дирижера.

Все это можно легко предотвратить, применив дробленную схему («на восемь»), то есть разделив каждую из четвертей на две части.



№ 33



Теперь оркестрантам играть значительно легче, удобнее, так как на один удар руки приходится уже не восемь нот, а всего четыре. Ритм становится более точным и упругим.

Критерием необходимой, оправданной скорости движения руки между счетными долями будет средняя поступательность ее движения, удобная для восприятия оркестрантами: не слишком быстрая, однако и не слишком медленная.

В средней же скорости темпа чаще всего применяются схемы, одноименные размерам, указанным самим автором.

О МЕТРОНОМЕ.

В тех музыкальных произведениях, в которых имеется авторское указание на скорость метронома, оно, как правило, помогает дирижеру в выборе необходимой схемы тактирования. Так например, метроном $\text{♩} = 112$ при размере 4/4 указывает на необходимость тактирования, исходя из длительности половины такта, то есть не «на четыре», а «на два» (важно также обозначение ♩ — Alla breve):

№ 34

Л. БЕТХОВЕН. Симфония № I, I часть



Метроном $\text{♩} = 108$ при размере 2/4 указывает, что тактировать необходимо «на два с дроблением» (иначе — «на четыре»):

№ 35

П. ЧАЙКОВСКИЙ. „Пиковая дама“ 2 акт. Интермедия „Искренность пастушки“



В приведенном выше примере из «Вальса-фантазии» Глинки (см. нотный пример № 10) при размере 3/4 указан также метроном $\text{♩} = 76$, что и говорит о необходимости тактирования «на раз». Таким образом, ключ к правильному пониманию размера и выбору схемы тактирования здесь дает сам автор (или редактор).

Однако, существуют и исключения из общего правила: метроном указывается иногда автором и без учета процесса дирижирования.

Примерные вопросы. Приводимые здесь вопросы помогут учащемуся лучше понять соответствие между темпами, показаниями метронома и выбором нужной схемы.

Какими схемами следует пользоваться, если:

1. При размере $\frac{6}{8}$ одна восьмая определяется скоростью метронома в 60? ($\text{♩} = 60$)?
2. При том же размере $\frac{6}{8}$ указан метроном ($\text{♩} = 60$)?
3. Тот же метроном соответствует половинной ноте с точкой при размере $\frac{3}{4}$ ($\text{♩} = 60$)?

4. Размер $\frac{1}{4}$, ♩ = 120?
5. Размер $\frac{1}{4}$, ♩ = 80?
6. Размер $\frac{3}{8}$, ♩. = 69?
7. Размер $\frac{3}{4}$, ♩ = 76?
8. Размеры $\frac{6}{4}$ и $\frac{3}{2}$ ♩ = 72?
9. Размер $\frac{2}{4}$, ♩ = 104?
10. $\frac{3}{4}$ ♩. = 72? ♩ = 72? ♩^\flat = 72?

Ответы:

1. «на шесть», 2. «на два», 3. «на раз», 4. «на два», 5. «на восемь», 6. «на раз», 7. дробленая схема «на три» (три группы по две доли), 8. «на шесть» и дробленая «на три», 9. «на четыре», 10. «на раз», «на три», дробленая «на три».

Рекомендуется самим составить еще несколько подобных примеров.

ДИРИЖЕРСКАЯ ПАЛОЧКА

Палочка в руке современного дирижера это не просто трансформация старинной тяжелой баттуты, жезла, бумажной харты или смычка дирижирующего скрипача, но современный «инструмент» руководителя оркестра. Правда, инструмент этот далеко не всегда обязателен (что и доказывается многими, обходящимися без палочки дирижерами). Однако, в большинстве случаев она весьма желательна, ибо делает более ясными, совершенными и значимыми жесты дирижера.

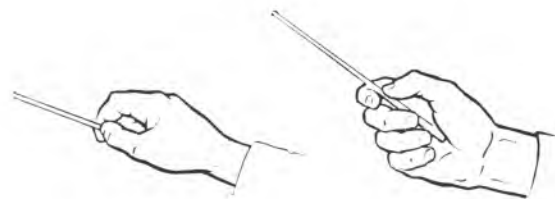
Палочка как бы удлинняет руку, делает ее более заметной для глаз исполнителей¹. С другой стороны — самому дирижеру она дает какую-то опору для руки, конечную точку ее движений. С палочкой в руке удобнее показывать четкий ритм, короткие аккорды, *pizzicato*, острое *staccato* и т. п. Она может придать руке большую выразительность и в кантлене, в широком, спокойном жесте.

Палочка изготавливается из легкого и прочного дерева. Длина ее (принятая в нашей стране) — 25—30 см, толщина в той части, которую держит рука — не превышает толщины карандаша и к концу становится постепенно все тоньше. Стандартного размера ее не существует: в известной мере он зависит от величины рук и роста дирижера. Некоторые дирижеры пользуются палочками, снабженными ручками из пробки или пластмассы.

¹ Известно, что еще в прошлом веке некоторые опытные дирижеры надевали на одну правую (или на обе руки) белые перчатки для лучшей видимости их со сцены и оркестром. Так, например, всегда дирижировал Э. Ф. Направник в Петербургском Мариинском театре.

Первоначальное обучение основам тактирования и упражнения следует производить без палочки. На этом, первом этапе развития она совсем не нужна и может только отвлечь учащегося от его основных задач. Позволить ученику пользоваться ею следует только тогда, когда все основные движения, приемы и схемы тактирования достаточно отработаны и усвоены. При занятиях без палочки окончание жеста руки дирижера фиксируется им в конце кисти (в пальцах). Сначала необходимо научиться владеть руками, то есть овладеть техникой. Потом уже взять палочку, сделать ее частью руки, — необходимой и естественной. Если палочка в руке дирижера помогает процессу дирижирования — она нужна! Если нет — следует подождать ее применения или вовсе обойтись без нее.

Дирижирование с палочкой. Не существует определенных правил как держать палочку. Большинство дирижеров держит ее между большим и указательным пальцами, опертой толстым концом в ладонь правой руки. При таком способе все движения кисти могут быть легко переданы палочке:



Держать палочку можно различными способами, но всегда так, чтобы кисть руки при этом (как и палочка в ней) оставалась совершенно свободной и была бы в состоянии «выражать музыку».

Направление палочки — почти прямо вперед перед корпусом дирижера: она должна быть хорошо видима отовсюду. Плоскость ладони руки параллельна плоскости пола (нет надобности держать кисть вертикально). При таком положении движения кисти будут происходить (как и все движения рук) также сверху вниз. Кисть сможет действовать независимо, самостоятельно. Палочка увеличит ее амплитуду (в особенности это нужно в пассивном жесте, о чем см. ниже).

Конец палочки. Во всей предыдущей работе дирижер концентрировал свой жест в кисти правой руки. С введением

в процесс дирижерской палочки, этот конечный этап (фиксация точки удара) должен происходить только в конце палочки. Удар не может задерживаться в кисти и доходить до конца палочки с опозданием. В таком случае исполнители воспримут два удара: один — кисти, второй (несколько позднее) — конца палочки. А это неминуемо повлечет за собой не единовременную отдачу оркестра, часть которого будет ориентироваться на кисть, а вторая — на палочку.

Опоздание, задержку точки удара в кисти следует считать большим недостатком.

Учащемуся с первых же дней занятий с палочкой следует выработать в себе ясное ощущение опоры в руке именно на конец палочки.



Дирижер, в совершенстве владеющий палочкой, значительно обогащает свою технику и создает наилучшие условия для игры исполнителей.

КОНТРОЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ (для второго семестра)

Второй семестр заканчивается проверкой развития индивидуальных навыков и качеств учащегося, который должен подготовить не менее пяти произведений различного характера и в различных схемах и показать их на экзамене (по клавиру)¹. Произведения тактируются одной правой рукой без палочки. Из общего числа выученных произведений могут быть показаны два-три (по выбору экзаменаторов). После дирижирования проводится коллоквиум, на котором задаются вопросы теоретического и практического порядка (проверка слухового восприятия, демонстрация технических приемов правой руки). Вопросы по истории дирижирования, и по всему пройденному курсу. Оценка экзамена производится по двум факторам — дирижированию и ответам на вопросы коллоквиума.

РЕКОМЕНДУЕМЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ

Схема «на раз»:

- Бизе — «Кармен» (Антракт к 4 действию).
- Бородин — «Князь Игорь» (Половецкие пляски. Конец).
- — — Симфония № 1 (Часть 2. Скерцо).
- Хачатурян — «Спартак» («Танец Эфины»).

¹ Наиболее подвинутые учащиеся могут пользоваться и партитурой.

Схема «на два»:

- Мендельсон — «Сон в летнюю ночь» (Увертюра).
- — — «Песня без слов» № 3 (ля-мажор).
- Брамс — Венгерский танец № 5.
- Григ — Норвежский танец № 2 (ор. 35).
- Рубинштейн — Мелодия.
- — — «Фераморс» (Свадебное шествие).
- Чайковский — «Времена года» (№ 2, «Февраль»).
- — — «Детский альбом» (№ 18 — «Неаполитанская песенка», № 19 — Нянина сказка, № 20 — «Баба Яга»).
- Глиэр — «Красный цветок» (Танец Советских матросов — «Яблочко»).
- Прокофьев — «Ромео и Джульетта» (№ 3 — «Улица просыпается», № 22 — Народный танец, № 49 — Танец девушек с лилиями).

Схема «на три»:

- Бах — «Хорошо темперированный клавир» Т. I. (Прелюдия XVII (ля-бемоль мажор), Фуга XXI (си-бемоль мажор)).
- Моцарт — Симфония Ми-бемоль мажор KV 543 (часть 3. Менуэт).
- Бетховен — Соната для ф-но № 1 фа минор (часть 3 — Менуэт).
- Григ — «Пер Гюнт» (танец Анитры).
- Бизе — «Кармен» (Цыганский танец).
- — — «Арлезианка» (Менуэт).
- Чайковский — «Времена года» (№ 1 — «Январь», № 5 — «Май»).
- Прокофьев — «Ромео и Джульетта» (№ 11 — Менуэт, № 15 — Меркуцио).
- Калинников — Симфония № 1 (часть 2).

Схема «на четыре»:

- Бах — «Хорошо темперированный клавир» Т. I. Фуга II (до минор) Фуга XVI (соль минор).
- Мендельсон — «Песня без слов» № 27 (ми минор).
- Шопен — Прелюдии 2, 3, 4, 15, 20 (ор. 28).
- Верди — «Травиата» (вступление).
- Бизе — «Арлезианка» (Прелюд).
- Чайковский — «Лебединое озеро» (№ 10. Сцена из 2 действия).
- — — Романс (фа минор).
- Рахманинов — Прелюд (соль минор).
- Прокофьев — «Любовь к трем апельсинам» (Марш).
- — — «Ромео и Джульетта» (№ 12 — «Маски», № 10 — «Джульетта-девочка», № 13 — «Монтекки и Капулетти», № 28 — «Патер Лоренцо»).

Схема «на пять»:

- Русская народная песня «Ах, ты душечка».
- Чайковский — «Мазепа» (№ 1 — Хор девушек).
- Мусоргский — Картинки с выставки (Прогулка).

Схема «на шесть»:

- Моцарт — Симфония соль минор KV 550 (часть 2).

Схема «на восемь»:

- Бах — «Хорошо темперированный клавир» Т. I. Прелюдия XV (соль мажор), Фуга XXIV (си минор).
- Прокофьев — «Ромео и Джульетта» (№ 38 — «Ромео у Джульетты перед разлукой»).

Смешанные размеры:

- Делиб «Коппелия» (Прелюдия).
- Григ — «Пер Гюнт» (Песня Сольвейг).

Пятидольный размер в быстром темпе:

- Чайковский — Симфония № 6 (часть 2, середина).

ЛЕВАЯ РУКА

Функции левой руки. Если правая рука постоянно занята тактирующими жестами, показывающими метроритмическую основу, то левая — не тактирует¹. Ее не занятая пальчковой кисть имеет большую свободу действий, позволяющую использовать руку исключительно для решения художественных задач. Она показывает динамику исполняемой музыки, внезапные и постепенные изменения, характер мелодии, ее фразировку, снятия звучания, выявляет фактурные особенности партитуры (подголоски и т. п.). Она указывает вступления отдельным инструментам или группам оркестра, солистам, хору на сцене или эстраде. Причем выполнение некоторых из упомянутых задач может происходить одновременно.

Владение левой рукой представляет для дирижера неизмеримо больше трудностей именно вследствие огромного разнообразия ее функций (более художественного, нежели «технологического» порядка²).

Разумеется, левая рука может содержать в своих жестах и ритмический элемент. Однако, по своей значимости он не может приближаться к тому, что содержится в жестах правой, а тем более — быть равным ему.

Движения обеих рук присходят независимо друг от друга: правая ведет основной темп в сопутствующей ему динамике, левая помогает правой, раскрывая художественные, эмоциональные стороны музыки, подчас только намечаемые правой, а иногда и вовсе ей недоступные.

В то же время все их движения строго скоординированы и преследуют одну и ту же цель — наилучшее и наиболее полное выражение исполняемой музыки. В движениях жестах левой руки не должно быть ничего случайного, все ее поведение надлежит тщательно продумать заранее³.

Динамика. Если для правой руки существуют три главных высотных уровня тактирования, то левая обладает неизмеримо более широким диапазоном. Основные весьма приблизительные⁴ положения ее при показе динамики сводятся к следующим:

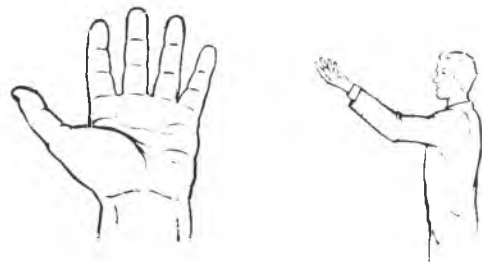
¹ О редких исключениях из этого правила говорилось выше.

² Владение левой рукой — это не только сумма навыков, но в гораздо большей степени творческий, художественный процесс, в котором раскрывается индивидуальность, своеобразие дирижера.

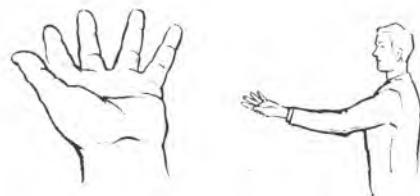
³ Это вовсе не исключает импровизационности в поведении левой руки, а, напротив, создает для нее прочную основу.

⁴ Любые правила для левой руки весьма приблизительны, строго индивидуальны в каждом конкретном случае. Поэтому не следует их рассматривать в качестве рецептов на все случаи жизни.

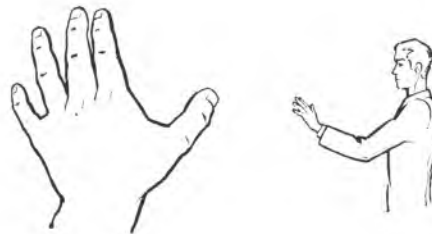
1. **Фортиссимо.** Показывается рукой, вытянутой перед корпусом и поднятой прямо вверх, выше уровня плеча, с открытой вверх ладонью. Рука стоит некоторое время неподвижно на одном месте или достаточно медленно движется по горизонтальной линии влево. Жест руки активный, волевой, предельно насыщенный. Он «требует» от оркестра наибольшей силы звука.



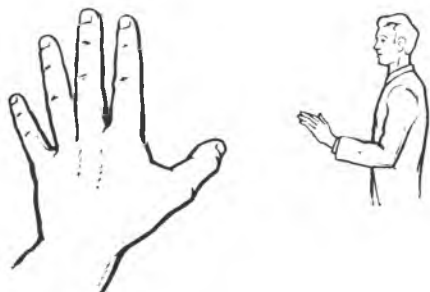
2. **Форте.** Рука находится несколько ниже, чем при фортиссимо (приблизительно на уровне плеча или чуть ниже его), слегка согнута и приближена к корпусу. Ладонь повернута вбок, пальцы разведены в стороны. Жест руки активен и насыщен.



3. **Пиа́но.** Полусогнутая левая рука находится приблизительно на уровне груди, вблизи от корпуса. Активность ее уменьшена, ладонь повернута вниз, к исполнителям, как бы «предостерегая», «прикрывая» силу звука.



4. **Пиа́ниссимо.** Левая рука максимально приближена к груди дирижера. Уровень руки еще ниже, нежели при пиано. Положение кисти такое же — ладонью к исполнителям.

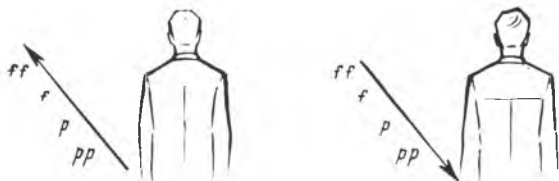


В отдельных, требующих особого внимания оркестра случаях, левая рука может показать пиано или пианиссимо не вблизи от корпуса и не на уровне груди, но на верхнем уровне, как возле корпуса, так и вдали от него (для оркестрантов, сидящих далеко впереди). Но обязательно «предостерегающей» ладонью, вытянутой вперед.

Кроме постоянной динамики, левая рука может показывать и ее изменения.

5. **Кре́шендо.** Левая рука постепенно переводится из более низкого уровня в более высокий, соответствующий той силе звучания, которая и завершает крещендо. При этом ладонь ее (вначале обращенная к исполнителям, если это было пиано или пианиссимо) постепенно поворачивается вверх. Направление подъема — снизу вверх и несколько влево.

Степень внешней активности и насыщенности жеста также увеличивается (правая рука в то же время расширяет амплитуду своего жеста, увеличивая его активность) (см. рис. слева).



Если крещендо завершается кульминационным моментом, левая рука может перевести свое поступательное движение в ауфтакт к вершине этой кульминации.

6. **Диминуэндо.** Рука совершает процесс, обратный предыдущему — постепенно переводится из более высокой плоскости (где она находилась до начала звучания) в более низкую. Ладонь постепенно поворачивается к оркестру. Степень уменьшения ее активности зависит от степени диминуэндо (см. рис. справа на с. 90).

7. **Внезапное пиано (subito piano)** показывается очень быстрым «отдергиванием» руки и почти молниеносным приближением ее к корпусу с направленной к исполнителям ладонью (положение пиано или пианиссимо). Доведя до конца звучание предыдущей доли (в ее динамике), левая рука моментально переключается на пиано. Хорошее выполнение этого приема (а следовательно и степень его воздействия на оркестрантов) зависит от быстроты отдергивания, его активности и точности.

Таким образом, степень динамики, показываемая левой рукой, зависит от высоты ее положения, расстояния от корпуса, направления ладони и внешней активности, насыщенности жеста. Наибольшая выразительность достигается с помощью кисти. Правая рука при этом также меняет свою динамику, сужая или расширяя амплитуду, уменьшая или увеличивая степень насыщенности жеста¹. Нельзя допускать, чтобы правая рука делала одно, а левая в то же время — другое, показывая разнящиеся между собой или даже противоположные нюансы.

Характер музыки. Характер исполняемой музыкальной фразы определяется различными положениями и состояниями левой руки, степенью ее насыщенности. Так, например, волевому, активному характеру музыки отвечает внешне напряженное положение кисти (однако — не зажатой) с полусогнутыми пальцами. Правая рука тактирует широким, энергичным жестом:

¹ Степень динамики зависит не только от амплитуды жеста, но и находится в прямой связи с его интенсивностью. Так, при маленькой амплитуде (в быстром темпе) жест дирижера может быть насыщенным, интенсивным, точка удара подчеркнута. Это вызовет уже не слабое звучание, но активную, волевою, энергичную музыку.

Напротив при широкой амплитуде (в очень медленном темпе), но слабой активности руки можно получить плотное, насыщенное, но не громкое, певучее звучание. Следовательно, нельзя руководствоваться только лишь размером амплитуды жеста. Огромное значение имеет и его интенсивность.



№ 36

И. ДУНАЕВСКИЙ. Песня о Родине



Певучей кантилене соответствует стоящая на месте или петоропливо движущаяся свободная рука:



№ 37

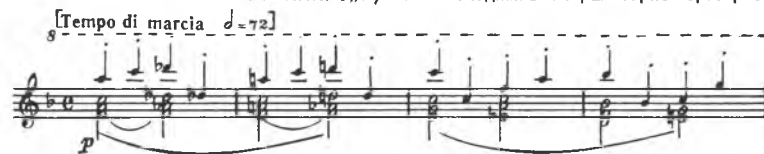
Э. ГРИГ. „Пер Гюнт.“ Смерть Озе



Staccato показывается легкой, прыгающей кистью.

№ 38

М. ГЛИНКА... „Руслан и Людмила“ Марш Черномора. Трио



Овладение этими навыками развивает левую руку, приучая ее к самостоятельным действиям, к ощущению пространства и владению им.

Уже говорилось, что перечисленные приемы имеют, конечно, весьма условный характер и являются основой, главным образом, для первых этапов обучения. На их базе в дальнейшем каждый дирижер сможет найти для себя какие-то свои, присущие ему и наиболее для него удобные выразительные приемы. Для дальнейшего развития следует также совершенствовать уже известные упражнения, обогащая их собственными находками и приобретенным опытом.

Вступления отдельных голосов или групп оркестра. Дирижируя произведением как с оркестром, так и под фортепиано, стараясь раскрыть его содержание и образы, дирижер не должен забывать о деталях. И одной из таких немаловажных деталей исполнительского процесса являются указания дирижера отдельным голосам или группам оркестра, какое-то время перед этим молчавшим и начинающим свою игру вновь после некоторого перерыва. Это — так называемая «подача вступлений». Цель таких указаний-показов состоит в том, чтобы предупредить могущую возникнуть у исполнителя ошибку, связанную с началом его игры. Дирижер своим показом обращает также внимание оркестранта на особую важность данного эпизода в его партии.

Кроме того, дирижер показывает и менее значительные вступления, чтобы облегчить работу оркестрантов. Это тем более необходимо, если в партии данного инструмента или группы перед вступлением насчитывалось много пауз или перемен метра, в отсчете которых легко ошибиться.

Естественней всего вступления показываются левой рукой, дающей специальный афтакт к моменту вступления, подготовленный и сопровождаемый взглядом или поворотом головы в нужную сторону, где находится оркестрант или группа.

Однако, если инструмент, которому надлежит подать вступление, расположен справа от дирижера, можно подавать предназначенные ему знаки и правой рукой (разумеется, не оставляющей при этом своей основной функции — тактирования).

Всегда следует представлять себе расположение голосов-инструментов оркестра и, дирижуя, направлять в их стороны условные знаки, легкие приглашающие жесты рук или, хотя бы, взгляды.

Ненужной, а подчас и вредной крайностью может оказаться излишнее усердие, предупредительность дирижера, старающегося во что бы то ни стало «угодить» всем голосам оркестра и дать им всем вступления. Подчас это физически невозможно (в особенности в быстрых темпах), а главное — может помешать выполнению основной задачи дирижера — руководству общим планом музыки. В самом деле, суетливость, обилие жестов, направляемых в разные стороны, будут только отвлекать оркестрантов.

Вступления могут быть показаны за несколько мгновений до возникновения звучания данного инструмента или подготовлены значительно ранее специальным предупреждающим жестом (см. ниже). Естественно, что разные по квалификации исполнители, как и целые оркестры могут по-разному относиться к этой стороне техники дирижера. Некоторые из них и вовсе не будут в ней нуждаться. И наоборот, в более слабых коллективах количество таких показов вступлений может быть увеличено, и подготовка к ним оркестрантов проводится дирижером за большее количество времени.

Контрапункт и левая рука. Левая рука может также вести контрапунктическое (полифоническое) движение отдельных голосов. Таких голосов может быть два или несколько, и потому показ их распределяется между двумя руками, причем главный голос может быть поручен и левой руке.

№ 39

П. ЧАЙКОВСКИЙ. Времена года. №10. Октябрь

[Andante doloroso e molto cantabile]



Здесь правая рука тактирует, определяя также и синкопы верхнего подголоска. Левая дает вступления главному голосу со второй доли первого такта и далее ведет его кантилену.

Дирижирование одной левой рукой. В эпизодах сольного звучания инструмента или свободной, льющейся кантилены группового или даже полного оркестрового звучания дирижер может перейти к более свободному ведению оркестра одной левой рукой, частично или совсем выключив правую. В этом случае, левая, перенея слабо выраженную схему тактирования правой руки (разумеется, в зеркальном отображении), соединив ее с нужной динамикой и характером, неактивно и более свободно ведет солирующий инструмент или группу.

№ 40

П. ЧАЙКОВСКИЙ. „Франческа да Римини“



Предупреждающие жесты левой руки. К функциям левой руки относится предупреждение или исправление ошибки исполнителя непосредственно в концерте или в спектакле. Так например, поднятая и стоящая неподвижно левая рука, или только один ее указательный палец (поднятый незаметно для публики на высоте груди или несколько выше ее) часто могут служить для предупреждения, привлечения внимания исполнителей (певца, группы хора на сцене или оркестранта), поющих или играющих не вместе с дирижером и оркестром (или еще только могущих ошибиться). Предостерегая, мобилизуя, этот сигнал в нужный момент переходит в последующий ауфтакт к моменту правильного вступления исполнителя, ведя его за собой. Этот жест — «внимание» — может быть разнообразен¹, но всегда — не похож на обычные жесты, чтобы привлечь к себе особое внимание:

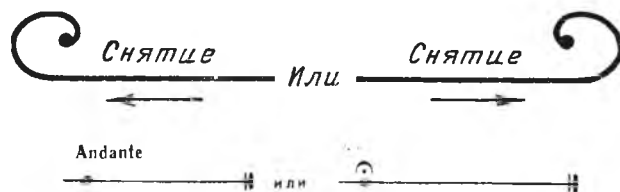
¹ Жесту может сопутствовать выразительная мимика. Внимание исполнителей может привлечь и правая рука, повысившая или понизившая уровни тактирования, укрупнившая жест, «утяжелившая» локоть и т. п.



Снятие звучания. Одновременное прекращение звучания всего оркестра или части его столь же важно, как и единовременное его вступление, начало совместной игры. Приемы «снятия» звучания во многом совпадают с обычными ауттактами, с той лишь разницей, что здесь они предшествуют не возникновению, но окончанию звучания.

Снятие звучания может быть достигнуто несколькими способами¹.

1. Путем обычного ауттакта. Более или менее длительно звучащий аккорд или отдельная нота могут прекратить свое звучание, если рука дирижера сделает к моменту их окончания обычный ауттакт (такой же, как и для возникновения звучания).

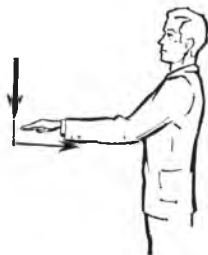


Снимающий ауттакт приходится здесь на последнюю звучащую ноту (первую долю второго такта). Его закруляющее движение и останавливает звучание. Дальнейшее движение руки необязательно и зависит от того, продолжится ли музыка или нет.

2. Путем отдергивания руки. Применяется в случаях кратковременного звучания ноты или аккорда в быстром темпе, когда нет времени на специальный снимающий ауттакт. Взяв требуемую ноту и подержав на ней руку ровно столько, сколько нужно (в приведенном примере-

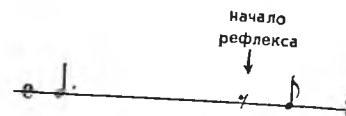
¹ Из них первые три относятся в основном к правой руке.

очень мало), достаточно после этого ее быстро отдернуть по направлению к корпусу. Момент этот и является точкой быстрого снятия звучания. Необходимость в применении данного приема нередко встречается в конце пьесы быстрого движения.



Этот прием отличается от предыдущего тем, что в нем менее нагляден момент окончания звука.

3. Путем ауттакта к последующему звучанию. При переходе без какой-либо ощутимой паузы от одного звучания к другому отлёт, рефлекс руки (момент начала ауттакта к этому новому звучанию) и является сигналом к снятию.



4. Одной левой рукой. Снятие возможно также путем применения снимающего ауттакта одной левой ру-

ки. Приемы снятия звучания во многом совпадают с аналогичными приемами для снятия фермат (см. ниже).

Указанные приемы не являются единственно возможными, однако на первых порах обучения вся работа в классе и с оркестром происходит именно с их помощью.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ЛЕВОЙ РУКИ

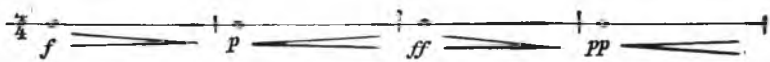
Советуем проделать ряд упражнений, направленных на развитие самостоятельности и выразительности левой руки. Они продолжают серию, уже проделанную правой рукой.

1. Упражнение для внезапной смены динамики. В медленном темпе ($\text{♩} = 60$) левая рука (без правой) показывает различные степени динамики, резко меняя их поочередно через каждые четыре доли (по одному такту).



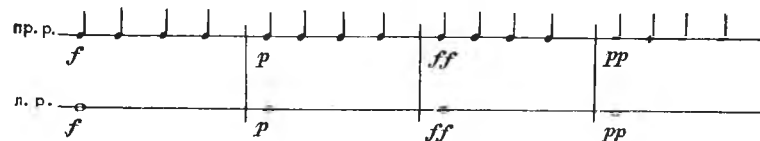
2. Упражнение для постепенной смены динамики. В таком же темпе левая рука, начав с форте в первом такте постепенно уменьшает свой высотный уровень, делая *diminuendo* к следующему такту. Во втором такте (*piano*) наступает обратное движение ее, увеличивающее активность и степень насыщенности (а также и высотный уровень) до *fortissimo* в третьем такте. Третий такт (начинающийся *fortissimo*) — еще большее уменьшение высотного уровня левой руки до положения *pianissimo* (к четвертому такту), после чего наступает вновь период *crescendo* и повтор первого такта.

Следует обратить внимание на постепенность и плавность переходов руки из положения «вверх» в положение «вниз ладонью» и наоборот.

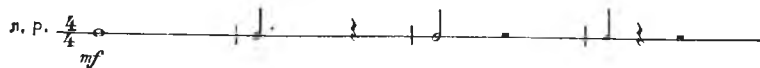


3. Упражнение для двух рук. После твердого усвоения двух предыдущих упражнений следует проделать их двумя руками (соединив с упражнениями для одной правой руки на с. 72—74). Правая рука тактирует в том же темпе ($\text{♩} = 60$), меняя свою динамику как внезапно,

так и постепенно. Левая рука показывает такую же динамику.



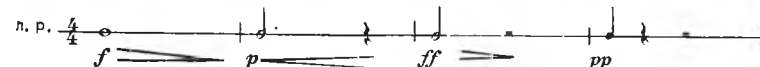
4. Упражнение для «протягивания» звучания. Левая рука (без правой) «протягивает» в горизонтальном направлении длинные ноты, укорачивая в каждом последующем такте звучание на одну долю.



В дальнейшем упражнение следует видоизменить, перенося паузы на начала тактов.



Упражнение следует проделывать также и в меняющейся динамике, как в 1-м и 2-м упражнениях.



Следует обратить внимание на правильность и своевременность снятия звука. В этом — одна из целей упражнения.

То же упражнение после освоения левой рукой проделывать совместно с правой.

5. Упражнение для показа вступлений голосов. Левая рука на первую и третью доли четырехдольного такта подает вступления легким указующим жестом различным инструментам оркестра. Обязательно при этом ясно представлять себе их местоположение и сопровождать предназначенный им жест взглядом в нужном направлении, называя эти инструменты. Например, сначала балалайкам примам, потом басовым домрам. Второй такт баяну, гуслиам. Третий — ударным и контрабасу. Четвертый — малым домрам и балалайкам-альтам и т. п.

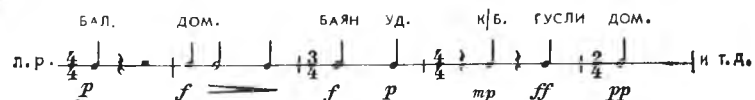


Упражнение это выполняется вначале в умеренном, а потом и в иных темпах, в различных схемах. Доли для показа меняются. После освоения упражнение проделывается вместе с тактирующей правой рукой в различных схемах и динамике.

6. Упражнение для снятия звучания. Правая рука тактирует, левая снимает звучание отдельных групп оркестра на различных долях такта.



В дальнейшем упражнения эти следует усложнять, тактируя в разных схемах («на два», «на три», «на шесть» и т. п.), перенося кульминационные пункты динамики с первой доли также и на остальные. Например:



Частой ошибкой, распространенной у начинающих дирижеров, является произвольное тактирование левой рукой, «в помощь» правой. Соединяя данные упражнения (после их полного освоения) с тактированием правой ру-

кой, следует хорошо помнить, что левая рука не повторяет движений правой, но выполняет исключительно свои функции (о которых говорилось выше).

7. Комбинированное упражнение. Для развития свободы и самостоятельности действий левой руки очень полезно в качестве упражнения протактировать какую-нибудь пьесу (простой схемой «на два», «на три» или «на четыре»). Сначала только одной правой (с абсолютно выключенной левой рукой). Потом, так же тактируя, — только одной левой, без какого-либо участия правой руки.

Непосредственно вслед за этим пьеса исполняется вторично, снова одной левой рукой. Но в отличие от первого раза она уже не тактирует, а выполняет свои основные функции — показывает динамику, характер и т. п. Это упражнение закрепляет в сознании учащегося раздельность функций обеих рук.

Проводя упражнения только правой рукой, необходимо привыкать держать левую в выключенном положении, висящей свободно вдоль корпуса. Несколько труднее, но не менее необходимо делать то же самое правой, во время упражнений левой руки. В совместных упражнениях обе руки действуют согласованно между собой: каждая из них не дублирует, не повторяет действий другой.

Желательно, чтобы учащийся сам придумывал какие-то новые упражнения, подобные приведенным в данном пособии, для трудных мест разучиваемого им произведения. Важно только разобраться, в чем причина этих затруднений. Что есть — главное, а что — второстепенное. Тогда, оставив главное, уяснив себе, так сказать, «схему трудности», нужно включить ее в упражнение. Оно и явится моделью для преодоления сложного места.

Пример дирижирования. Рассмотрим с «дирижерской точки зрения» широко известную «Протяжную» Лядова (№ 3 из его «8 русских народных песен»), встречающуюся в репертуаре разных видов оркестров.

№ 41

А. ЛЯДОВ. Восемь русских народных песен. № 3. Протяжная





Такт 1-й (неполный). Правая рука ставится в положение второй доли четырехдольной схемы. Участие левой здесь вовсе не обязательно, хотя она может еще до начала звучания показывать предупреждающим жестом нюанс *p*. Правая рука плавным, закругленным движением начинает тактировать третью и четвертую доли такта. После четвертой доли рука производит ярко выраженный рефлекс, вызывающий ноту после доли (случай применения известного нам «междольного ауттакта»).

Несмотря на то, что автором не обозначена одна общая лига в 1-м и 2-м тактах, она, несомненно, существует, ибо такты эти объединяет один мотив. Лига автора показывает движения (штрих) смычка виолончелей в оригинале партитуры для симфонического оркестра.

Такт 2-й. Обе половинные ноты должны быть связаны общим legato. В конце последней доли рука производит небольшую остановку, как бы совсем заканчивая свое поступательное движение. Этим обозначается конец мотива. Последующий более активный ауттакт к первой доле 3-го такта начинает вторую половину фразы, продолжающейся до конца третьей доли 4-го такта.

Левая рука: в случае необходимости показывая *piano*, может определять также и певучий, задушевный характер музыки, членение фразы на мотивы. В конце 4-го такта она

производит мягкое снятие звучания. Здесь, на паузе, наступает полная остановка музыки, конец фразы.

В 5-м такте подключаются еще три голоса (остальные виолончели), вступление которым следует показать также в пределах *piano*. Левая рука может указать вступающим инструментам этот нюанс своим предупреждающим жестом. Небольшое расширение амплитуды правой руки в совокупности с crescendo левой приводит к незначительной остановке правой руки (в конце третьей доли такта). В четвертой доле (начатой более заметным ауттактом) происходит значительное нарастание звучности, показываемое еще более широкой амплитудой правой руки. Левая не прерывает своего поступательного движения (crescendo) в течение всего такта. Кульминация crescendo (абсолютная степень его не обозначена автором, но может достичь здесь силы mezzo forte или даже forte) приходится на начало 6-го такта.

В 6-м такте первые две доли дирижируются правой рукой, постепенно уменьшающей свою амплитуду с поворотом ладони левой для показа diminuendo. Вновь такая же короткая остановка руки в конце второй доли.

Для лучшего обозначения (показа) штриха portato в третьей и четвертой долях такта правая рука производит небольшие, но подчеркнутые остановки на каждой из них. Portato сопутствует и crescendo, показываемое обычным расширением амплитуды правой руки и подъемом левой с поворотом ладони из положения «*piano*» — в положение «crescendo» (ладонью вверх). 7-й такт соответствует 5-му с той лишь разницей, что здесь исполняется не crescendo, а diminuendo.

Точно так же после третьей доли с уменьшающейся амплитудой делается небольшая остановка правой руки, после которой и следует новый ауттакт к четвертой доле. Левая рука занята показом diminuendo.

Такт 8-й. Левая рука показывает фермату движением руки влево и затухание звучания, не обозначенное в партитуре, но происходящее в действительности и оправданное окончанием длинной фразы. Мягкое снятие ферматы левой рукой происходит одновременно с окончанием движения правой и началом ауттакта к третьей доле (см. «Неснимаемая фермата»). Ауттакт правой руки к третьей доле более жесткий, определяющий акцент, помеченный автором. Этот же акцент может быть подчеркнут и левой рукой, как бы «вибрирующей» к моменту его возникновения, с полусогнутыми пальцами и ладонью, повернутой к лицу дирижера.

Затухающее движение от третьей доли к четвертой и остановка на ней (заметная и ощутимая) связаны с обычным *diminuendo* левой руки.

9-й и 10-й такты дирижируются для одного оркестрового голоса, теми же приемами, что и первые такты.

В 11-м такте вступают остальные три голоса (солирующие виолончели). Вступление им показывается несколько более заметным ауфтактом, однако, в границах *piano*.

Оставшиеся такты «Протяжной» дирижируются теми же приемами, о которых мы говорили. На протяжении всей пьесы следует сдерживать оркестр, предостерегая его от возможного ускорения темпа. А также — сохранять небольшую силу динамики (всего две кульминации в 15-м и 27-м тактах). Пользуясь указанными выше приемами, мы в общих чертах разобрали один из возможных вариантов учебного дирижирования популярнейшим образцом русской классической музыки.

КОНТРОЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ (для третьего семестра)

Повторение пройденного. Дробленные схемы. Разновидности ауфтакта. Левая рука. Упражнения для развития функций левой руки. Снятие звучания, координация обеих рук, подача вступлений.

Понятие о партитуре. Сольфеджирование ее голосов. Чтение партитуры начинается преимущественно с изучения партитур нетрудных квартетов Гайдна, Моцарта, Бетховена (медленные части). Знакомство с альтовым и теноровым скрипком. Проработка сперва одной правой рукой двух строчек скрипок, затем отдельно левой — партий альт и виолончели. Сведение обеих рук вместе. Далее — знакомство с партитурами I квартета Чайковского (часть 2), 2 квартета Бородина (часть 2).

Детальное ознакомление с инструментами оркестра. Посещение репетиций профессионального, учебного, самодеятельного оркестров. Подготовка к самостоятельной репетиционной работе с оркестром.

Повторение нескольких произведений, пройденных ранее. Сперва — правой, и отдельно — левой руками. Выяснить и наметить для себя поведение левой руки в каждом из произведений. Далее — свести обе руки вместе. Дирижирование новых произведений обеими руками в той же последовательности (в порядке возрастающей трудности). В конце третьего семестра зачет или экзамен с коллоквиумом.

РЕКОМЕНДУЕМЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ (звездочкой отмечены произведения, которыми можно дирижировать по партитуре)

Схема «на раз»:

Бах — «Хорошо темперированный клавир». Т. I. Фуга XI (фа мажор).

Бетховен — Симфония № 5 (кода финала).

Чайковский — «Щелкунчик» (Вальс цветов).

Схема «на два» (в том числе и сокращенная):

Бах — «Хорошо темперированный клавир». Т. I. Фуга XV (соль мажор).

Бетховен — Соната для ф-но № 3 (до мажор. Часть 4).

Бетховен — Соната для ф-но № 4 (ми-бемоль мажор. Часть I).

Мендельсон — Песня без слов № 34 («Прялка»).

Григ — «Пер Гюнт» (Утро) *.

» — Лирическая сюита (Часть I. Мальчик-пастух) *.

Мусоргский — «Сорочинская ярмарка» (Вступление и гопак. Редакция Лядова) *.

Хачатурян — «Гаянэ» (Сбор хлопка. Танец старика и ковровщиц. Лезгинка) *.

Схема «на три»:

Бах — «Хорошо темперированный клавир». Т. I. Фуга XIX (ля мажор). Прелюдия XX (ля минор).

Бетховен — Соната для ф-но № 5 (до минор, часть 1).

Схема «на четыре»:

Бах — «Хорошо темперированный клавир». Т. I. Прелюдия XXIV (си минор).

Бетховен — Соната для ф-но № 3 (до мажор. Часть 1).

» » — № 5 (до минор. Часть 2).

» » — № 10 (соль мажор. Часть 2).

Григ — «Пер Гюнт» («В пещере горного короля») *.

Рахманинов — «Алеко» (Вступление) *.

Чайковский — «Времена года» (№ 6 — «Июнь»).

» Симфония № 2 (часть 1) *.

Римский-Корсаков — «Золотой петушок» (третье действие, цифра 227, «Свадебное шествие») *.

Прокофьев — Сказки старой бабушки (№ 2).

Хачатурян — «Спартак» (Танец Фригии и сцена расставания).

Схема «на пять»:

Лядов — «Про старину». Баллада ор. 21 (бис).

Римский-Корсаков — «Сказка о царе Салтане» (Конец II действия, цифра 144, Хор — «Много лет тебе, славный наш князь»).

Будашкин — Первая рапсодия (по партитуре для оркестра русских народных инструментов) *.

Схема «на пять» в быстром темпе:

Глинка — «Руслан и Людмила» (хор из финала первого действия «Лель таинственный»).

Римский-Корсаков — «Сказка о царе Салтане» (Первое действие, цифра 67, «С крепкий дуб тебе повырасти»).

Схема «на шесть»:

Моцарт — Симфония «Юпитер» (до мажор, KV 551, Часть 2) *.

Римский-Корсаков — «Садко» (Вступление «Океан — море си-нее»).

Схема «на восемь»:

Бах — «Хорошо темперированный клавир». Т. I. Прелюдия XXII (си-бемоль минор).

Моцарт — Симфония ми-бемоль мажор, KV 543 (Вступление) *.

Бетховен — Соната для ф-но № 8 «Патетическая» (вступление).

Россини — «Севильский цирюльник» (начало увертюры) *.

Чайковский — «Евгений Онегин» (№ 2. Хор и пляска крестьян из первой картины. До Andante).

Схема «на девять»:

Даргомыжский — «Русалка» (трио из первого действия),
Римский-Корсаков — «Царская невеста» (действие II, сцена III, цифра 112).
«Сказка о царе Салтане» (действие IV, цифра 203).

Схема «на двенадцать»:

Шопен — Ноктюрн Op. 9 № 2.
Чайковский — «Спящая красавица» (№ 8. Adagio из первого действия).

Разные размеры:

Рахманинов — Прелюд (до-диз минор).
Чайковский — «Лебединое озеро» («Pas d'action» из 2 действия, полностью)
Моцарт — «Похищение из Сераля» (увертюра) *.
Григ — «Пер Гюнт» («Жалоба Ингрид») *.
Стравинский — «Жар Птица» («Хоровод царевен») *
Хачатурян — «Спартак» («Пляска пиратов») *.

По партитуре для оркестра русских народных инструментов:

Андреев — Полонез *.
Куликов — Липа всковая *.
Будашкин — Сказ о Байкале. Хороводная и плясовая.
Холминов — I. сюита *.
Шишаков — Увертюра *.

ХАРАКТЕР ЖЕСТА

Активный и пассивный жесты. Выражением одной из крайних степеней различия характеров жеста является так называемое активное и пассивное дирижирование. Следует при этом оговориться, что термин «пассивный» применяется здесь весьма условно, ибо конечно, каждый жест дирижера всегда должен обладать определенной активностью, действенностью.

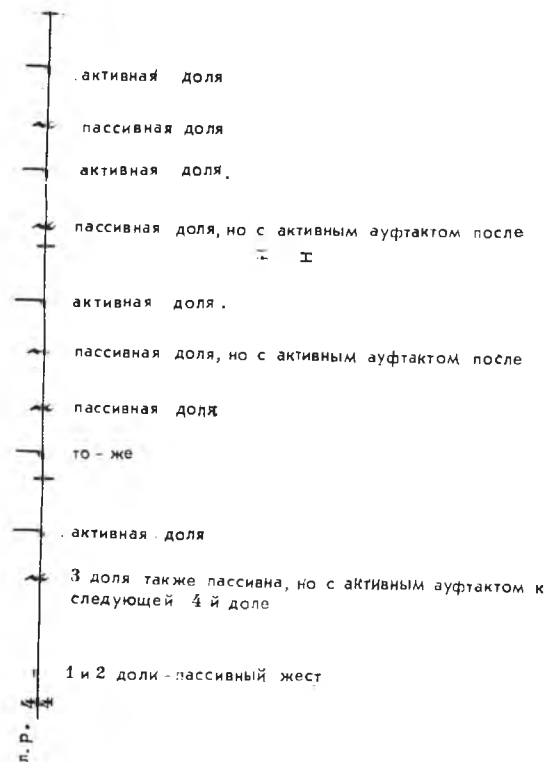
Активность жеста всегда находится в прямой зависимости от характера музыки и ее динамики. Чем она насыщеннее, чем больше внутреннее напряжение музыки, тем активнее жест.

Однако, нередко в партитурах встречаются и спокойные, как бы застывшие эпизоды, выдержанные звуки, сами по себе не требующие активного, волевого, «звучащего» жеста. В особенности не нужен он во многих эпизодах аккомпанемента певцу, солисту-инструменталисту, во время пауз, которые нуждаются только в отсчете, но не в активном жесте. Подобные эпизоды дирижируются (скорее — тактируются) более спокойным, мягким — пассивным жестом, не вызывающим активного звучания.

Степень пассивности жеста различна для ведения музыки и отсчета пауз.

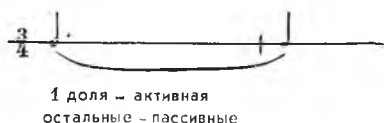
Пассивный жест на паузе. Дирижер обязан отсчитывать паузы. Однако, паузы эти отсчитываются не тем волевым, активным жестом, который применялся для показа звучащей музыки. Такой жест мог бы дезориентировать, даже спровоцировать некоторых, менее квалифицированных музыкантов на преждевременные вступления, ввести их в заблуждение своим характером, более подходящим для активной игры, нежели только для молчаливого отсчета долей такта.

Поэтому дирижером для показа пауз применяется слабый, неактивный жест. Нужно ясно представить себе разницу между действенным, волевым, вызывающим звучащее активным дирижированием, и напротив, лишенным волевого начала, относительно пассивным жестом (в паузах), принципиально резко различающимися между собой.



В пассивном жесте на паузе не принимает участия вся рука — здесь достаточно легких движений одной кисти, лишь намечающих рисунок схемы такта. Амплитуда руки сведена до минимума, уменьшена до предела. Показ схемы осуществляется главным образом концом палочки без ярко выраженных афтактов или рефлексов. Тем заметнее будет активный афтакт к возникающему после паузы звучанию.

Пассивный жест на звучании. Следует также различать звучание, требующее активного дирижирования (каждая доля такта насыщена движением или сменой гармоний), и более спокойное, длительное, тянущееся звучание одной ноты или аккорда. В первом случае к каждой новой счетной доле необходим активный афтакт. Во втором — нет смены нот, аккордов и т. п. — и такие афтакты не нужны. Наоборот, после первой активной доли (на которую приходится начало ноты или аккорда) дирижер сохраняет темп, «констатируя» доли такта спокойным отсчитывающим жестом, не требуя нового, активного звучания.



Такой пассивный жест представляет собой тактирование рисунка схемы, «откладывание» долей такта, полностью (или почти полностью) лишенное интенсивности, наполненности.

Однако, снятие ноты или аккорда (прекращение звучания) отмечается более активным жестом, нежели это было в предыдущих, тянущихся долях такта.

Применяя пассивный жест, дирижер при этом не отключается от общего движения и пульса музыки. В некоторых же случаях быстрого темпа и энергичного характера музыки отсчитывающий жест дирижера сохраняет четкость, остроту и на выдержанном звучании, и даже в паузах.

После окончания тактирования пассивным жестом афтакт к последующей активно звучащей музыке вновь берется более решительно и определенно, как того требует характер нового эпизода музыки.



В приведенном примере первый такт готовится энергичным, решительным афтактом к первой доле. Левая рука требует большого, сильного звучания все то время, пока правая тактирует остальные доли импульсивным, твердым жестом (начало увертюры тактируется из-за медленного темпа «на четыре» или «на два с дроблением»). Во втором такте, активно показав первую восьмую, дирижер «откладывает» вторую долю относительно пассивным жестом (для того, чтобы не вызвать случайной ошибки, игры кого-либо из оркестрантов «в паузе»). Следующий афтакт к третьей доле (аккорду) дается очень сильным, активным движением. Так же поступает дирижер и со следующей первой долей третьего такта, после которой следуют пассивные жесты, лишь «констатирующие» ритм и паузы всего оркестра. Пустой четвертый такт («гранд-пауза» всего оркестра) или совсем не тактируется по долям, или (как это чаще происходит в подобных случаях) может быть показан одним жестом-прикосновением палочки к пюпитру. Во время этой паузы дирижер, однако, не должен «расслабляться», терять внутреннее напряжение (подготовленное им еще до начала дирижирования первым тактом увертюры). Точно отсчитывая про себя четыре доли паузы оркестра и сохраняя при этом необходимую внутреннюю активность, дирижер проявляет ее вновь в афтакте к следующему, пятому такту. Накопленная энергия концентрируется в нем с новой силой (ведь музыка здесь

идентична началу увертюры). Вновь звучит мощный аккорд всего оркестра!

Те же приемы, что и в первом, втором, третьем тактах, применяются в пятом, шестом и седьмом. Вторая, третья и четвертая доли седьмого такта отмечаются пассивными жестами. Напряжение, драматизм аккордов вступления исчезают. Возникает музыка иного характера — широкая, распевная. И после первой и второй долей девятого такта правая рука производит мягкий аффтакт к третьей доле — началу сольной мелодии гобоя. Левая рука уже раньше изменила характер дирижирования — фразу гобоя она готовит мягким, плавным жестом, соответствующим небольшой силе звука и спокойному характеру кантиленной мелодии.

Пассивный жест в аккомпанементе. Аккомпанируя певцу или инструменталисту, дирижируя оперным произведением, следует особенно четко разграничивать степень ясности показа активных и пассивных долей:

№ 13

П. ЧАЙКОВСКИЙ. „Евгений Онегин“ / 5 картина. Ария Ленского

Andante quasi adagio (♩ = 66)



В приведенном примере в конце первого такта дирижер выжидает певца, который начинает петь после ферматы на паузе. Возможен и иной вариант: дирижер, выждав ферматную паузу, мягким, пассивным жестом указывает певцу момент его вступления. Первая доля второго такта откладывается столь же мягко и пассивно, лишь констатируя наступивший такт, но не вызывая звучания. Зато аффтакт ко второй доле показывается более активно, вызывая игру оркестра (однако, в звучании *piano*).

То же чередование активных и пассивных долей наблюдается во второй половине такта (в его третьей и четвертой долях). Так как темп музыки медленный, то на звучащих долях (второй и четвертой) рука слегка скользит по горизонтальной линии плоскости дирижирования, «вытягивая» звучание полной доли такта (в данном случае довольно длинное). Рефлекс руки — начало аффтакта к следующей доле такта — прекращает звучание.

В третьем такте полностью повторяются приемы дирижирования предыдущим тактом. Несколько иначе следует вести такт четвертый, где первая доля показывается (как и прежде) пассивным жестом. Аффтакт ко второй доле дается жестом активным. Столь же значимый аффтакт следует произвести и к третьей доле. Этим подчеркивается смена гармонии, ход басового голоса на полтона вниз. После третьей доли внимание дирижера вновь переключается на певца, который продолжает свою партию, увеличивая силу звука.

В пятом такте снова пассивная первая доля. Со второй доли продолжается активное дирижирование со все более возрастающими по силе аффтактами к каждой последующей доле такта, расширением амплитуды движений правой руки и, по мере надобности, показом *crescendo* левой рукой.

Если в такте есть хотя бы одна звучащая доля (независимо от ее длительности), дирижер обязан отсчитать пассивными жестами все пустые доли такта и активным жестом показать звучащую долю. Если звук приходится между долями, применяется междольный аффтакт (активный, сильный рефлекс от счетной доли, предшествующей звучанию).



«Пустые такты». Если в такте нет ни одной звучащей ноты у оркестра, то нет и необходимости его тактировать. До-

статочно одним легким прикосновением конца палочки к пюпитру (или партитуре, на нем лежащей) «отложить» этот пустой такт. Солист (если он играет или поет свободно на протяжении этого такта) самостоятельно проведет свою партию без дирижера.



№ 44

П. ЧАЙКОВСКИЙ. „Евгений Онегин.“/2 картина „Сцена письма“

[Andante] ТАТЬЯНА

Ах! Что со мной! Я вся горю... Не

знаю, как на - чать!

„отложить“ ауттакт *p*

Moderato assai quasi Andante

При наличии двух или нескольких пустых тактов, следующих один за другим, дирижер вправе отсчитывать («отложить» прикосновением палочки к партитуре или пульта) все это количество тактов вперед, независимо от темпа

солиста. У дирижера появляется при этом возможность дать кратковременный отдых вниманию оркестрантов. Не следует «откладывать» такты тогда, когда солистов несколько, и когда они исполняют свои партии не свободно (в манере речитатива), а строго соблюдая ритм и требуя постоянного их ведения дирижером.

Такты с ритмическим характером музыки солиста (во время пауз оркестра) лучше показывать («откладывать») на первых их долях, то есть в темпе, чтобы не отключать оркестр от пульса звучащей музыки.

№ 45

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. „Царская невеста“/Такт, Ария Грязного/

а) Moderato $\text{♩} = 100$

24 Recit.

Не тот те-перь я стал. К че-му на-сил-ье? Не

p

Л. БЕТХОВЕН. Концерт для скрипки с оркестром, I часть

б) [Allegro ma non troppo]

V-no solo *dolce*

Orch. *p*

Ауттакт

В подобных случаях (особенно, когда нет резкого противопоставления солиста оркестру) «ведение» оркестра представляется целесообразным даже в его паузах, чтобы не нарушать целостности музыкального развития. Здесь тесная связь с драматургией произведения выражается даже в тактировании (пассивным жестом) оркестровых пауз.



Говоря о «пустых» тактах, следует отметить также такты сольного звучания («каденции») одного оркестрового инструмента, свободно играющего свою партию и не сопровождаемого оркестром.



В подобных случаях дирижер также «откладывает» такты каденции прикосновением палочки к партитуре. Если каденция значительна по объему, возможно не «откладывать» такты, предупредив об этом оркестр. Тогда дирижирование возобновится непосредственно после конца каденции. Чрезвычайно важно хорошо знать каденцию солирующего инструмента и подготовить оркестр к его вступлению еще за некоторое время до ее окончания.

Такты с выписанными начальными паузами. Выписанные в начале произведения паузы (для всего оркестра) не всегда обязательно тактировать, просчитывать. Композиторы уже с конца прошлого столетия постепенно отказались от

их указания, вероятно, не видя в этом большой надобности¹.

Тактировать или не тактировать паузы в начале произведения должен решать сам дирижер, оценивая их значимость и музыкальный смысл. Немаловажную роль здесь играет квалификация оркестра и дирижера.

Рассмотрим несколько характерных случаев:



Паузы в приведенном примере не обязательны для тактирования. Но если дирижер намерен их отсчитать, то первые две доли (на которые падают паузы) он отмечает пассивным жестом. Вслед за этим рука производит сильный, энергичный ауфтакт к третьей доле такта, который и определяет такой же энергичный, волевой, решительный характер главной темы.

Возможно обойтись без показа пауз (предупредив оркестр об этом) и начать дирижировать прямо с третьей доли (то есть непосредственно со звучания), произведя к ней энергичный ауфтакт. Обладая хорошей техникой, можно обойтись и без предупреждения оркестра, поставив руку в исходное положение второй доли и очень уверенно, твердо, активно начав ауфтакт к третьей доле. Оркестр непременно пойдет за дирижером, правильно восприняв направленность такого ауфтакта к третьей доле и его активность.

Однако, в некоторых случаях выписанные автором «пустые» паузы перед началом звучания пьесы обладают большим смысловым значением: они «создают настроение», предваряют характер звучания последующей музыки. Вступление к «Аиде» немыслимо без двух неполных долей, которые дирижеру следует протактировать пассивным жестом, в характере, соответствующем дальнейшей музыке. После этих долей скрипачам уже не столь сложно начать свою игру.

В следующем примере, дирижуя паузами (не забывая о пассивном жесте), легче добиться необходимой сос-

¹ По-видимому, такого же мнения придерживались и редакторы «Камаринской» Глинки, упразднившие (в ее более поздних изданиях) имевшие ранее две начальные паузы: четвертную и восьмую (см. нотный пример № 78).

редоточенности, состояния углубленности. Это также может несколько облегчить совместность *pizzicato*:

№ 49

Ф. ЛИСТ „Прелюдия“

Andante (pizz.) (arco)

Archi

Такты с невыписанными паузами. Иногда автор в начале произведения не считает необходимым выписывать общие для всего оркестра паузы:

№ 50

С. ПРОКОФЬЕВ. Классическая симфония. Гавот

Non troppo allegro

Здесь рука ставится в положение второй доли четырех-долной схемы. Точный и определенный аффтакт к третьей доле обуславливает возникновение звучания. Амплитуда руки — средняя. Твердость и точность жеста должна соответствовать авторскому указанию *pesante* (тяжело).

РАЗНОВИДНОСТИ АУФТАКТА И УДАРА

Приведенные выше основные виды аффтактов правой руки не исчерпывают многообразия этого важнейшего элемента дирижерской техники. Остановимся на некоторых его разновидностях.

Укороченный аффтакт. Для показа короткого звука, возникающего после счетной доли восьмой паузы с точкой или восьмой паузы с двумя точками, не требуется активного аффтакта к началу этой доли, то есть к паузе. Здесь достаточно пассивного аффтакта к ней (если этой доле не предшествовала какая-то музыка, то рука просто ставится на

нее без аффтакта). В начале счетной доли (на паузе) производится остановка, длительность которой почти равна половине длительности доли. После остановки следует более резкий рефлекс руки в направлении следующей по схеме доли. Рука в рефлексе должна двигаться с такой скоростью, чтобы наверстать упущенное на остановку времени и тем самым сохранить темп. Более быстрый (укороченный) и энергичный аффтакт вызывает активную «атаку» звука.

Этот вид укороченного аффтакта применяется также для показа *sforzando* и т. п. акцентов.

Задержанный аффтакт. Одно из положений об аффтакте говорит: скорость, с которой он производится, определяет темп последующей музыки.

Однако, встречаются случаи, при которых аффтакт может и не соответствовать последующему темпу, не определять его. Это может быть в практике духового оркестра (или духовой группы симфонического). Особенности устройства некоторых медных инструментов и дыхания исполнителей приводят иногда к замедленному (по сравнению с другими группами) звукоизвлечению. Звук их возникает на какие-то мгновения позднее, нежели у других групп оркестра, создавая неприятное впечатление «разнобоя».

Это можно предупредить, применив так называемый задержанный аффтакт, отличающийся от обычного тем, что подъем руки (начало аффтакта к вступлению «меди») происходит значительно быстрее, интенсивнее обычного. В момент достижения верхней (вышей) точки подъема рука дирижера как бы задерживается на какое-то время, компенсируя тем самым предшествующее ускорение подъема. Эта-то задержка и привлекает особое внимание исполнителей, давая им возможность вовремя набрать в легкие воздуха и заранее подготовиться к «атаке» звука¹. Этим же приемом можно предупредить часто встречаемое слишком раннее возникновение удара литавр.

Последующая точка удара руки может быть подчеркнута кистевым движением.

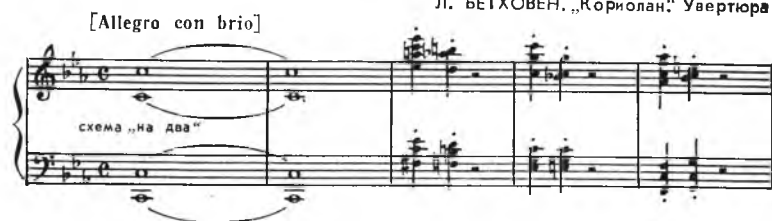
Двойной удар. В музыкальных произведениях нередко встречаются два смежных аккорда у всего оркестра, расположенных в непосредственной близости возле одной счетной доли. Они равноценны по значимости и по силе и

¹ В оркестрах народных инструментов этот способ практически не применяется.

поэтому требуют каждый для себя отдельного удара. Однако, из-за быстрого темпа дирижер успевает сделать только лишь один первый удар:

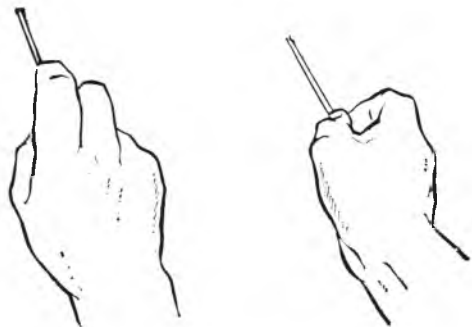
№ 51

Л. БЕТХОВЕН. „Кориолан.“ Увертюра



В подобных случаях выручает двойной удар — быстрый, стремительный удар на первый из аккордов, короткая остановка после него и столь же решительный и быстрый, небольшой по амплитуде удар кисти вбок, но уже без добавочного ауттакта к нему (и с такой же короткой остановкой в конце после него). Удар этот и должен приходиться на второй аккорд.

Если первый удар производился обычным положением кисти (плоскость ладони параллельна полу), то второй делается быстрым отклонением ее направо (это движение, подобное повороту ключа в замке и должно подменить отсутствующий ауттакт).



Возможен иной вариант: кисть ставится боком (вниз мизинцем) на первый удар. Тогда ко второму она возвращается в свое обычное положение (ладонь параллельна полу).

Задержанный удар. В случаях применения сокращенных схем возникает иногда необходимость показа не только

основных долей, но и каких-либо междолевых акцентов (синкоп):

№ 52

М. ГЛИНКА. „Иван Сусанин.“ Увертюра



(Тактирование производится «на раз»).

Рука, достигнув точки основного удара, задерживается на ней. В момент наступления второй (акцентированной) доли такта она производит сильный, энергичный рефлекс, оттолкнувшись от точки, подчеркивая, акцентируя ее.

Тот же прием в пиано применяется, естественно, с меньшей затратой энергии рефлекса руки, но столь же четким показом второй и пятой восьмых с ударением, на них падающим (см. нотный пример № 31).

Прием этот применим также и в случаях, не имеющих авторского указания междольной акцентировки, но где мелодическое движение выявляет ее необходимость. (см. нотный пример № 12).

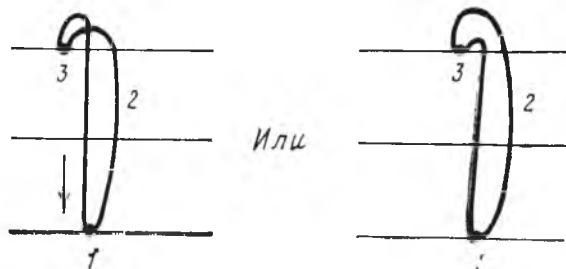
В приведенном ниже примере акцент приходится на третью долю (ритм мазурки, схема «на раз»):

№ 53

М. ГЛИНКА. „Иван Сусанин.“ Увертюра



Рука после первой доли без задержки продолжает свое обычное движение в последующем ауттакте. Но в месте третьей доли (уже находясь ближе к верхнему уровню) производит дополнительный мелкий удар (так сказать, «утрированный триольный рефлекс»), который и формирует необходимый акцент.



Подобным приемом можно пользоваться и в тех случаях, когда акцент падает на вторую половину дуольной доли (утрированный дуольный рефлекс).

Приведенными примерами разновидностей ауттактов, разумеется, далеко не исчерпывается все их многообразие.

КОНТРОЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ (для четвертого семестра)

Упражнения для развития самостоятельности левой руки и дальнейшей координации движений обеих рук. Несимметричные схемы «на семь», «на одиннадцать» и т. п. Динамика и фразировка левой руки, упражнения, связанные с этим разделом. Дирижирование обеими руками в сопровождении ф-но. Повторение пройденного материала. Подробные сведения о партитуре, группах инструментов, рассадке оркестрантов. Способы звукоизвлечения и трудности инструментов. Слышание реального звучания оркестра и контроль над слышимым. Особенности работы с оркестрантами. Групповые и общие репетиции. Работа с маленьким ансамблем (или оркестром баянов — для дирижера оркестра русских народных инструментов) над пройденными ранее в классе произведениями (сложность партитур, над которыми будет работать дирижер с оркестром, должна быть несколько ниже тех, над которыми проводится работа в классе). Работа с оркестром желательна не менее 8 часов в семестр.

РЕКОМЕНДУЕМЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ (все произведения изучаются по партитуре, кроме нескольких, написанных в оригинале для фортепиано)

Гендель — Концерто гротто (любой).
Корелли — Концерто гротто (любой).
Шуберт — Симфония № 8 (си минор «Неоконченная»).

Григ — «Пер Гюнт» (сюиты 1 и 2).

Дворжак — Славянские танцы № 1 (до мажор), 5 (ля мажор), 10 (ми минор).

Верстовский — «Аскольдова могила» (увертюра).

Чайковский — Юмореска (соль мажор) (для ф-но).

Чайковский — «Щелкунчик» (увертюра и танцы из Дивертисмента).

—»— — «Лебединое озеро» (Чардаш).

—»— — «Снегурочка» (музыка к драме).

Калинников — Симфония № 1 (часть 1).

Ипполитов-Иванов — «На посиделках» (пьеса для балалайки с оркестром).

Хачатурян — «Гаянэ» (гопак).

Дунаевский — «Дети капитана Гранта» (увертюра).

Схема «на семь»:

Бородин — Песня темного леса.

Шостакович — «Песнь о лесах» (финал).

Схема «на одиннадцать»:

Римский-Корсаков — «Садко» (I действие, цифра 37, хор «Будет красен день»).

—»— — «Снегурочка» (заключительный хор «Свет и сила, бог Ярила»).

Для оркестра русских народных инструментов (по партитуре):

Будашкин — На ярмарке. Рапсодия № 2.

Бояшов — «Конек-горбунок» («Красна девица»).

Куликов — Молодежная увертюра.

Фрид — Сказы Бажова («Данилушкин рожок»).

Чайкин — Праздничная увертюра.

Шишаков — Сюита на темы песен Красноярского края.

Раков — Увертюра.

Ильин — Сюита для оркестра русских народных инструментов.

Глазунов — Русская фантазия.

Количество произведений, выученных за два семестра (3 и 4) должно достигать не менее десяти. Семестр заканчивается контрольным уроком (или экзаменом) как в классе, так и в оркестре. Результаты оцениваются по двум показателям — работа в классе и умение работать с оркестром быстро и продуктивно, достигая при этом хороших художественных результатов.

АКЦЕНТЫ, СИНКОПЫ

Акценты правой руки. Акценты и подобные им динамические оттенки¹ кратковременны по своей природе и относятся только к одной доле такта или к части ее. Они требуют точного и четкого жеста, заметно выделяющегося своей относительной силой. В свою очередь, сила акцента зависит от основного нюанса. Следовательно, *sforzato* в нюансе *piano* — укол, легкий всплеск. То же *sforzato*, но уже в *forte* (или тем более *fortissimo*) — удар большой силы.

¹ Употребляя термин «акцент», мы подразумеваем все виды динамических оттенков (>, V, Λ, fp, sf, sfz, ff и т. п.).

Дирижеру следует различать два основных вида акцентов — на счетные доли и между ними. Первые требуют сильного, энергичного ауфтакта. Вторые — такого же сильного рефлекса от предыдущей доли.

Акцент на счетную долю. На предыдущей доле такта рука производит довольно ощутимую остановку, после чего резко отрывается от нее и более активным движением-рывком (на пути к акцентируемой доле) «наверстывает» упущенное время. Таким образом, ауфтакт к акцентируемой доле более резок, активен, нежели к остальным долям. Степень его зависит, разумеется, от основного нюанса и характера акцента (см. также предыдущую главу, раздел «укороченный ауфтакт»).

Акцент между долями. Акцент, приходящийся между долями, не требует к себе ауфтакта, и его качество решает рефлекс. Рука находится на предшествующей акценту точке счетной доли. Рефлекс после нее определяет более резкий, сильный удар, приходящийся на ноту (или аккорд) с акцентом.

Синкопа. Акцентированная нота, приходящаяся на слабую долю такта, требует применения специальных дирижерских приемов: очень точного, четкого, заметного ауфтакта или рефлекса. Так же, как и акцент, — синкопа бывает на счетную долю и между долями такта.

Синкопа на долю. Синкопа, приходящая на счетную долю почти аналогична обычному акценту, и ей также предшествует четкий ауфтакт, более активное падение руки и твердая, точная точка удара. Сила удара соответствует пределам основного нюанса.

№ 54

П. ЧАЙКОВСКИЙ. „Евгений Онегин“ Вступление.

а) [Andante con moto]



С. РАХМАНИНОВ. Симфонические танцы /начало/

б) Non allegro



Синкопа между долями. Синкопа между счетными долями (и следовательно между ударами руки) — более сложна и подобна акценту между долями (см. выше). Ясность и точность выполнения этого вида синкопы обуславливается как подчеркнутой точкой удара основной доли, так и столь же четким рефлексом, предшествующим возникновению звука. Особенно это важно, если синкопы продолжаются в течение нескольких тактов:

№ 55

К. ВЕБЕР. „Волный стрелок“ Увертюра. /тактируется „на два“

[Molto vivace]



В более сложном примере (тактирование «на раз») точка удара (она же — сильная доля) несколько смягчена. Вся активность перенесена в триольный рефлекс.

№ 56

М. ГЛИНКА. Вальс-фантазия

1 [Tempo di Valse]



Акценты левой руки. Все сказанное выше относилось только к правой руке. Для показа акцентов левой рукой применяются те же приемы, которые рекомендовались для правой, с той разницей, что левая включается только на нужные доли такта (не тактируя предыдущие и последующие). Этим подчеркивается большая значимость акцентуемых долей.

Акценты с несовпадением жестов. Если в предыдущем случае показа акцентов двумя руками нюансы каждой

руки совпадали между собой, то в некоторых иных случаях такого совпадения может и не быть. Разделенные движения правой и левой рук будут особенно нужны при показе нюансов *forte-piano (FP)*, *fortissimo-piano (FFP)* и т. п.

Левая рука после удара правой на *forte* моментально ставится в положение *piano*, то есть выбрасывается вперед и неподвижно застывает с предостерегающей ладонью к оркестру.

Возможен иной вариант: одновременно с ударом правой руки на *forte*, левая производит такой же сильный удар. И после него моментально ставится в положение *piano* (как и было сказано выше).

№57
Л. БЕТХОВЕН. Симфония №I
[вступление]. Тактируется „на восемь“
а) *Adagio molto* ♩-ва

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Arch.
* Звучат октавой ниже

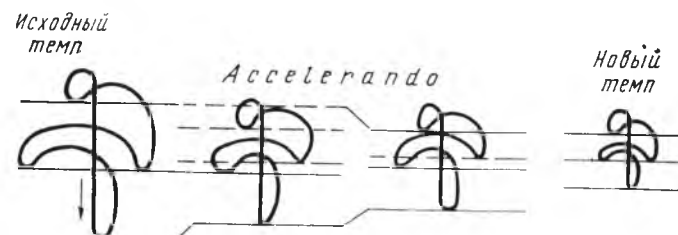
В. БОЯШОВ. „Конек-Горбунук“. Сюита
для оркестра русских народных инструментов. 3 часть. „Краса-девица“

б) Тяжело

ИЗМЕНЕНИЯ ТЕМПА И ЧЕРЕДОВАНИЯ РАЗМЕРОВ

Темп в пределах одной пьесы не всегда остается неизменным. Он может меняться как постепенно, так и внезапно.

Постепенное ускорение темпа. Для ускорения темпа (*accelerando*, *stringendo* и т. п.) дирижер уменьшает амплитуду движения руки между долями и одновременно учащает удары. Этим сокращается время прохождения руки между долями, наглядно отображая в жесте необходимость постепенного ускорения темпа.



Прием, ускоряющий темп. Это, прежде всего, ускоренный рефлекс руки после точки удара. Рука быстро отлетает от точки и с ускорением движется к последующей доле. Тем самым создается ощущение более быстрого ее наступления.

№58

М. МУСОРГСКИЙ. „Ночь на Лысой горе“

Poco più sostenuto

Ob.
Cl.
Fag.
Fl.



В данном примере примерно с 5—7-го тактов начинается постепенное ускорение, приводящее в 11-м такте к новому, более быстрому темпу.

Постепенное замедление темпа. Расширение темпа (*rallentando*, *ritenuto*, *ritardando* и т. п.) достигается обратным приемом. Рука задерживается в точке удара, рефлекс увеличивается. Одновременно с этим удлиняются и промежутки времени, в течение которых тактируются счетные доли схемы.

№ 59

С. РЯУЗОВ. Сюита для оркестра русских народных инструментов



Прием, замедляющий темп. В точке удара производится остановка, длительность которой зависит от степени замедления. Ни один оркестрант не позволит себе сыграть следующую долю такта, пока рука дирижера стоит неподвижно в точке удара предыдущей доли. Ауфтакт к следующей доле потребует, соответственно, больше времени, призывая оркестрантов к замедлению темпа, с каждой последующей долей степень замедления будет увеличиваться. Некоторую пользу может принести введение слегка приподнятого, как бы «утяжеленного» локтя, который в данном случае ведет за собой кисть и тем самым становится «главным» в процессе дирижирования.

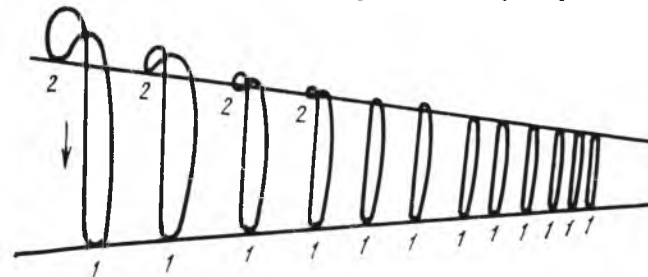
Легче всего понять этот прием, применив его перед третьей долей такта в схеме «на четыре» и перед четвертой долей в схеме «на шесть». Разумеется, локоть при этом должен быть полностью свободным.

В особо сложных случаях дирижер может привлечь еще большее внимание оркестрантов применением специального предупреждающего жеста левой руки («внимание»!)

Постепенные переходы темпа, связанные с изменением схем тактирования. При изменении темпа дирижер не всегда пользуется одной и той же схемой тактирования: изменения темпа могут сопровождаться также и изменениями схемы.

Часто в практике встречается необходимость замены обычной схемы на сокращенную (при ускорении) или наоборот — на дробленную (в случаях замедления темпа). Четко и определенно показываемая первая доля такта — залог успешного овладения этим приемом.

Постепенный переход на сокращенную схему. Опираясь более обычного на первую долю, рука постепенно начинает отмечать остальные менее четким жестом (как бы «смазывая»), приводя их в дальнейшем к полному исчезновению. Время от одной первой до другой первой доли (следующего такта) сокращается и амплитуда движения руки уменьшается. При этом и происходит ускорение темпа.



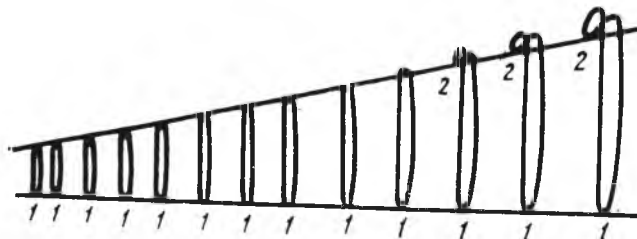
[Allegro] (дирижируется „на два“)

p *cresc. poco a poco*

sempre più allegro

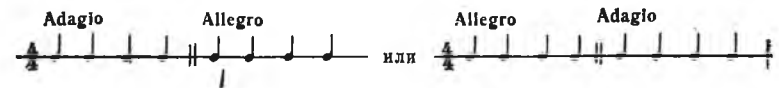
Preslo (дирижируется „на раз“) *fp*

Постепенный переход с сокращенной схемы на обычную. При замедлениях темпа происходит процесс, обратный предыдущему. Показывая ту же сильную долю такта, дирижер постепенно начинает намечать и остальные доли следующей (обычной) схемы, расширяя при этом амплитуду движения руки. Доли эти постепенно обретают самостоятельность, пока наконец не превращаются в полноценные. Время, затрачиваемое на прохождение руки между долями увеличивается (см. нотный пример № 59)



Постепенный переход с обычной схемы на дробленную. Процесс похож на предыдущий. Дирижер начинает расширять амплитуду движений руки, замедляет темп и освобождает место для появления вспомогательных дробленных долей. Только подготовив соответствующим образом нужную схему — он начинает разбивать (дробить) каждую долю такта на две или три вспомогательные. Необходимо при этом следить, чтобы время, затрачиваемое прежде на одну долю такта (учитывая замедление) — теперь соответствовало бы времени на две или три доли.

Внезапные изменения темпа. До сих пор говорилось о постепенных изменениях темпа. Но они могут быть и внезапными, без какой-либо подготовки, замедлений и ускорений, связующих фермат или пауз.



Ясность, понятность руки дирижера при внезапном изменении темпа определяется прежде всего четким, уверенным афтактом к новому темпу. В особо сложных случаях возможно прибегнуть также к концентрации внимания оркестра, применив жест «внимание».

Из медленного в быстрый. Сразу после наступления последней доли прежнего такта рука дирижера останавливается на какое-то мгновение (эта последняя доля должна отзвучать полностью!). После этого рука производит афтакт к последующей музыке уже в новом темпе (то есть в том, который и должен наступить). Ясность и определенность этого афтакта гарантирует оркестрантам представление о скорости темпа и характере последующей музыки. Амплитуда руки уменьшается по сравнению с прежней, соответствовавшей более медленному темпу.

№ 61

В. МОЦАРТ. „Дон Жуан“ Увертюра

[Andante] („на восемь“) Molto allegro („на два“)

[p] *p* *fp*

Из быстрого в медленный. Несколько реже встречается переход из быстрого в медленный темп. Для этого применяются два приема:

1. Доведя быструю музыку первого темпа до ее окончания и наступления нового, более медленного темпа, дирижер производит короткую остановку руки на первой доле нового темпа. Степень скорости аутфакта к следующей доле такта (показанного дирижером с максимальной ясностью) и определяет новый темп.

№ 62

М. ГЛИНКА. „Камаринская“

[Allegro moderato $\text{♩} = 118$]



poco meno mosso



2. Последняя доля предыдущего (быстрого) темпа не тактируется дирижером, а доигрывается оркестром самостоятельно, «по инерции». Выигранное таким образом время используется дирижером для аутфакта к новому темпу, уже в более медленном движении.

Аутфакт, разумеется, нужен уже более спокойный, чем прежде. При этом следует точно рассчитать время, чтобы не вызвать ненужной паузы на тактовой черте, и точно попасть в первую долю нового темпа¹:

¹ В случаях, если медленный темп окажется слишком медленным, следует по отношению к нему применить дробленную схему.

№ 63

[Spiritoso $\text{♩} = 96$]

Н. РИМСКИЙ – КОРСАКОВ. „Шехеразада“, 4 часть



Allegro non troppo maestoso $\text{♩} = 60$



Следует всегда иметь в виду, что при всех изменениях темпа главное — это хороший, отчетливый, ясный аутфакт, определяющий характер и скорость нового темпа.

Случаи полиритмии. Не так уж редко встречаются в дирижерской практике одновременные сочетания двух различных размеров или ритмических фигур, объединенных одной общей сильной долей такта. Простейший пример подобной полиритмии — сочетание дуоли с триолью. Дирижируя подобными сочетаниями, следует отдавать предпочтение той ритмической фигуре и схеме, которые установились раньше, стали привычными для исполнителей.

№ 64

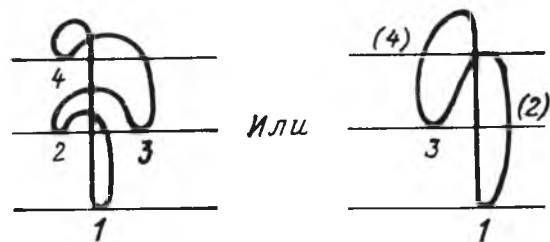
П. ЧАЙКОВСКИЙ. Итальянское каприччио, после [D]

[Allegro moderato $\text{♩} = 120$]



Опорными долями, скрепляющими данный пример полиритмии, являются первая и третья доли такта, которые

потому и должны быть подчеркнуты более заметными жестами правой руки.



Случай полиметрии. В редких случаях дирижеру приходится сталкиваться с одновременным сочетанием двух (или даже трех) метров (размеров) — полиметрией. В отличие от полиритмии сильные доли (метрические акценты) этих метров не совпадают, причем все доли равны по длительности между собой.

№ 65

В. МОЦАРТ. „Дон Жуан“. Финал
Такта



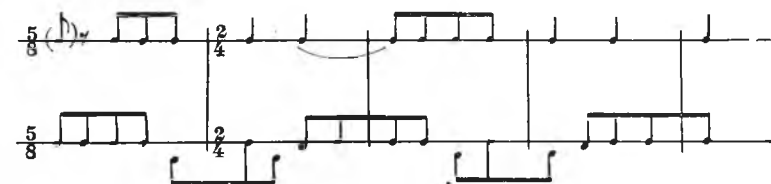
В данном примере полиметрии играют одновременно три оркестра. Поскольку менуэт (3/4) является стержнем

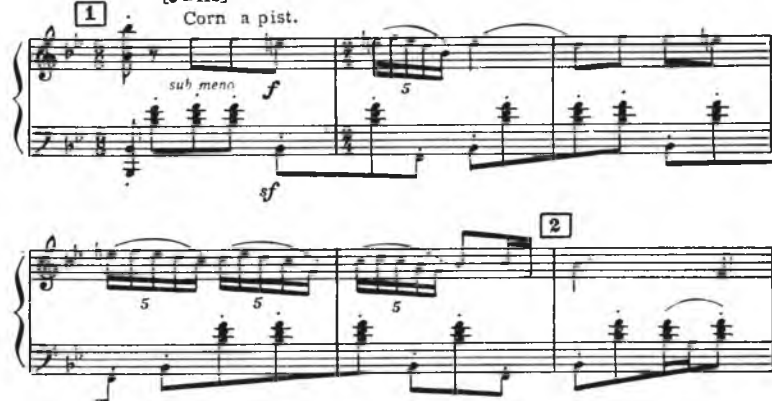


этого эпизода и его играет главный оркестр, сидящий в яме (в отличие от двух других — на сцене), то следует придерживаться трехдольной схемы. Для верхней строчки (оркестр III на сцене) одна доля менуэта соответствует трем восьмым (полному такту). Восьмые оркестров I и III не совпадают, однако в первом оркестре есть триоли у валторн, которые и соответствуют этим восьмым оркестра III. Для среднего голоса (оркестр II) одна доля трехдольного такта основного оркестра I соответствует одной же доле двухдольного такта оркестра II.

Равные по длительности счетные доли и объединяют все три оркестра. Ясность трехдольной схемы здесь имеет значение только для оркестра I. Во всех подобных случаях приходится выбирать схему, которая не только организует разные метры у разных частей оркестра воедино, но и которая явится ясной и удобной для оркестрантов. В редких случаях дирижер, обладающий хорошей техникой, может производить тактирующие жесты двумя руками разнометрических схем: например, для одной части оркестра правая рука тактирует «на два», а левая в это же время — «на три» для другой его части. Или правая рука тактирует «на три», а левая — «на четыре» и т. п.

Вот несколько более простой случай полиметрии, где необходима предельно ясная схема:





134

Musical notation for Example 6, consisting of five measures:

- Measure 1: Time signature $\frac{3}{4}$. Notes: quarter note G, quarter note A, quarter note B.
- Measure 2: Time signature $\frac{3}{8}$. Notes: eighth notes C, D, E, F, G, A.
- Measure 3: Time signature $\frac{2}{4}$. Notes: half note G, half note A.
- Measure 4: Time signature $\frac{5}{8}$. Notes: eighth notes B, C, D, E, F, G.
- Measure 5: Time signature $\frac{6}{8}$. Notes: eighth notes A, B, C, D, E, F.

The first staff of the exercise consists of three measures. The first measure is in 3/4 time, with a 6/8 time signature written below it. It contains six eighth notes, numbered 1 through 6. The second measure is in 3/8 time, with a 2/4 time signature written below it. It contains a quarter note (1), an eighth note (2), and a quarter note (3). The third measure is in 5/8 time, with a 6/8 time signature written below it. It contains a quarter note (1), an eighth note (2), a quarter note (3), and an eighth note (4). The staff ends with a double bar line.

а) В. БОЯШОВ. Скерцо для оркестра русских народных инструментов



6) $\text{♩} = 100$

(см. продолжение примера № 67 б на с. 137)

Такты «di tre» и «di quattro battute». В заключение раздела о переменных размерах будет уместно также упомянуть об особом виде ритмических комплексов, называемых тактами «di tre» (из трех) и «di quattro battute» (из четырех ударов). Под этим подразумевается группировка тактов, каждый из которых в отдельности является как бы частью более крупного такта из 2, 3, 4 и более долей. Подобные случаи встречаются только в умеренно-быстрых и быстрых темпах. Тактируется в них только одна первая доля.

Vivo **Moderato**

написано: $\frac{3}{4}$ 1 1 1 1 исполняется: $\frac{12}{8}$ 1 2 3 4 (на четыре)

Allegro **Moderato**

написано: $\frac{3}{8}$ 1 1 1 исполняется: $\frac{9}{8}$ 1 2 3 (на три)

Один из первых случаев применения такого приема встречается в Скерцо из IX симфонии Бетховена, где автором он и обозначен. В конце «Ковки меча» из «Зигфрида» Вагнер пишет: *Ritmo di tre misure*, *Ritmo di due misure* (ритм в три такта, ритм в два такта). Авторы многочисленных более поздних примеров, которыми изобилует музыкальная литература как правило никогда не останавливаются на них внимание исполнителей. И при изучении такого произведения сам дирижер обязан уметь распознать их ритмическую структуру.

Так например, «Вальс-фантазия» Глинки: мог бы быть записан иначе и рассматриваться исполнителем как один такт, составленный из трех прежних:



«Праздничная увертюра» Шостаковича, представленная автором в размере $\frac{3}{4}$ (alla breve) и тактируемая «на два»:

№ 70

Д. ШОСТАКОВИЧ. «Праздничная увертюра»



могла бы быть понята как:

№ 71



Анализируя ритмический скелет произведения, полезно выявлять подобные скрытые структуры. Это значительно упрощает и облегчает исполнительский процесс дирижера,

поскольку в своем сознании он постоянно подразумевает тот или иной комплекс более крупного плана, не обязательно отражая его в схеме. Такое «укрупненное» мышление помогает осознать структуру произведения, придавая исполнению стройность, ясность, логичность и убедительность.

ФЕРМАТА

Фермата — остановка, задержка звука или паузы. Длительность ее определяется характером произведения, логикой музыкального развития и художественным вкусом исполнителя. В партитуре фермата обязательно выставляется во всех голосах оркестра в пределах одного такта, даже если она падает на разные счетные единицы доли.

Виды фермат. Кроме обычной ферматы, которая ставится над нотой или паузой, встречается также фермата с пометкой «lunga» (длинная), выдерживаемая еще дольше обычной. Для обозначения более коротких фермат (исключительно для пауз), применяются знаки ' " или v (так называемые «люфтпаузы» — воздушные паузы). Практически ничем не отличается от них фермата на тактовой черте (цезура). Нередко фермата на паузе не бывает выписана в нотном тексте, однако ход музыкальной драматургии требует ее выполнения: это так называемая не-написанная, подразумеваемая фермата.

Способы дирижирования фермат. Дирижеру следует различать два основных вида фермат: фермату на звучании и фермату на паузе. Способы их дирижирования резко различны между собой.

При фермате на звучании правая рука дирижера движется, причем движение это не прекращается вплоть до окончания звучания ферматы.

На фермате же во время паузы рука неподвижна.

Движение руки во время звучания ферматы. В течение всего времени, пока в оркестре продолжается звучание на фермате, рука дирижера не должна быть неподвижной. Ее движение по горизонтальной линии как бы «поддерживает» звук, не дает повода оркестрантам уменьшить его интенсивность, а тем более (что иногда случается) и совсем прекратить игру ранее того момента, когда наступит конец ферматы. Неподвижная рука дает гораздо больше поводов

для прекращения извлечения звука до срока его окончания¹.

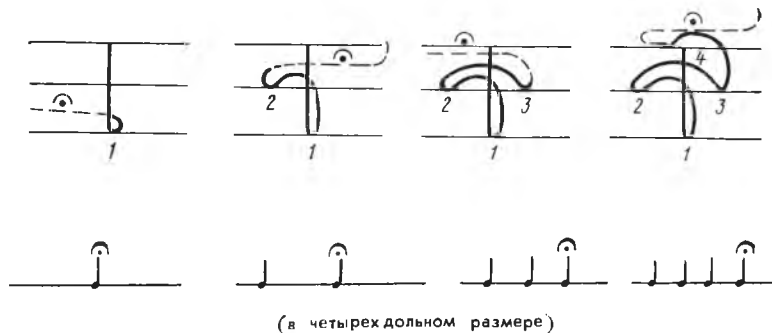
Правила показа фермат. Фермат на звуке может быть взята в любой точке дирижерской схемы. Для показа ее обязательны три момента — постановка фермат (точка), дальнейшее ведение звучания и снятие его. Наибольшие трудности может вызвать третий, заключительный момент — снятие (прекращение звучания) или переход фермат в последующее звучание.

При фермате на звуке горизонтально движущаяся рука приводится в ту точку, откуда ей затем будет удобно произвести ауфтакт к последующей доле такта. При фермате на паузе рука сразу ставится в положение, удобное для последующего ауфтакта.

При фермате, связанной с усилением или ослаблением звука, правая рука движется не по горизонтали, а в направлении подъема или спуска (см. более подробно об этом ниже). Степень воздействия такой фермат увеличивается соответствующим движением левой руки.

Фермат на звуке. Движение руки, показывающей фермату, происходит почти всегда медленнее основного темпа. Скорость движения руки зависит от того, сколько времени дирижер намеревается выдерживать фермату.

Направление движения руки при фермате на звуке может быть:

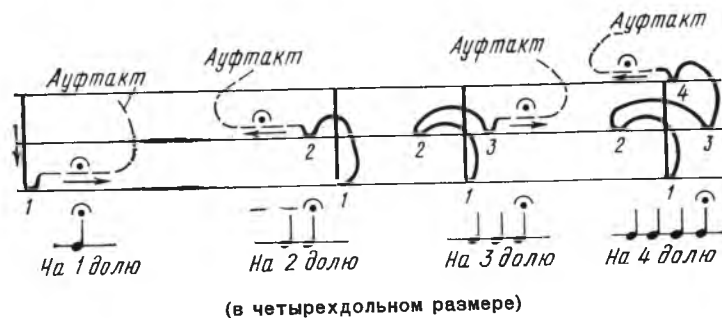


¹ Попробуйте в оркестре показать фермату на звучании неподвижной рукой, и вы убедитесь в преимуществе приема «ведения звука», как бы физического ощущения его в своей руке.

Именно этим обстоятельством и объясняется потребность некоторых дирижеров (по-видимому, чувствующих несовершенство своей техники) трясти руками во время фермат.

1. В сторону, противоположную началу основного направления. Этот способ применяется преимущественно в тех случаях, когда фермат требует после себя кратковременного снятия, падающего на следующую долю такта (см. ниже «Снимаемая фермат»).

2. В ту же сторону, куда рука должна была двигаться после точки удара. «Петля», производимая ею при этом — удлиняется, растягивается. Такой способ удобен в тех случаях, когда фермат переходит непосредственно в звучание последующей доли такта (см. ниже «неснимаемая фермат»).



Завершение фермат. Существуют два способа завершения фермат:

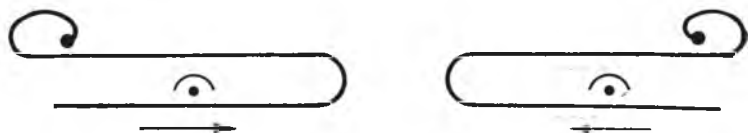
1. После окончания звучания («снимаемая фермат»).
2. Перевод ее в последующее звучание без паузы («неснимаемая фермат»).

Снятие отзвучавшей фермат («снимаемая фермат»). Медленно движущаяся («тянущая звук») рука дирижера непосредственно перед моментом прекращения звучания

делает петлю в сторону, противоположную направлению основного движения.



Эта петля, в свою очередь, является началом ауфтакта к следующей доле такта, где рука и останавливается на то время, в течение которого будет длиться пауза (или цезура) после фермат. На этой паузе рука стоит неподвижно (или пассивным жестом отсчитывает пустые доли такта). Если фермата длится очень долго и движение руки в одном направлении уже исчерпало свои возможности, его можно плавно перевести в противоположную сторону.

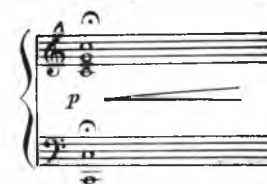


Фермата на продолжающемся звучании («неснимаемая» фермата). В противоположность предыдущему случаю — звучание фермат может не иметь своего окончания и без перерыва переходить в последующую музыку. Тогда вместо «петли» для снятия звучания (в которой уже нет необходимости) рука переводит это звучание в последующее без какой-либо заметной паузы. Для этого достаточно остановить руку, тянущую фермату на короткое мгновение, а затем — произвести рефлекс — начало ауфтакта к последующей доле с новым звучанием.

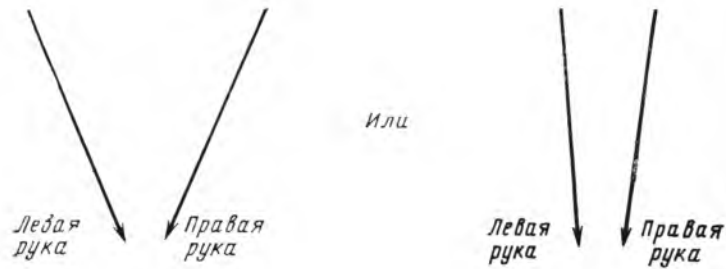


Фермата, включающая в себя усиление или ослабление звука. Фермата на звучании может сопровождаться также и изменением его силы (как усилением, так и ослаблением).

При *crescendo* на фермате правая рука движется, постепенно повышая свой уровень и степень интенсивности жеста. Левая рука делает обычный для нее жест усиления звука.



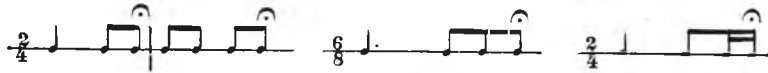
Diminuendo на звучащей фермате производится в противоположном направлении вниз, снижением уровня положения руки и ослаблением интенсивности ее движения. Левая рука показывает соответствующее уменьшение звучности.



№ 74

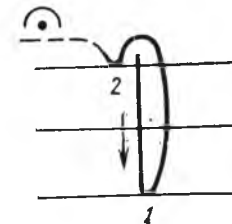
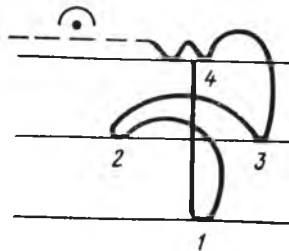


Фермата на промежуточных долях такта. Могут встречаться ферматы и на промежуточных долях:



Здесь следует разграничить два вида фермат: 1. В медленном темпе. 2. В быстром темпе.

В медленном темпе (часто к тому же сопровождаемому и замедлением) долю, на которую падает фермата, лучше раздробить, взяв саму фермату отдельным, дробным ударом.



В быстром темпе возможно ограничиться показом доли, включающей в себя фермату, не производя для самой ферматы отдельного удара.

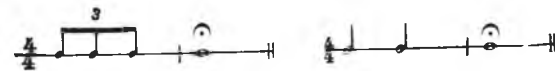
[Lebhaft (♩ = 92)]

Fiati

Orch. (altri)

После того, как фермата отзвучит, рука продолжит свое движение.

Фермата, общая для всего оркестра. В общей для всего оркестра фермате достаточно показать всего лишь одну долю, ту, на которой эта фермата и обозначена. В первую очередь сказанное относится к ферматам, заканчивающим всю пьесу или часть ее.



Одним ударом показываются и ферматы, общие для всего оркестра, выражающие неподвижную, как бы застывшую звучность.

№ 77

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. „Шехеразада“



Ф. МЕНДЕЛЬСОН. „Сон в летнюю ночь“ Увертюра

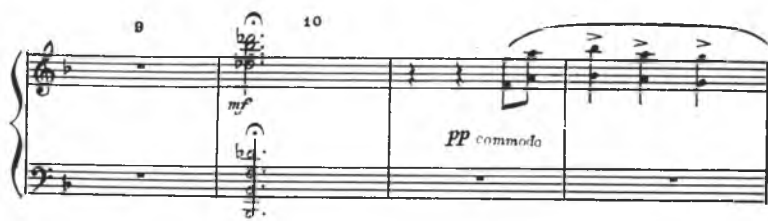


Фермата перед паузой. Нередко встречаются случаи, когда момент снятия ферматы является одновременно и долей такта, падающей на паузу.

№ 78

М. ГЛИНКА. Камаринская

Moderato ma energico ♩ = 84



Общую фермату всего оркестра во 2-м, а также и в 4-м, 8-м и 10-м тактах рука показывает также одним ударом. Активный ауттакт к первой доле следующего такта показывает снятие ферматы, и одновременно — первую долю на общей паузе. Вторая доля (в 3-м и 5-м тактах) показывается пассивным жестом, после чего активный рефлекс вызывает дальнейшее звучание.

Фермата, объединяющая разные доли такта. В отличие от общей ферматы совершенно необходимым является показ всех долей такта, если часть оркестра начинает фермату на первой доле, а остальная часть — продолжает движение, приходя к той же фермате лишь на следующих долях такта. В подобных случаях остановка руки должна происходить на последней фермате.

№ 79



Незаметное прекращение звучания ферматы в конце пьесы. Если звучание музыки в пределах *piano*, и кроме того, ему сопутствует *diminuendo*, в конце произведения возможно применить следующий прием. Руки опускаются постепенно, не снимая звучание и очень медленно. Музыка вслед за этим (продолжительным по времени) движением также

постепенно замирает, затухает, как бы незаметно растворяясь. Точного момента прекращения звука установить нельзя, он исчезает...

Фермата на паузе. В отличие от ферматы на звучании, фермата на паузе показывается неподвижной, стоящей на месте рукой и состоит всего лишь из одного момента — постановки ферматы. Точка местонахождения руки соответствует доле такта, на которую фермата и приходится, и является, в свою очередь, исходной для ауттакта к следующей доле.

К фермате на паузе не требуется активного ауттакта, вполне достаточно наметить эту долю пассивным жестом руки, не вызывающим никакого звучания¹.

Цезура, или короткая пауза (в том числе и на тактовой черте) показывается простой остановкой руки, или сравнительно быстрым отдергиванием, отведением ее к корпусу.

Максимальная ясность жестов, остановок и моментов снятий необходима при показе всякого рода фермат.

Приведем два примера из популярной литературы, в которых у начинающих дирижеров могут встретиться затруднения:

№ 50

Н. РИМСКИЙ - КОРСАКОВ. „Шехеразада“ 2 часть

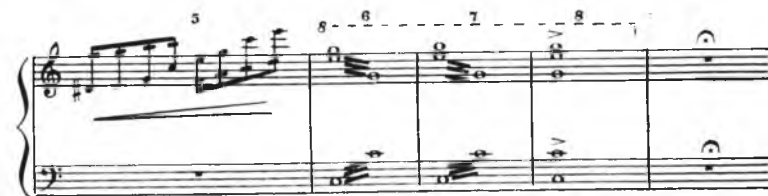


¹ Не следует опасаться длинной, хорошо выдержанной паузы с ферматой. Такая пауза может служить как бы «водоразделом», рубежом между двумя различными по характеру и значению эпизодами или частями целого.

В первом такте рука дирижера производит маленькую остановку на его первой доле, заканчивая предыдущую фразу. Ясный ауфтакт ко второй доле начинает новую фразу с сопутствующим ей *crescendo*. Правая доля второго такта показывается более резким ауфтактом (*sforzato*). В том же темпе после нее без ауфтакта откладывается вторая доля, на которой рука и начинает ведение ферматы (вправо). Ауфтакт к третьей доле не нужен, так как мог бы быть принят оркестрантами за рефлекс, побуждающий к игре. Вместо этого рука переводится в положение третьей доли без заметного ауфтакта и уже от нее производит резкий, энергичный рефлекс, определяющий характер триолей, стремительных и напористых. Рука далее тактирует все три доли третьего такта и первую долю четвертого. Движение ее здесь как бы «врезается» во вторую долю, и рука «вытягивает» звучание ферматы этой второй доли. Далее снова активный рефлекс от третьей доли, вызывающий энергичное движение музыки. Фермата четвертого такта укорочена на одну восьмую долю по сравнению с ферматой второго такта.

Столь же быстрые три группы триолей 5-го такта и первой доли 6-го приводят к кульминации — фермате на второй доле 6-го такта, ведение которой осуществляется насыщенным (но экономным) жестом вправо от доли. Вместо ауфтакта следует быстрый и резкий рефлекс руки после второй доли, который и вызывает звучание оставшихся двух шестнадцатых второй доли.

Все эти три ферматы — типичные «неснимаемые». Они как бы разрывают, расчлняют, пытаются остановить неукротимое движение музыки. Вот еще один пример:



Здесь приходится сталкиваться, кроме технических трудностей, также и с условностями традиций исполнения. Тактируется пример «на два» (автором указан размер $\frac{2}{4}$). Первые два такта не представляют никаких сложностей. На второй доле третьего такта дирижеру следует показать энергичную фермату на *fortissimo*, требуемую традицией исполнения.

Ясная и решительная «петля» ауфтакта по направлению к «разу» четвертого такта снимает звучание. Фермата на паузе производится на первой доле, а не на второй (как это указано автором). На этой паузе-фермате рука неподвижна. Положение руки является исходным для ауфтакта ко второй доле, и от его характера и качества зависит многое. Поэтому он и является технически наиболее трудным местом для данного эпизода. Ауфтакт не должен быть слишком длинным и энергичным: гораздо важнее здесь рефлекс от второй доли, который и помогает скрипачам начать свой стремительный пассаж дублированными восьмыми.

Возможен и такой вариант исполнения: не производя ауфтакта ко второй доле 4-го такта, очень резко оттолкнуться от нее, ведя за собою скрипачей. Как и прежде, этот рефлекс и явится началом ауфтакта к 1-й доле 5-го такта.

Следующие — 6, 7 и 8-й такты — тактируются так же, как и 1-й, 2-й и 3-й, заканчиваясь такой же традиционной ферматой на второй доле 8-го такта и столь же резким ее снятием. Момент снятия фермат (к точке «раза») и есть момент наступления ферматы на генеральной паузе 9-го такта. После нее следует обычный ауфтакт к последующей музыке.

Пример весьма показателен и легко получается с оркестром при первом же проигрывании (с обязательным выполнением всех указанных приемов и ясным их воплощением).

№ 81

К. ВЕБЕР. „Вольный стрелок“



КОНТРОЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ (для пятого и шестого семестров)

Повторение пройденного. Дальнейшая отработка деталей дирижерской техники: разновидности аутфакта, фермат, синкоп и акцентов. Понятие об исполнительском процессе и вопросах интерпретации. Дирижер-аккомпаниатор — следование за солистом и собственное понимание произведения — задачи объединения двух трактовок.

РЕКОМЕНДУЕМЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ (кроме сонат Бетховена и вальса Шопена — все остальное — по партитуре):

Бах — Сюита № 2 (си минор).
Бетховен — Соната для ф-но № 7 (ре мажор. Часть 1).
—» — Симфония № 1 (до мажор. Часть 4).
Шопен — Вальс № 10 (си минор Op. 69 № 2).
Вебер — «Оберон» (увертюра).
Глинка — Вальс-фантазия.
—» — «Ночь в Мадриде» (увертюра).
Мусоргский — «Рассвет на Москве-реке» из «Хованщины» (Редакция Римского-Корсакова).
Римский-Корсаков — «Майская ночь» (увертюра).
—» — «Сказка о царе Салтане» (сюита).
Прокофьев — Симфония № 7 (части 1 и 3).
Шостакович — Любая из Балетных сюит. Сюиты из к/ф «Овод», «Молодая гвардия», Симфония № 1 — (часть 3).
Хачатурян — «Маскарад» (музыка к драме Лермонтова).
Для оркестра русских народных инструментов (по партитуре):
Шебалин — Русская увертюра.
Куликов — Молдавская увертюра.
Холминов — Праздничная увертюра.
Василенко — Праздничная увертюра.
Бояшов В. — Северные пейзажи (сюита).
—» — Симфонietta.
Кравченко Б. — Русские кружева.
Леви Н. — Русский север.
Кикта В. — Сказание о Наталии Микулишне (сюита по картинам Васнецова).
Бойко Р. — Звоны времен Петра I (сюита).

Аkkомпанемент средней сложности певцу или инструменталисту (предварительно отработанный в классе и только после этого — вынесенный в оркестр). Репетиционная работа с оркестром не менее 10 часов в семестр. Репетиция в оркестре — всегда под наблюдением педагога.

Пятый семестр заканчивается зачетом с контрольным уроком, а шестой — экзаменом как в классе, так и в оркестре. Оценка выносится (как и прежде) по двум показателям: работа в классе и умение работать с оркестром наиболее продуктивно и быстро, достигая при этом наилучших художественных результатов.

ФРАЗИРОВКА И ШТРИХОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В функции рук входит также показ начала и конца фраз, дыхания, штриховых особенностей и т. п. Одновременно с тактированием это производит правая рука, значительную помощь которой оказывает левая.

Начало и конец фразы. Перед началом фразы правая рука производит небольшую остановку (задержку) в точке, предшествовавшей ее началу. После чего фраза начинается уже новым, более значительным аутфактом, как бы заново.

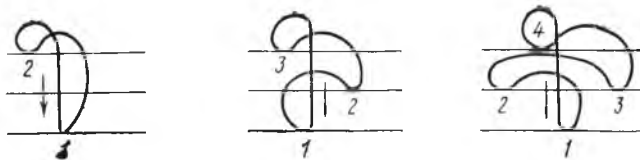
На последнем ударе (совпадающем с окончанием фразы, лиги или просто дыхания) рука производит вновь маленькую (зависящую от темпа) остановку, как бы заканчивая свое движение. Последующий рефлекс руки происходит за более короткое время, наверстывая упущенное и тем самым показывая начало новой фразы.



Фраза и штрихи. Оркестровая звучность неисчерпаемо многообразна, разнохарактерна, причем звучание как струнных, так и духовых инструментов во многом определяется их штрихами. Поэтому дирижер должен уметь правильно отображать в жесте такие важные для формирования характера фразы компоненты, как штрихи.

Огромное количество штрихового разнообразия может быть объединено в две группы: 1. Связные штрихи. 2. Раздельные штрихи.

Связные штрихи. К связным штрихам мы относим legato ($\widehat{\text{p}}\widehat{\text{p}}$) и portato ($\widehat{\text{p}}\widehat{\text{p}}$ или $\widehat{\text{p}}\widehat{\text{p}}$), представляющее собой утяжеленное legato. В основе исполнения legato лежит, главным образом, постепенное, неторопливое, плавное движение правой руки из точки одной доли — в точку следующей. Эластичное и без рывков движение всей правой руки завершается легким упором кисти в момент точки удара. Это движение-толчок — смягчено, сглажено, с плавной петлей после него:



Левая рука при этом может медленно двигаться в горизонтальном направлении от начала legato до его окончания.

Раздельные штрихи. Раздельные штрихи в свою очередь подразделяются на штрихи твердые и мягкие, короткого и длинного звучания.

Твердые штрихи короткого звучания. Эти штрихи мы относим к группе staccato¹. Характер staccato чрезвычайно разнообразен². Так например, точка над нотой (\dot{r}) — обычное staccato, которое следует играть коротко, легко и без акцента (струнные смычковые инструменты пользуются штрихами staccato и spiccato). «Staccatissimo», или «клиннышек» ($\underset{\cdot}{r}$) — более острое staccato, требующее резкого окончания звука.

«Домик» ($\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{r}}$) означает сильный акцент, сокращающий длительность звучания ноты. Исполняется он с помощью штриха marcatisimo или martele.

Staccato³. Для показа этого штриха кисть правой руки всегда находится параллельно плоскости пола (обычное для нее горизонтальное положение). Движение всей руки, соединяющее точки схемы, завершается более быстрым,

¹ Поскольку названия исполнительских штрихов впервые возникли в практике струнного исполнительства, а затем уже широко вошли в музыкальный обиход, — в справочной литературе штрих staccato, как и ricochet, относится к связным штрихам, поскольку исполняется движением смычка струнного инструмента в одну сторону, аналогично legato.

Предлагаемая здесь классификация штрихов представляется нам более удобной для запоминания и освоения начинающим дирижером, поскольку она находится в естественной зависимости от результата штрихового исполнительства.

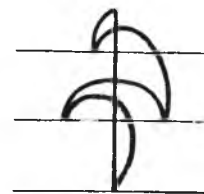
² В нотном тексте эти штрихи обозначаются различными символами, некоторые из них до сих пор не имеют своих названий (например, \wedge , $\underset{\cdot}{\wedge}$, укорачивающие длительность ноты и акцентирующие ее

в то же время). Мы пользуемся теми названиями, которые применяются в оркестровой практике и отражают рисунок знака-символа.

³ У струнных инструментов различаются два штриха staccato и spiccato. Первый из них чаще встречается в сольной исполнительской практике. В оркестровом исполнительстве чаще всего применяется штрих spiccato.

четким «броском», толчком одной кисти. Толчок этот значительнее и больше обычной «точки», напоминает как бы «укол», производящийся сверху вниз.

После каждого толчка наступает короткая, почти мгновенная остановка. Петля (сопущующая обычной точке), здесь почти полностью отсутствует. В руке все время должно наличествовать четкое ощущение «конца палочки», то есть точки удара, приходящейся именно на ее конец. Недопустимо запаздывание удара в конце палочки по отношению к удару кисти.



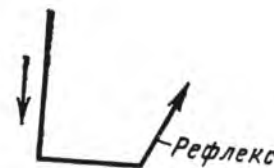
Правая рука

Левая рука может подкреплять движения правой подобным же «клеванием», но, разумеется, без показа схемы.



Твердые штрихи длительного звучания. В это понятие входят уже упоминавшиеся выше штрихи martele, marcato (в тех случаях, когда акцентируются ноты значительной длительности). Для показа этих штрихов применяется прием «протягивания точки удара» или «вытягивания звука», то есть после твердого падения правой руки к точке удара она не заканчивает на этом свое движение, но резко изменив направление (сверху — в сторону), продолжает вести звук по горизонтали, протягивая точку удара и как бы «выжимая» звук.

Резкий рефлекс руки к последующему ауттакту прекращает звучание (напоминая «неснимаемую фермату»).



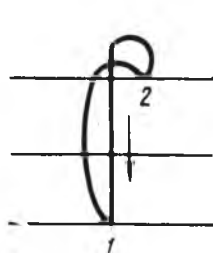
УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ДАЛЬНЕЙШЕГО СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ МАНУАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ

Предлагаемые упражнения для дальнейшего совершенствования мануальной техники сложнее предыдущих. Они еще более способствуют развитию самостоятельности каждой из рук в отдельности и всего дирижерского аппарата в целом.

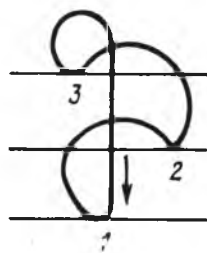
Упражнения для развития самостоятельности рук. За основу приняты тактирующие жесты левой руки (что, как мы знаем, не входит в круг ее прямых обязанностей и на практике почти не применяется). Однако, здесь они могут принести пользу для выработки полнейшей независимости обеих рук.

Упражнение 1. Функции рук меняются: левая тактирует, правая — показывает динамику (теми же средствами, которыми ранее пользовалась левая). Упражнение проводится в различных схемах и нюансах.

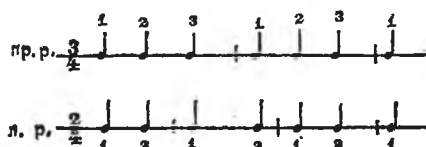
Упражнение 2. Правая рука тактирует трехдольную схему, а левая в то же время — двудольную. Все доли такта одинаковой длительности (доля равна доле).



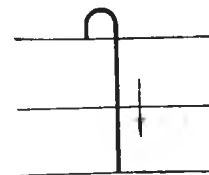
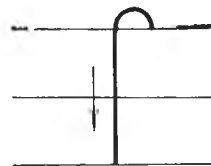
Левая рука



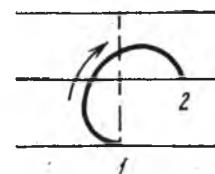
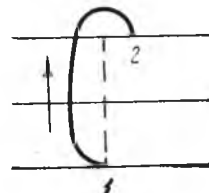
Правая рука



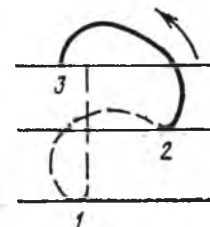
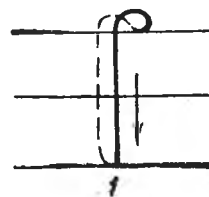
Руки при этом проделывают разный путь, для каждой из них вполне самостоятельный. Первая доля такта — «раз» является общей для обеих рук.



Далее правая рука производит движение направо (трехдольная схема), а левая — вверх (двудольная схема).



Для левой руки схема на этом заканчивается, и следующий удар начинается все сначала: он снова приходится вниз (первая доля такта — «раз»). В то же время правая рука делает еще третий, последний удар на верхнем уровне ее трехдольной схемы.



В дальнейшем «раз» правой руки (первая доля следующего такта) совпадает со второй долей левой руки и т. д.



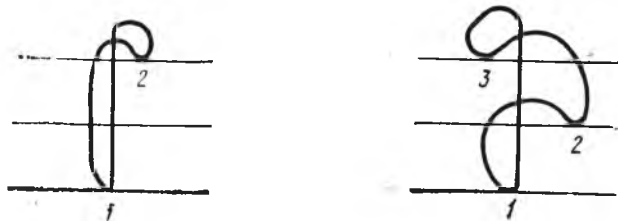
Через каждые два трехдольных такта первые доли («разы») совпадают.

В дальнейшем следует упражняться в разных схемах и менять их для обеих рук по очереди.

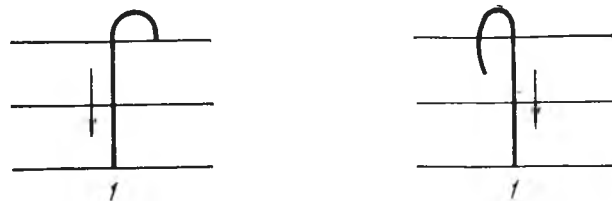
Например: правая рука — «на три», левая — «на четыре» и наоборот. Правая — «на четыре», левая — «на шесть» и т. п.

Упражнение 3. Руки так же тактируют в разных схемах. Такт равняется такту. Из совпадающих долей в обеих схемах есть только одно — первая доля такта, остальные доли его не совпадают друг с другом и тактируются не одновременно.

Правая рука тактирует «на три», левая — «на два».



Первые доли совпадают:



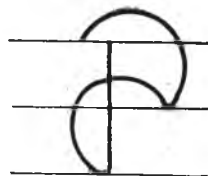
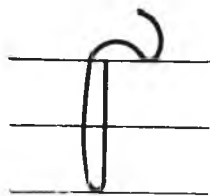
Затем правая рука продолжает свое движение вправо (по направлению ко второй доле трехдольной схемы). Левая идет вверх, но в более медленном движении.



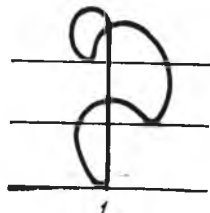
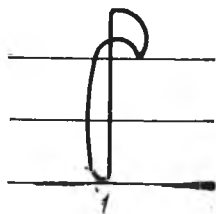
Правая рука уже произвела точку удара своей второй доли. Левая — все еще движется по направлению к своей второй доле. Падение ее на точку удара приходится точно посередине между второй и третьей долями правой руки в ее трехдольной схеме.



Во время движения левой руки от ее второй доли к первой правая успевает показать свой третий удар.



После этого «разы» обеих рук совпадают в первой доле следующего такта.



Упражнение следует проделывать до полного его освоения, после чего можно схемы переменить местами: правая рука тактирует «на два», левая — «на три». Схемы также могут быть усложнены: одна рука тактирует «на четыре», другая — «на три» (и наоборот). Подобное усложнение упражнений желательно продолжить и далее.

Точно так же эти упражнения, как и предыдущие упражнения по развитию самостоятельности рук, могут сопровождаться ритмическими аккордами фортепиано, за которым сидит концертмейстер или сам педагог. Сопровождение первых двух упражнений менее обязательно, чем последующих.

Третье упражнение может вначале проводиться без фортепиано. Сопровождение становится желательным после преодоления первоначальных трудностей.

Упражнения для развития техники. Попробуйте продиржировать приведенные ниже схематические примеры сначала одной правой рукой, потом — жестами, свойственными одной левой руке (определяющими динамику, характер и т. п.). В совершенстве освоив примеры каждой рукой, можно перейти к дирижированию обеими руками.

Largo
 3/4 *f p* *ff p* *f = ff* *f ff = pp*

Allegretto
 2/4 *p* *f* *pp* *f* *p = pp*

Moderato
 5/4 *p f = pp* *mf p* *qf* *5 p = ff* *p* *pp* *f*

Moderato *accel.* *a tempo*
 3/4 *p* *f* *p* *f* *pp*

rit. molto
f *pp* *f* *p* *f*

Allegro
 2/4 *p* *f* *pp* *ff*

Allegro
 3/4 *mf* *f* *p* *f*

Andante
 4/4 *mf* *f* *qf* *sf* *sp* *f*

Sostenuto *rit.* *a tempo*
 5/8 *ff* *pp* *f* *p* *mf*

Allegro
 6/8 *pp* *f* *p* *p* *f* *ff* *p*

зыкальным смыслом. Но содержание и форма музыки иногда не соответствуют конструкции этого «каркаса», выходят за его пределы. Тогда тактировочная схема должна принимать очертания существа музыки и к нему применяться. Например, бывает (и нередко), что акцентированные звуки перемещаются с сильных долей — на слабые. И даже приходится между ними. Это не только уже рассматривавшиеся выше синкопы, но еще более сложные ритмические образования, которые дирижер обязан показывать оркестру.

В таких случаях схема никак не должна являться догмой!

В более позднем периоде созревания техники дирижера требования динамики и характера звучания могут быть достигнуты и иными, более совершенными средствами, чем те элементарные, что подобны приведенным выше. Средства эти, разумеется, не противоречат указанным для первоначального обучения: они являются их продолжением, усовершенствованием.

Ежедневный тренаж дирижера. Дирижер, как и спортсмен, балетный артист, драматический актер и т. п. обязан тренироваться, упражняться, ежедневно держа свой технический аппарат в состоянии полной «боевой готовности». К числу постоянных упражнений, необходимых для развития свободы и самостоятельности рук, поддержания необходимой «формы» принадлежит система общей физической зарядки — систематический ежедневный тренаж. Сюда входят занятия ритмикой и комплекс специальной гимнастики, направленной на укрепление мышц, выработку правильного, полноценного дыхания. Из общего числа комплексов упражнений предпочитают такие, которые не зажимают руки, а напротив, освобождают мускулатуру и вырабатывают полное подчинение ее воле человека. Все это должно проводиться не механически, но только с предварительным включением сознания тренирующегося и с таким же полным пониманием задач, на преодоление которых и направлены данные упражнения.

О физических упражнениях для развития рук говорилось выше. Помимо этого каждый обучающийся дирижерской технике может придумать для себя целый ряд индивидуальных дополнительных приемов применительно к своим слабым сторонам. Так например, если у него зажаты руки, принесут пользу упражнения по освобождению рук. Если руки слабо используют все пространство перед корпусом, следует применять иной комплекс и т. д.

При отсутствии ежедневного, систематического тренажа у дирижера может легко появиться быстрая утомляемость отдельных мускулов или даже всей руки, ведущая к потере общего тонуса и ослаблению творческой воли. В самом деле, продиржировать целым концертом с обширной подчас программой в двух отделениях, а тем более оперным спектаклем и не устать при этом возможно лишь превосходно натренированному, физически крепкому, сильному, выносливому и вполне здоровому человеку. Дирижирование — это немалая физическая нагрузка на весь организм дирижера и прежде всего на его сердце. Прибавьте к этому еще и огромное нервное напряжение, занимающее едва ли не первое место во всей деятельности дирижера. Нетрудно при этом понять, как важно для дирижера иметь отличное здоровье!

Само собой разумеется, что помимо физических упражнений и тренажа дирижер обязан также ежедневно развивать свой слух и тренировать его специальными упражнениями. К тренажу следует причислить и занятия по чтению партитур, читку с листа на фортепиано и все сопутствующие дирижированию дисциплины. Полезным также представляется посещение классов вокала, камерного ансамбля и занятий других педагогов.

КОНТРОЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ (для седьмого и восьмого семестров)

На двух последних семестрах обучения дирижированию должно все больше внимания уделяться работе с оркестром. В классе — это повторение пройденного материала, отработка и совершенствование его, подготовка к оркестровой репетиции. Упражнения, ежедневный тренаж, дальнейшее совершенствование мануальной техники и углубленная работа над партитурами произведений различных жанров, стилей и эпох, знакомство с более сложным репертуаром, которым учащемуся придется овладеть впоследствии в работе с профессиональными коллективами. Детальное изучение инструментовки, штрихов струнных и духовых инструментов и освоение методики работы с оркестром.

Подготовка дипломной работы — собственной инструментовки какого-либо произведения и разучивания его с оркестром.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ (все по партитуре)

Бах — Бранденбургские концерты №№ 1, 3, 6.

Гайди — «Военная симфония» № 100 соль мажор (№ 12 из «Лондонских симфоний»).

Моцарт — Симфония соль минор KV 550.

Бетховен — Симфония № 1.

— — — «Эгмонт» (увертюра).

Шуберт — Симфония № 5.
 Вебер — «Волшебный стрелок» (увертюра).
 Вагнер — «Тангейзер» (увертюра).
 Россини — «Вильгельм Телль» (увертюра).
 Мендельсон — «Сон в летнюю ночь» (вся музыка).
 — «Гебриды, или Фингалова пещера» (увертюра).
 Лист — «Прелюды» (симфоническая поэма).
 Бизе — Маленькая сюита «Детские игры».
 Бизе — «Арлезианка» (первая и вторая сюиты).
 Дворжак — Симфония № 9 «Из Нового света».
 Иоганн Штраус — «Летучая мышь» (увертюра). «На прекрасном голубом Дунае» (вальс).
 Легар — «Веселая вдова» (увертюра).
 Кальман — «Марица» или «Сильва» (увертюры к опереттам).
 Глинка — «Иван Сусанин» (увертюра).
 Балакирев — Увертюра на темы трех русских народных песен.
 Даргомыжский — «Русалка» (увертюра).
 Мусоргский — «Хованщина» (Пляска персидок).
 Бородин — «Князь Игорь» (увертюра и Половецкие пляски).
 Лядов — «Кикимора», «Баба Яга».
 Глазунов — Торжественная увертюра. Концертный вальс (№№ 1 и 2). «Раймонда» (сюита), «Степка Разин».
 Глиэр — «Медный всадник» (сюита).
 Шостакович — Симфонии №№ 1, 12.
 Хачатурян — «Спартак» (сюиты).
 Кара Караев — «Семь красавиц» (сюита из балета).
 Прокофьев — «Золушка» (сюита), «Каменный цветок» (сюита).
 Для оркестра русских народных инструментов:
 Бояшов В. — Танцевальная сюита.
 Кравченко Б. — Красный Петроград (сюита).
 Глыбовский Б. — Превращения Петрушки. Ор. 14 (сюита).
 Холминов А. — Приветственная увертюра.
 Пейко Н. — Симфония № 7.
 — Торжественная увертюра.
 Пахмутова А. — Русский праздник (увертюра).
 Матвеев М. — Русская сюита.
 Шишаков Ю. — Симфония.
 Чернов Г. — Симфония.
 Ларин А. — Музыкальные иллюстрации к повести В. Шукшина «До третьих петухов».
 Зарицкий Ю. — Ивановские ситцы (сюита).
 Отрывки из опер русских композиторов — «Иван Сусанин», «Рус-лан и Людмила», «Князь Игорь», «Русалка», «Евгений Онегин», «Царская невеста», «Борис Годунов» и др. Западных композиторов — «Травиата», «Севильский цирюльник», «Кармен», «Фауст» и др. Аккомпанемент певцу: оперная ария, ансамбль (дуэт и т. п.) Аккомпанирование концертом для солирующего инструмента с оркестром и т. п.
 Переложение с партитуры на ф-но (в 2 или в 4 руки) достаточно большого количества произведений средней сложности. Помощь своему педагогу в обучении учащихся первых курсов (начало педагогической практики).

Дополнительные произведения (все по партитуре)

Бетховен — «Кориолан» (увертюра).
 Брамс — Симфония № 4 (часть 1).

Берлиоз — «Римский карнавал» (увертюра). «Фантастическая симфония» (часть 1).
 Шуман — Симфония № 3.
 Мусоргский — «Ночь на Лысой горе».
 Чайковский — «Ромео и Джульетта» (Увертюра-фантазия).
 — Симфония № 5.
 Ипполитов-Иванов — «Кавказские эскизы».
 Глазунов — Симфонии №№ 4, 5.
 Мясковский — Симфонии №№ 21, 27.
 Спендиаров — «Алмаст» (марш), «Эриванские эскизы».
 Пейко — Молдавская рапсодия.
 Книппер — Солдатские (или Колхозные) песни.
 Владигеров — Болгарская рапсодия «Вардар».
 Семестр заканчивается Государственным Экзаменом: исполнением произведения в собственной инструментровке или двух разнохарактерных произведений меньшего масштаба (из которых одно — в собственной инструментровке) и аккомпанемента.
 Оценка выводится (как и прежде) из умения продуктивно работать с оркестром, качества исполнения и ответов по всему пройденному курсу.

ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ ДИРИЖЕРА

Закрепление навыков тактирования и становление элементов дирижерской техники хорошо проводить на музыкальном материале первых фортепианных сонат Бетховена, являющемся неоценимой помощью для будущего дирижера в его учебных занятиях¹. Огромная ценность этих прекрасных образцов классической музыки также — в предельной насыщенности их возможностями для применения и отработки многочисленных приемов дирижерской техники.

Известно, что чем меньше ставится перед учащимся задач, тем больше возможностей имеется для их выполнения. В данном случае отсутствие партитуры с ее многочисленными строчками, оркестровыми тембрами и иными сложностями помогает учащемуся сосредоточить все свое внимание только на двух строчках фортепианного текста и тех дирижерских приемах, которые нужны для преодоления встречающихся трудностей. А их в сонатах более, чем достаточно! С другой стороны фортепианные сонаты звучат столь оркестрово², что достаточно лишь небольшого воображения, чтобы представить себе в них звучание различных оркестровых групп или отдельных солирующих инструментов (недаром они давно уже служат основой для многих тысяч переложений для оркестров всевозможных составов во всех консерваториях мира).

¹ В данной главе на материале фортепианных сонат Бетховена дается пример пользования «Основным музыкальным материалом» (см. стр. 50), который автор рекомендует для овладения техническим мастерством во время классных занятий.

² Посмотрите, например, на написанные автором, но не выполненные на фортепиано *crescendo* на длинных тянущихся аккордах Largo из Седьмой сонаты (9-й, 11-й, 39-й и др. такты) и целый ряд аналогичных примеров, как бы написанных для оркестра.

В качестве примера разберем некоторые особенности тактирования средней части (Adagio cantabile) из Восьмой сонаты Бетховена («Патетической»):

№ 52

Л. БЕТХОВЕН. Соната №8. Печаль

Adagio cantabile 1

Measures 1-13. The first system contains measures 1 through 13. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (e.g., 5, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). The left hand provides harmonic support with chords and single notes, also including fingerings (e.g., 5, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1).

Measures 14-28. The second system contains measures 14 through 28. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings. The left hand includes chords and single notes. Dynamics include 'cresc.' (crescendo) at measure 24 and 'pp' (pianissimo) at measure 28.

29 30 31 32

P

33 34 35

P

36 37 38

P

39 40

P

41 42

P *sf*

43 44

P *f* *decresc.*

45 46

P

47 48 49

P *f*

50 51

P

52 53

P

Musical score for measures 54-63. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a complex, flowing melody in the right hand with frequent sixteenth and thirty-second note patterns, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Measure numbers 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, and 63 are indicated above the staff.

Musical score for measures 64-73. The score continues the piece from the previous page. It maintains the same key signature and time signature. Measures 64 through 73 are numbered. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) at measures 66 and 73, and *rf* (ritardando) at measures 70, 71, and 72. The musical texture remains intricate with rapid passages in the right hand.

Хорошо познакоившись с музыкой всей сонаты¹, биографией автора, эпохой создания произведения, сопоставив сонату с другими произведениями этого же и других периодов, переходим к детальному гармоническому анализу и разбору формы второй ее части. Это — рондообразная форма с основной тональностью ля-бемоль мажор². Выставленный автором в начале пьесы размер $\frac{2}{4}$ предполагает, на первый взгляд, тактирование с помощью двудольной схемы. Однако, нетрудно убедиться в ее неудобстве. Рука движется слишком медленно и поэтому не в состоянии управлять пульсом музыки. Всего две счетные доли в такте никак не обеспечивают взаимосвязи со звучащим. Выясняется острая необходимость введения промежуточных долей, выравнивающих это несоответствие.

И оно легко исчезнет, если мы будем тактировать уже не «на два», но «на два с дроблением», или, еще лучше, применим четырехдольную схему, как наиболее подходящую.

Дирижировать стало удобно. Медленная, глубокая, певучая (*cantabile*) и сосредоточенная музыка первой темы (в форме рондо — это тема А, или рефрен) легко «поддается» правой, тактирующей руке.

Левая рука с первого же такта начинает показ певучей фразы — *legato* — длинным, тянущимся движением. Во втором такте, «вытягивая» первые три доли, левая рука подготавливает окончание фразы на последней доле³, после чего производит небольшую остановку и правая рука. Более ошутимый ауттакт к первой доле 3-го такта начинает новый мотив. Здесь автор не обозначил *crescendo* однако, поднимающаяся вверх мелодия допускает небольшое усиление звука.

В этом такте следует предостеречь от возможного небольшого ускорения темпа. На последней ноте (*си-бемоль*) следует слегка задержаться, и если ускорение все же произошло, то *си-бемоль* следует слегка сфиллировать, ослабить звучание, чтобы подвести его к следующему, заключительному звуку фразы (*ми-бемоль*).

Лиги, выставленные в нотном тексте, логически соответствуют фразе, что становится ясным при пропевании этой музыки. Тогда *ми-бемоль* в конце 4-го такта послужит началом нового четырехтактного продолжения.

Левая рука все это время показывает кантилену верхнего голоса длинными, тянущимися горизонтальными движениями. Разумеется, и правая рука, тактируя мягкими, плавными жестами, на небольшом *crescendo* в 3-ем такте также слегка расширяет свою амплитуду. Все лиги подчеркиваются небольшими остановками руки после них и едва ошутимыми задержками ауттактов к их началу. Такт 7-й соединяется с первой половиной такта 8-го, где и заканчивается (на ля-бемоль-мажорном аккорде) первое проведение темы. Конец ее (3-я доля) сопровождается небольшой остановкой правой руки и «снятием дыхания» — левой. Окончание фразы является одновременно и началом нового, триольного движения с соответствующим ему триольным рефлексом. Легкое кистевое движение правой руки показывает *staccato*, впервые появившиеся здесь на двух последних долях такта. С 9-го такта сле-

дует второе проведение темы А (уже октавой выше и с добавлением четвертого аккомпанирующего голоса). Все последующие 8 тактов (9—16) дирижируются, как и предыдущие; следует только отметить, что более высокий регистр и звучит более светло.

На третьей доле 16-го такта заканчивается второе проведение темы А. Правая рука производит небольшую остановку (конец фразы), левая — снятие звучания легким закругляющим жестом. Правая спокойным, пассивным движением переводится в положение 4-й доли. Левая на эти две последние доли совсем выключена.

Более энергичный, активный рефлекс укороченного ауттакта правой руки от 4-й доли вызывает звучание затакта (одна тридцать вторая) к новой теме В (17-й — 22-й такты), тонально неустойчивой. На протяжении этих шести тактов иного характера, нежели предыдущие, правая рука тактирует более четкими жестами для аккомпанирующей фигуры нижнего голоса.

Можно мысленно представить себе звучание 17-го такта, как диалог двух оркестровых голосов. Тогда в следующем такте возможны вступления (показанные левой рукой) новых голосов или групп оркестра.

Если вообразить, что два проведения темы А были поручены неким оркестровщиком струнной группе, то музыка темы В перешла к деревянным духовым. Тогда это мог бы быть диалог, предположим, между флейтой и кларнетом (или гобоем) (17-й такт, — флейта, 18-й — гобой или кларнет и т. д.). Все это, разумеется, — весьма условно, но именно такое представление об оркестровом звучании пьесы и определяет отношение дирижера к данной музыке и дает ключ к поведению левой руки. Первая и третья счетные доли 22-го такта тактируются более четким жестом, ибо у аккомпанирующей группы нет «раз», который и должна заменить четкая, ясная точка правой руки. Левая рука показывает вступления воображаемым голосам оркестра и кантилену мелодии.

После тональных сдвигов (фа минор — 18-й и 19-й такты — до минор — 21-й такт), тема В заканчивается в ми-бемоль мажоре (23-й такт).

Такты 23—28-й — переходные к возвращению основной темы А и характеризуются закреплением доминанты будущего ля-бемоль мажора (основной тональности второй части сонаты). Закрепление это происходит посредством двойной доминанты.

Остановкой руки в 23-м такте заканчивается на первой доле предыдущая фраза, после чего рука спокойно (пассивным жестом) переводится на вторую долю. Рефлекс руки после второй доли вызывает начало новой фразы. Левая рука в этом такте может быть выключена. 24-му такту сопутствует небольшое *crescendo* и расширение амплитуды движений обеих рук.

В 25-м такте после второй доли (пассивной) рука производит рефлекс для показа вступления нижнего голоса. Левая рука стоит в положении «*riapo*». К четвертой доле она показывает вступление верхнего голоса.

26-й такт — снова небольшое *crescendo* на весь такт, правая рука расширяет амплитуду движений, левая слегка поднимается вверх, усиливая активность жеста. 27-й такт — такое же усиление, общего звучания с расширением амплитуды правой и *crescendo* левой руки. Такт 28-й — обратное предыдущему действие: сужение амплитуды правой и *diminuendo* левой, связанное с некоторым успокоением движения, подготавливающим возврат к основной теме А.

Такты 29—35-й полностью повторяют первое проведение основной темы. Обратите внимание на такт 36-й и сравните его с 16-м! Там

¹ В различных редакциях сонат Бетховена встречаются довольно значительные разночтения, во избежание которых мы приводим здесь оригинальное издание (уртекст).

² Возможно говорить также и о двойной трехчастной форме (с двумя трио А—В—А—С—А+Codal).

³ Нередко приходится слышать и иную трактовку этого такта с окончанием мотива на третьей доле и началом следующего с *ре-бемоль* (последней доли такта).

звучание новой фразы происходило после четвертой доли такта, здесь же она начинается с четвертой доли.

В новой теме С (ля-бемоль минор) характерен диалог верхнего и нижнего голосов. Появляется новое движение — сопровождающие мелодию триоли. Их четкий показ обеспечивается ясной триольной отдачей правой руки. В 37-м такте дирижер ведет мелодию верхнего голоса плавным движением левой руки. Правая обеспечивает пульсацию ритмических триолей. К первой доле следующего 38-го такта левая рука дает вступление нижнему голосу (в пределах *pianissimo*). То же повторяется в следующих 39-м и 40-м тактах. В такте 41-м, как обычно, правая рука расширяет амплитуду и повышает степень активности для показа *crescendo*, левая показывает его же постепенным движением вверх.

На последней доле этого такта правая рука на мгновение останавливает движение, как бы собирая силы. После короткой остановки следует более резкий рефлекс-рывок вверх и падение к первой доле 42-го такта (*sforzando*). Левая рука поддерживает его таким же резким движением — ударом вниз, почти тактировочного характера. То же повторяется и к третьей доле (снова *sforzando*). Во многих редакциях точно такое же *sforzando* имеется и в первой доле следующего, 43-го такта, и исполнители-пианисты его осуществляют. Если дирижер стоит на той же точке зрения — предыдущий прием, показывающий *sforzando*, повторяется и здесь. Хотя после *pianissimo* (37-й такт) и не появилось нового нюанса, но *crescendo* в 41-м такте, а главное драматическое напряжение и динамизм музыки, как и последующие *sf* — в 42—43-ем тактах заставляют предполагать здесь силу звука не менее *forte*.

В 44-м такте модуляцией в ми мажор заканчивается первое проведение темы С. После сильного удара на первой доле руки отдергиваются к корпусу (точно так же, как и в первом упражнении для внезапной смены динамики). Левая рука показывает *piano*, правая продолжает тактировать в том же нюансе, для чего ауфтакт ко второй доле производится уже слабым движением. Следующие доли еще более уменьшают силу звука (*decrescendo*). В 45-м такте начинается второе проведение темы С, но уже в иной тональности — ми мажор. Здесь повторяется все сказанное выше в отношении тактов 37—39-й с диалогом верхнего и нижнего голосов.

На первую долю 48-го такта — *rinforzando*, приходящееся на уменьшенный септаккорд. Не забывая о нюансе РР, дирижер должен отразить в своем жесте этот акцент, что придаст музыке еще более драматический характер. Четкие точки правой руки и триольный рефлекс помогают ритмически точному движению и *staccato* в нижнем голосе. В 49-м такте на первую долю — еще более острый укол *sforzando*¹. В некоторых изданиях точно такое же *sforzando* имеется в такте 50-м. Здесь же необходимо расширение амплитуды правой руки и показ *crescendo* левый, с небольшим замедлением темпа, возвращающим к последнему проведению рефрена (темы А в главной тональности) ля-бемоль мажор. Хотя *crescendo* это и имеет незначительный диапазон от

РР до Р — все же оно должно ощущаться достаточно определенно. Такая ясная градация нюансов характерна для стиля Бетховена.

Такты 51—65-й повторяют первое и второе проведение главной темы А. Однако вместо прежнего дуольного движения аккомпанемента (как в начале произведения) здесь остаются триоли от предыдущей темы. То же остается и в аккомпанементе средних голосов при втором проведении темы.

В такте 65-м заканчивается в главной тональности последнее проведение основной темы А и в такте 66-м начинается Coda. Те же четкие жесты тактирующей правой руки. Левая может быть выключена до третьей доли, начиная с которой она показывает вступление мелодии на четвертой доле. В следующем, 67-м такте незначительное *crescendo* достигается расширением амплитуды правой руки и движением вверх левой. В середине такта на *diminuendo* — обратные движения. То же повторяется в 68-м и 69-м тактах. Остановка руки на первой доле 70-го такта показывает окончание фразы. Вторая доля отмечается более пассивным жестом с остановкой руки (на этой доле). После остановки — более резкий ауфтакт, подчеркивающий *rinforzando* на третьей доле. Однако, это *rinforzando* здесь — совсем незначительно по силе: всего лишь в *pianissimo* (вспомним, что *rinforzando* зависит от основного нюанса, как и другие акценты). Скорее — оно подчеркивает не столько динамику, сколько гармонию (доминанту). Это же повторяется еще дважды — в 71-м и 72-м тактах. Затем короткая остановка на первой доле последнего 73-го такта, кистевое, легкое движение на вторую долю, еще одна остановка, показывающая окончание звучания короткой доли, небольшое замедление темпа к концу пьесы — и последний, заключительный аккорд на фермате. Левая рука стоит в положении *pianissimo*, правая — медленным движением (показывающим очень тихое звучание аккорда на фермате) — движется по направлению от центра вправо, некоторое время по горизонтали, потом так же тихо опускается вниз, «гася» звучание. Оно постепенно затихает и нельзя было бы точно установить момент его прекращения, так же как и момент снятия.

Мы привели здесь весьма приблизительный разбор, показав, как можно дирижировать второй частью Восьмой сонаты Бетховена с применением всех имеющихся для этого в нашем распоряжении средств.

В порядке возрастающей трудности, после основательного изучения *Adagio cantabile* из Восьмой сонаты Бетховена — следует перейти к такой же работе над 2-й частью (*Largo e Mesto*) 7-й сонаты. Здесь все технические и музыкальные трудности представлены в еще большем количестве и степени.

Далее рекомендуется также изучение *Largo* из 4-й сонаты, *Largo-Arassionato* из 2-й. В качестве дополнительного материала можно взять и медленные части 3-й и 5-й сонат. Одновременно принесут большую пользу также и быстрые (первые) части названных сонат.

ПЕДАГОГУ О ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ

Дирижерская одаренность часто не может быть в полной мере выявлена на вступительных экзаменах. Нередко внешняя ловкость рук принимается за подлинное дарование, а несколько поданных вовремя вступлений — за доскональное знание партитуры.

¹ Хотя разница между *rinforzando* (*rf* — внезапно усиливая, выделяя) и *sforzando* (*sf* — внезапно акцентируя) невелика, Бетховен употребляет их не случайно, постепенно нагнетая драматизм. Столь же характерна для Бетховена тщательность в применении *sforzando* и *fr* (>). Исполнителю необходимо ясно представлять себе разницу между этими акцентами.

И напротив, глубокое понимание музыки, скрытые способности, заторможенные техническими или иными дефектами, — нуждаются в распознавании и дальнейшем их раскрытии. Количество ошибок в постижении истинного существа ученика пока весьма велико на практике. И потому следует быть крайне осторожным в выводах и оценках, ни в коем случае не допуская преждевременных суждений. Педагогу необходимо колоссальное терпение, выдержка и такт. Ему приходится иногда долго и терпеливо вести ученика, испытывая неудачи и разочарования, пока тот под его руководством не научится самостоятельно выдвигать перед собой и решать все более ответственные задачи. Пока он не научится самостоятельно мыслить. «Роль педагога состоит в том, чтобы открывать двери, а не в том, чтобы проталкивать в них ученика...»¹

Дело педагога — не только дать необходимые знания, объяснить истины, привить полезные для профессии навыки. Еще важнее — пробудить в ученике критический подход к оценке характера своих жестов и трактовки музыки, взаимоотношений с оркестром и т. п. Педагог должен научить ученика самостоятельно готовить новые для него произведения, а не копировать готовые образцы, повторяя чью-либо трактовку, что особенно ощутимо, когда ученик готовит произведение, пользуясь механической записью².

Ученик всегда находится под влиянием своего учителя (на то он и ученик!). Он может даже начать копировать жесты и манеры своего наставника. Но педагог-дирижер не должен навязывать ученику свой стиль, свои индивидуальные приемы. Несравненно важнее воспитать в нем (на базе общепринятых методов) свое отношение к исполнительскому процессу, помочь создать свой индивидуальный стиль дирижирования.

¹ Шнабель А. В сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран. — М., 1967, вып. 3, с. 66.

² Ознакомление с произведением при помощи многократного прослушивания пластинок, магнитофона, радио и т. п., конечно, облегчает процесс его поверхностного познания. Однако, это же нередко может иметь отрицательную сторону; вместо самоуглубленного изучения партитуры иждивенчески используется чужой труд, что в конечном итоге приводит к полной подражательности, копированию готовых образцов.

Знания, полученные таким путем, не будут основательными. Они не заменят кропотливой, самостоятельной работы над произведением, вдумчивого анализа его.

Прослушивание записей принесет пользу после получения собственного представления о произведении. И особенно для сличения своего понимания, результата тщательной работы над партитурой — с чьей-то другой трактовкой, для проверки собственной, уже сложившейся самостоятельно интерпретации.

Подтверждением этому может служить пример многих крупных педагогов, скрипачей, пианистов, вокалистов, как и дирижеров, воспитавших музыкантов, разных по манерам, индивидуальностям и стилю исполнения¹.

Очень важно, чтобы ученик привыкал воспринимать свои жесты как бы в отражении восприятия их оркестрантами (для которых они и предназначены). Это несравненно более целесообразно, чем простые движения — упражнения рук, направленные неизвестно к кому (или — к зеркалу). Мысленно представляя себя в роли оркестранта, учащийся должен таким образом проверять эффективность и действенность своих «посылов». Важно воспитать в ученике самоконтроль, способность «видеть» и «слышать» себя со стороны. Качество это необходимо каждому музыканту-исполнителю, но прежде всего — дирижеру.

Рекомендуемые некоторыми педагогами занятия перед зеркалом предусматривают упражнения и даже «отрабатывание» жестов, глядя на свое отражение. К занятиям такого рода следует отнестись с большой осторожностью и даже весьма критически. Ибо это легко может привести к элементарному позерству, поверхностному и неглубокому отношению к своим жестам и внешности вообще².

В нашей повседневной практике существует еще слишком мало учебных оркестров, созданных специально для обучения дирижеров, оплачиваемых музыкальным заведением, в стенах которого он постоянно работает. Однако, учащемуся ничто не может помешать самому организовать небольшие ансамбли из числа его товарищей по учебе, наконец — руководить ансамблем (оркестром) из другого учебного заведения или клуба в порядке самодеятельности. Это может оказаться великолепной практикой для учащегося. Все здесь зависит от его инициативы и организаторских способностей (так необходимых дирижеру!).

¹ Один из возможных примеров — класс профессора Ленинградской консерватории И. А. Мусина, из которого вышли (в разное время) такие разные артисты — А. Кац, Ю. Темирканов, М. Бухбиндер, Л. Левин, А. Ратнер, В. Гергиев и много других дирижеров, занимающих теперь ведущие посты в крупнейших филармониях и оперных театрах страны.

² Иногда, правда, одного взгляда в зеркало для ученика бывает достаточно, чтобы оценить целесообразность того или иного жеста, мимики, правильности уровней положений рук и т. п. Но важно — не превращать дирижирование перед зеркалом в самоцель. Идеальным средством для контроля такого вида занятий явилась бы видеозапись, к сожалению пока еще не применяющаяся в должном объеме в процессе обучения.

Создание же настоящего учебного, «лабораторного» оркестра дало бы возможность учащимся не только проходить произведения в их подлинном оркестровом виде, но и учиться работать с оркестрантами, проверять правильность своих жестов («посылов») и тут же исправлять возможные ошибки.

Считается, что фортепиано, в сопровождении которого проходят занятия в классе, наиболее полно передает звучание оркестра и основных музыкальных компонентов — темпа, динамики и характера музыки. Однако фортепиано может лишь имитировать оркестровые тембры, штрихи, способы звукоизвлечения и ведения звука, как и целый ряд оркестровых приемов (*pizzicato*, закрытые звуки и т. п.). Тем самым для учащегося, ранее не общавшегося с оркестром, это создает мнимую реальность, тембровое «вообще», слуховой барьер, к преодолению которого нужно постоянно стремиться.

Педагогу следует систематически развивать умение учащегося слышать звучание партитуры во всем ее гармоническом и тембровом богатстве только с помощью внутреннего слуха. Дав какую-то одну отправную ноту (если ученик не обладает абсолютным слухом) — заставить его далее пропеть, проинтонировать основные линии голосоведения (по горизонтали) и гармонические звуки (по вертикали), а также обогащать его слуховой опыт (посещение концертов, занятий инструменталистов, прослушивание записей и т. п.).

Приобретая навыки внутреннего, воображаемого, представляемого слышания оркестра, возможно применить их в такой форме обучения: учащийся дирижирует произведением, не слыша его реального звучания, а лишь представляя его своим внутренним слухом. Способ этот значительно развивает слух и освобождает учащегося от «суррогатного» звучания фортепиано. Но при этом отсутствует возможность реально ощущать результат отдачи своих жестов (хотя бы и с помощью фортепиано).

Педагог-дирижер всегда должен быть готов встать за пульт (как в классе, так и на репетиции учебного оркестра), чтобы показать ученику, как ему следовало бы вести себя в данный момент, продемонстрировать необходимый прием, недостаточно отработанный в классе, или иные детали дирижирования, исполнить нужный эпизод или даже все произведение.

Однако, рискованно при оркестре, во время репетиции, показывать ученику его ошибки, тем более с налетом иро-

нии или насмешки. Лучше отложить это до классных занятий, щадя самолюбие ученика и время оркестра.

На уроках в классе педагогу следует достаточно часто подчеркивать главенство, ведущую роль ученика-дирижера, воспитывать инициативу будущего руководителя. И приходиться к нему на помощь только тогда, когда он сам уже оказывается не в состоянии найти выход из создавшегося положения.

Представляется полезным проведение коллективной системы занятий в следующем виде: занятие с одним учеником проходит в присутствии всего класса (из каких бы курсов он не состоял). Ибо очень многое из того, что говорится одному, столь же полезно знать и другому. И даже учащимся более старших курсов такой повтор не бесполезен. Педагогу же это дает возможность не повторяться в изложении одних и тех же истин.

Точно так же должны проходить и репетиции с оркестром, на которых (по тем же соображениям) обязан присутствовать весь класс¹.

После того как ученик продирижирует произведением или выполнит свое задание по упражнению — полезно разбирать его исполнение, вовлекая в это обсуждение всех присутствующих в классе, в том числе и пианистов-концертмейстеров, которые могут очень многое сказать о том, — было ли им удобно играть «под руку» ученика, все ли они понимали в его жестах и т. п.

Объяснив тот или иной недостаток, следует вскрыть причины неудачи и тут же указать пути к их преодолению. Педагог поступит также очень осмотрительно, если вовлечет в процесс преподавания учащихся старших курсов. Этим он начнет приучать будущих дирижеров к педагогической деятельности. И его контроль поможет избежать возможных в будущем педагогических ошибок.

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Концертмейстер-пианист в классе — активный участник всего педагогического процесса, первый проводник намерений педагога.

Концертмейстер совсем не обязательно должен быть концертирующим пианистом-виртуозом. Это — крепкий

¹ «В классе А. Рубинштейна его ученики собирались к определенному часу и по очереди играли, остальные слушали...» (Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на ф-но. — Спб., 1898, с. 5). Того же требовал в Московской консерватории профессор Лео Гинзбург и некоторые иные педагоги.

профессиональный музыкант, свободно владеющий фортепиано и так же читающий с листа, быстро ориентирующийся в специфическом репертуаре переложений симфонических или иных партитур или в популярной фортепианной литературе типа сонат Бетховена или «Времен года» Чайковского. Он обязан уметь играть «оркестрово», то есть по возможности передавая на фортепиано тембры оркестровых инструментов, характеры их звукоизвлечения, продлевать в звучании фортепиано выдержанные тянущиеся звуки струнных или духовых инструментов, педали валторн (тремолируя их), имитировать короткое и сухое *pizzicato* струнных и тяжелые акценты тромбонов, умело пользоваться правой и левой педалями фортепиано и т. п.

Он обязан не просто играть музыку, но играть ее по дирижеру, повинаясь малейшим жестам дирижера-ученика и претворяя их в звучании. Хороший концертмейстер не имеет своей исполнительской воли — он только выполняет волю дирижера-ученика. Между педагогом и концертмейстером подразумевается полная согласованность: для этого классные занятия педагог начинает с воспитания концертмейстера... Если согласованности нет — трудно добиться и хороших результатов от проведенного занятия с учеником.

Занятия в классе должны как можно более походить на репетиции оркестра, во время которых музыканты могут ошибаться, играть неточные ноты, динамику, не повиноваться указаниям дирижера и т. п. Поэтому крайне полезно для учащихся, если концертмейстер (или играющий на фортепиано педагог) при исполнении музыкального произведения временами играет заведомо неверные ноты, искажает динамику, штрихи и т. п. Тогда у учащегося появляется возможность воспитывать в себе столь необходимое чувство контроля над слышимым, останавливать играющего, указывая на ошибки, точно определяя их суть и предлагая способы для их устранения. Но при этом никогда дирижер не имеет права остановить играющего, не указав при этом точно, в чем заключалась его ошибка и как ее устранить.

Таким образом, уже в классе создается обстановка, предваряющая репетиционный процесс в оркестре, где ошибки подобного рода также будут возможны. Разумеется, договоренность педагога с концертмейстером должна осуществляться заблаговременно.

Имеется еще один результативный педагогический прием: концертмейстер временами берет темп «не по палочке», вопреки указаниям дирижера-ученика. Здесь обязательно происходит одно из двух: либо ученик безропотно следует

за темпом, навязанным ему пианистом, либо пытается диктовать ему свой темп. И если концертмейстер не подчиняется — останавливает его, прибегая уже к помощи слова: «Возьмите мой темп» или «Следите за моей рукой», добивается от концертмейстера полного подчинения его руке и его намерениям.

Надо сказать, что подобные «эксперименты» уже на первом этапе обучения дирижера дают великолепные результаты как в отношении развития воли учащегося, так и воспитания его умения работать с будущим оркестром. Следует только обращать внимание на то, чтобы это не перешло границы деловой работы и не превращалось бы в обычную «дуэль» между дирижером и его «противной стороной» (в данном случае — концертмейстером).

Концертмейстер также помогает педагогу и ученику в упражнениях для воспитания дирижерской воли, требующих свободного сопровождения. Разумеется, их можно проводить с таким пианистом, который способен на импровизацию хотя бы простейшего подobia какой-либо музыки. И чутко откликающегося на малейший жест или «прихоть» дирижера.

Заниматься этими упражнениями следует до тех пор, пока в ученике не появится способность вести за собой исполнителя. Конечно, более одаренные ученики, может быть, и совсем не нуждаются в таких упражнениях. Однако, многим они бывают просто необходимы. К тому же они воспитывают и концертмейстеров, помогая им превращаться в «оркестрантов».

Разумеется, классные занятия «под фортепиано» не могут полностью заменить собой настоящую репетиционную работу с оркестром. И все же, одного-двух пианистов, сидящих за фортепиано, следует рассматривать как какой-то (пусть и очень маленький), но все же коллектив, «эмбрион» будущего оркестра. И с ним можно и следует работать, как и с настоящим оркестром, совершенствуя его исполнение.

В некоторых учебных заведениях концертмейстеру доверяется ведение дополнительных занятий с учениками, кроме обычных (в присутствии педагога) с целью лучшего изучения произведения. Педагог должен отнести к таким дополнительным занятиям с большой осторожностью, поскольку они таят опасность для ученика (как и при прослушивании записей) выучивать произведение не по партитуре, но «по концертмейстеру».

Чрезвычайно важно, чтобы концертмейстер посещал репетиции как учебного оркестра, так и профессиональных

коллективов. Детальное знание им оркестровой специфики, характера репетиционного процесса необходимо для плодотворной работы в классе.

Концертмейстер должен рассматривать свою работу как важнейший момент «оркестрового» воспитания ученика, представлять себя в качестве прообраза будущего оркестра, с которым в дальнейшем будет работать его воспитанник.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, техника дирижирования — крайне важная составная часть огромного комплекса качеств, необходимых дирижеру и служащих ему для управления оркестром. Свободное владение ею обязательно для каждого дирижера.

Техника дирижирования (как и вся оркестровая техника) за последние десятилетия значительно ушла вперед. То, что раньше казалось музыкантам сложным (а подчас и вовсе неисполнимым) — теперь без особого труда преодолевается даже студенческими оркестрами. Требования, предъявляемые к музыке и к ее исполнителям значительно изменились и возросли.

Мануальная техника — важное средство для достижения наилучших результатов и наиболее полного выражения мыслей и намерений дирижера как в репетиционной работе, так и во время концертных выступлений.

Исполнение оркестрового произведения рождается в голове дирижера еще задолго до того, как он встает за пульт оркестра. В процессе репетиций закладываются основы реального оркестрового звучания. Если этот процесс проведен дирижером и оркестром хорошо, продуктивно, если в нем преодолены все технические и иные трудности, намечена канва интерпретации — это и есть залог будущего хорошего исполнения.

Разные по квалификации оркестранты требуют и разного к ним отношения со стороны дирижера, как и разного по характеру и степени воздействия жеста. Так например, хорошим исполнителям достаточно скупого, экономного жеста-показа, тогда как неквалифицированный или откровенно плохой оркестр остро нуждается в применении более стимулирующего жеста. А вступления в подобном коллективе нужно показывать чуть ли не всем оркестрантам подряд, задолго готовить их специальным предупреждающим жестом. Иначе — и не вступят...

Техника — в свою очередь — также комплекс самых разнообразных жестов и приемов правой и левой рук дирижера с их ярко выраженной дифференциацией функциональности. И в то же время — строго скординированных в конечных результатах своего воздействия, направленных на то, чтобы исполнители играли правильно, в нужном темпе, характере, динамике и т. п. Легко и без какого-либо труда понимали все намерения дирижера, выраженные в его жестах и так же точно претворяли их в живом звучании. Дирижер же, занимающийся только показом метра (пусть даже и в ясной схеме) — не более, чем простой «отбиватель такта»¹.

Техника дирижирования — это прежде всего — культура жестов обеих рук (и главным образом левой!).

Современная техника дирижирования подразумевает безукоризненное владение обеими руками в отдельности, полное отсутствие параллелизма в жестах и в особенности — параллельного тактирования левой руки. Ничто так не выдает беспомощность дирижера, как его тактирующая левая рука.

Дирижерское искусство предельно условно. Воздействие на исполнителей только жестом и мимикой — вот и все средства выразительности, которые даны в распоряжение дирижера (предоставленное ему слово — только на репетициях, но даже и там пользоваться им следует крайне экономно), причем из жестов главными, ведущими являются те, которые определяют ритмическую сторону музыки. В сущности дирижирование испокон веков основывается и держится на показе именно ритмической стороны (какие бы формы оно не принимало). Дирижер обязан найти максимальное соприкосновение этой предельной условности с реальным музыкальным процессом. Сделать условное естественным и простым, само собой разумеющимся — вот в этом значительную помощь дирижеру и оказывает его мануальная техника.

Никогда не следует забывать, что мануальная техника предназначена исполнителям, оркестрантам. И потому хорошая техника значительно облегчает усвоение произведения, как и весь нелегкий труд оркестрантов.

В процессе дирижирования не должно существовать ничего внешнего, «для красоты». В конечном своем итоге все приемы и жесты дирижера рождаются только из музыки.

Как и всякая иная исполнительская техника, техника дирижера — результат сложного психологического про-

¹ Так Вагнер презрительно отзывался о подобных дирижерах.

цесса осознания и претворения музыки. Нет техники в руках не осознанной исполнителем-дирижером. Все должно предварительно пройти через его разум.

Дирижер обязан также обладать особым чувством контроля над слышимым и исполняемым, умением вовремя предотвратить возможные ошибки. Специфический оркестровый слух его должен быть особенно острым, и это также одно из неприменимых требований, предъявляемых к современному дирижеру.

Техника не подменяет главное дирижерское качество — волевые импульсы, посылаемые оркестру. Мы встречаем немало известных исполнителей, не обладающих совершенной техникой, под управлением которых оркестр звучит все же достаточно хорошо. Дело здесь в особых качествах — индивидуальных, волевых, которыми этот исполнитель обладает — они-то и восполняют отсутствующее техническое начало.

Это — некая «магическая» сторона артистического «я», особый талант воздействия на исполнителей, особая передача его намерений¹. То есть наряду с техникой (а подчас и независимо от нее) существует особое внутреннее свойство специфического воздействия на оркестр. В соответствии с ним все мысли и намерения исходят от дирижера с огромной силой внутреннего убеждения, заставляющего оркестрантов-исполнителей неминусом подчиниться этому мощному и неотвратимому воздействию. И уже самим выражать в музыке то, что от них требует дирижер.

Если к тому же это воздействие выражается в удобных и понятных для оркестрантов жестах-знаках, обеспечивающих максимум внутреннего самовыражения, то это и есть высшая техника дирижера. Такой руководитель воздействует на весь коллектив в целом и на каждого из оркестрантов в отдельности с максимальной силой убеждения. Но степень воздействия даже у дирижера с хорошей мануальной техникой будет неизбежно ограничена при от-

¹ Все, работавшие с Тосканини, в один голос утверждали о «каких-то таинственных флюидах», исходивших от него к музыкантам. Старые оркестранты бывшего Марининского театра в Ленинграде говорили автору этих строк об огромном психологическом воздействии на них со стороны Направника. То же повторяли оркестранты Большого Невероятное состояние вызывал в оркестре Никиш. «...В любом симфоническом оркестре радио о стоявшем за пультом Голованове. веке, наделенном умом, памятью и силой характера, заложено и нечто сверхъестественное». (Мюниш Ш. Я — дирижер. — М., 1960, с. 17). И высказанной, подтверждающих эту мысль, имеется более чем достаточно.

сутствии у него психологического начала, того духовного дара, о котором мы говорили. Того, что мы называем специфически дирижерским талантом.

Так может быть охарактеризован этот, непознанный пока процесс особого психологического воздействия талантливому, яркому артисту на коллектив исполнителей. Эта «магия воздействия», а иначе — талант дирижера — выражается во всем его общем облике, в «волевых посылах», во взглядах, мимике, внутреннем состоянии, знании произведения. Все это вместе и воздействует на руководимых им оркестрантов. В какой-то степени эта «магия» подчас и подменяет собой слабую технику (или даже полное ее отсутствие).

В музыкальном исполнительстве, кроме дирижера, нет фигуры более разносторонней. Дирижер проявляет себя на концертной эстраде, в опере, балете, оперетте, на радио, телевидении, в кинематографе, цирке, мюзик-холле и т. п. Вся эта «многоликость» накладывает на профессию особый отпечаток.

В своем коллективе дирижер — педагог, воспитатель, руководитель. Он также должен быть (в какой-то мере) — и администратором собственных оркестровых дел. Он и общественный деятель, пропагандирующий и внедряющий в сознание масс культуру. Он отвечает за все, происходящее во вверенном ему коллективе — за программы концертов, уровень их исполнения, моральное состояние музыкантов, творческую атмосферу и многое-многое иное...

Имеют немаловажное значение человеческие качества, личное обаяние дирижера и отношение к нему со стороны исполнителей. У дирижера, к которому коллектив относится хорошо — музыканты будут петь и играть лучше!

Актуально и в наше время знаменитое высказывание Берлиоза: — «...Дирижер должен видеть и слышать, должен обладать быстрой реакцией и быть решительным, знать искусство композиции, природу и объем инструментов, уметь читать партитуру и, кроме того обладать особым талантом... и иными, почти не поддающимися определению дарованиями, без которых не сможет установиться незримая связь между ним и всеми, кем он управляет...»¹. И все эти «особые качества» (каждое из которых и не является решающим в профессии дирижера) — вместе собранные в одном человеке, позволяют говорить о нем, как о «хорошем дирижере».

¹ Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. — М., 1972, т. 2, с. 510.

Огромное значение имеет педагогическое искусство дирижера в процессе многодневного, постоянного управления коллективом, воспитания его. Известно немало превосходных дирижеров-исполнителей, не умеющих работать с оркестрантами, организовать себя, свой творческий процесс продуктивно, целесообразно, экономно, не могущих научить людей, сидящих перед ними организованно и плодотворно работать. Часто такие дирижеры даже не укладываются в отведенное для репетиций время, и произведение так и остается недоученным. Умение работать с оркестром продуктивно, ценя время и экономно его расходуя — чрезвычайно важный компонент в общей сумме дирижерских качеств и навыков дирижера.

Следовательно мануальная техника — лишь одна из граней того, что называется дирижерским искусством.

И когда дирижер обладает всем этим огромным комплексом навыков и качеств: умеет хорошо работать с оркестром, великолепно «слышит», обладает превосходной техникой и особым дирижерским «даром», умеет подчинить себе всю исполнительскую массу, и извлечь из оркестрантов максимум того хорошего музицирования, на которое они способны, разбудить в них художников, артистов — тогда весь оркестр, согретый и объединенный мощной волей одного человека — превращается в тот «инструмент», который извлекает из себя благородное искусство, именуемое музыкой, в самой полной мере воздействуя на сотни и тысячи благодарных слушателей.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ДИРИЖЕРА¹

Оркестр и оркестровка (история и практика)

1. Альбрехт Е. Прошлое и настоящее оркестра. Очерк социального положения музыкантов. — Спб., 1886.
2. Глинка М. И. Записки. — М., 1952, т. 1, с. 173—181: Определение капельмейстером придворной певческой капеллы.
3. Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства. — Музыкальный современник, 1916, № 3, с. 26—62.
4. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. II. М.—Л., 1929, с. 69—75 и 148—180.
5. Штелин Якоб фон. Музыка и балет в России XVIII века. — Л., 1935².
6. Барсова И. А. Книга об оркестре. — М., 1969, 1978.
7. Благодатов Г. И. История симфонического оркестра. — Л., 1969.
8. Карс А. История оркестровки. — М., 1932.
9. Глинка М. И. Заметки об оркестровке. — В кн.: Литературное наследие. М., 1952, т. 1.
10. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. — М., 1963, 1976.

¹ Чтобы облегчить ориентирование в этом списке, мы сгруппировали его в четыре раздела. Заглавия этих разделов играют роль самых общих ориентиров. Так, во втором и третьем разделах можно найти не только литературу «о дирижерах», но и их собственные книги по вопросам теории и практики дирижирования, статьи и воспоминания. Той же цели лучшего ориентирования служат и краткие аннотации, напечатанные курсивом, к тем книгам, содержание которых, как нам представляется, не в полной мере отражено в их названиях.

² Краткий очерк истории дирижерского искусства с более подробным изложением русского и советского периодов можно найти во вступительных статьях к книгам В. В. Богданова-Березовского «Советский дирижер» (Л., 1956) и Л. Г. Григорьева, Я. М. Платека «Современные дирижеры» (М., 1969); см. настоящий список №№ 23, 57.

11. Мальтер Л. И. Таблицы по инструментоведению. Инструменты симфонического, духового, эстрадного и русского народного оркестров, электроинструменты, певческие голоса. М., 1964, 1966, 1972.
 12. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. — М.; Л., 1946, т. т. 1, 2.
 13. Рогаль-Левицкий Дм. Современный оркестр. М., 1953, т. 1, 2; М., 1956, т. 3, 4. Том 1 — Смычковые инструменты. Деревянные духовые инструменты. Том 2 — Медные духовые. Ударные инструменты. Том 3 — Ударные инструменты (продолжение). Том 4 — Струнно-щипковые и плектронные инструменты. Клавишные инструменты. Электронно-музыкальные инструменты. Инструменты «к случаю».
 14. Тихомиров Г. Инструменты русского народного оркестра. — М., 1983.
 15. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра¹. — М., 1950, 1956, 1962, 1972.
 16. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. — М., 1983.
 17. Шишаков Ю. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов. — М., 1970.
 18. Вольф О. Хрестоматия по чтению партитур. — М., 1958.
 19. Фортунатов Ю., Барсова И. Практическое руководство по чтению симфонических партитур. М., 1966, вып. 1.
 20. Карцев А., Оленев Ю., Павчинский С. Руководство по графическому оформлению нотного текста. М., 1973.
- Русские и советские дирижеры**
21. Н. П. Аносов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания/Сост. В. П. Варунц. — М., 1978.
 22. Багриновский М. Дирижерская техника рук. — М., 1947.
 23. Богданов-Березовский В. В. Советский дирижер. Л., 1956. Книга посвящена творчеству Е. А. Мравинского. Помимо разбора исполнения различных произведений, заслуживает внимания предисловие, в котором кратко рассматриваются вопросы истории дирижирования. Первая книга, серьезно ставящая проблему дирижерского искусства в нашей стране.
 24. А. В. Гаук Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников. — М., 1975.
 25. Гинзбург Лео. Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. — М., 1982.
 26. Н. С. Голованов. Сборник статей и воспоминаний/Сост. Е. Грошева, В. Руденко. — М., 1982.
 27. Дирижерское исполнительство. Практика, теория, эстетика/Ред.-сост. Лео Гинзбург. — М., 1975. Книга представляет собой своего рода дирижерскую хрестоматию, где собраны статьи и высказывания крупнейших дирижеров, исполнителей-инструменталистов и теоретиков. Некоторые статьи переведены впервые на русский язык.
 28. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. — М., 1965, 1972.
 29. Косачева Р. Наш современник. Из бесед с Г. Н. Рождественским. О музыкальном искусстве и творчестве дирижера. — В кн.: Мастерство музыканта-исполнителя. М., 1976, вып. 2, с. 291—334.
 30. Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. — Л., 1972.
 31. Малько Н. А. Основы техники дирижирования. — М.—Л., 1965. В книге дан обстоятельный разбор технических вопросов, множество ценнейших советов большого мастера-практика. Пользование книгой требует некоторой предварительной подготовленности читателя. Одна из лучших работ по вопросам дирижирования.
 32. Маталаев Л. Н. Беседы о дирижерской технике. — Клуб и художественная самодеятельность, 1973, № 18, 20, 24. Краткое изложение основ тактирования для руководителей самодеятельных оркестров.
 33. А. Ш. Мелик-Пашаев. Воспоминания. Статьи. Материалы/Сост. Р. В. Глезер, М. С. Шмелькина, А. А. Мелик-Пашаев. — М., 1976.
 34. Мусин И. А. Техника дирижирования. — Л., 1967. Книга эта — результат огромного, накопленного за многие годы, практического опыта преподавания дирижирования. Рассчитана на подготовленных дирижеров.
 35. Пазовский А. М. Записки дирижера *1. — М., 1968.
 36. Римский-Корсаков Н. А. Эпидемия дирижерства *. — Полн. собр. соч. М., 1963, т. 2, с. 31—38. В статье дается критический анализ состояния дирижерского дела в России, а также перечисляются качества, которыми должен обладать дирижер.
 37. Рождественский Г. Н. Дирижерская аппликатура. — Л., 1974. Книга эта, по словам автора, — «рабочий дневник дирижера», советы исполняющим произведения Стравинского, Прокофьева и Шостаковича.
 38. Рождественский Г. Н. Мысли о музыке. — М., 1975.
 39. Сараджев К. С. Статьи, воспоминания. — М., 1962.
 40. Светланов Е. Ф. Музыка сегодня. — М., 1976, 1979, 1986.
 41. Сивизьянов А. С. Проблемы мышечной свободы дирижера хора. — М., 1983.
 42. Тимофеев Ю. М. Руководство для начинающего дирижера: Опыт изложения основных элементов техники дирижирования. — М., 1933, 1935.
 43. Хайкин Б. Э. Беседы о дирижерском ремесле. — М., 1984.
- Зарубежные дирижеры**
44. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. — М., 1972, ч. 2, с. 510—524; Дирижер оркестра. *.
 45. Бернштейн Л. Музыка — всем. — М., 1978.
 46. Вагнер Р. О дирижировании *. — СПб., 1900.
 47. Вейнгартнер Ф. О дирижировании *. — Л., 1927.
 48. Вейнгартнер Ф. Исполнение классических симфоний: Советы дирижерам. — М., 1965. Том 1. Бетховен.

¹ Более подробно см.: Маталаев Л. Книги по инструментоведению и инструментовке. — Советская музыка, 1973, № 12, с. 107—112.

* Звездочка (*), стоящая возле названия, указывает, что данная книга или статья помещена (в сокращении) в сборнике «Дирижерское исполнительство» (см. № 27 настоящего списка литературы).

49. Вуд Г. О дирижировании/Пер. с англ., предисл. и примеч. Н. П. Аносова. — М., 1958.
50. Кан Э. Элементы дирижирования. — М., 1980.
51. Лист Ф. Письмо о дирижировании*. — В кн.: Лист Ф. Избранные статьи. — М., 1959, с. 157—159.
52. Мюниш Ш. Я — дирижер*. — М., 1961, 1965, 1982.
53. Робинсон П. Караян. — М., 1981.
54. Стоковский Л. Музыка для всех нас*. — М., 1959, 1963.
55. Искусство Артуро Тосканини. Воспоминания, биографические материалы/Сост. Тарасов Л. М. — Л., 1974.
56. Исполнительское искусство зарубежных стран. — М., 1962. Вып. 1. Вальтер Б. О музыке и музицировании; М., 1966. Вып. 2. Фуртвенглер В. Из литературного наследия; М., 1967. Вып. 3. Клемперер О. Воспоминания; М., 1969. Вып. 4. Вальтер Б. Тема с вариациями; М., 1970. Вып. 5. Маркевич И. Органный пункт; М., 1971. Вып. 6. Артуро Тосканини; М., 1975. Вып. 7. Штраус Р. Размышления и Воспоминания. Замечания к исполнению симфоний Бетховена. Боулт А. Мысли о дирижировании; М., 1977. Вып. 8. Казальс П. Радости и печали.
57. Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные дирижеры (справочник). — М., 1969. Книга знакомит с биографией и творческим обликом виднейших дирижеров современности, дает представление об их репертуаре, особенностях дирижерской манеры. Особый интерес вызывает вступление к книге, повествующее о становлении дирижерского исполнительства (более детально рассказывается о русском и советском периодах).

О творческом процессе и его закономерностях

58. Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1968.
59. Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. — М., 1981.
60. Маккинон Л. Игра наизусть. — М., 1967.
61. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М., 1976.
62. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972.
63. Станиславский К. С. Работа актера над собой. — Собр. соч. в 8-ми тт. — М., 1955, т. 2, 3.
64. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.; Л., 1947.
65. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. — М., 1984.

СЛОВАРЬ

НАИБОЛЕЕ УПОТРЕБИТЕЛЬНЫХ ИНОСТРАННЫХ ТЕРМИНОВ, ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ В ПРАКТИКЕ ДИРИЖЕРА *

aber (нем. абер) — но, однако, же
Abstrich (нем. абштрих) — движение смычком вниз
abwechselnd (нем. абвэкслэнд) — чередуя [с др. инструм.]
a cappella (ит. а капелла) — пение хора без сопровождения

Составили Л. Маталаев и Д. Усачев.

accelerando (ит. аччелерандо) — ускоряя
adagietto (ит. ададжьетто) — довольно медленно, но несколько подвижнее, чем **adagio**
adagio (ит. ададжо) — медленно.
affetto (ит. аффэтто) — чувство; **affettuoso** (аффэттуозо) — с чувством
agitato (ит. аджитато) — возбужденно, взволнованно
alcuna licenza (ит. алькуна личэнца) — некоторая свобода, отклонение от темпа и ритма
alla (ит. алла), **à la** (фр. а ля) — вроде, в характере
alla breve (ит. алла брэвэ) — 4-дольный такт, в котором счет ведется не четвертями, а половинными нотами
allargando (ит. алларгандо) — расширяя, замедляя
alla stretta (ит. алла стрэтта) — ускоряя
allegretto (ит. аллегрэтто) — темп более медленный, чем **allegro**, и более скорый, чем **andante**
allegro (ит. аллэгро) — скорый темп
allmählich (нем. альмэхlich) — постепенно
alto (ит. альто) — альт (голос)
altri (ит. альтри) — участники группы без солистов
an (нем. ан) — к, на
andante (ит. андántе) — умеренный темп в характере обычного шага (букв. идя)
andantino (ит. андантíно) — темп несколько скорее, чем **andante**, но медленнее, чем **allegretto**
Anfang (нем. анфанг) — начало
anima (ит. анима) — душа; **con anima** (кон анима) — с чувством; **animato** (ит. анимáто) — воодушевленно, оживленно
aperti, aperto (ит. апэрти, апэрто) — [играть] на медн. и ударных инструм. без сурдин; букв. открыто
appassionato (ит. аппассьонáто) — страстно
archet (фр. аршэ) — смычок
archi (ит. арки) — струн. смычковые инструм.
arco (ит. арко) — смычок; **coll'arco** (коль арко) — [играть] смычком
arpa (ит. арпа) — арфа
assai (ит. ассái) — весьма, очень
attacca (ит. аттáкка) — без перерыва приступить к следующей части произведения
auf (нем. ауф) — на
Aufstrich (нем. ауфштрих) — [движение] смычком вверх
Auftakt (нем. ауфтакт) — затакт
aus (нем. аус) — из, по, с

bacchetta (ит. баккэтта), **baguette** (фр. багет) — 1) палочка для ударн. инструм.; 2) древко смычка; **bacchetta di timpani** (ит. б. ди тимпани) — палочка от литавр
banda (ит. бáнда) — 1) дух. оркестр; 2) добавоч. группа медн. дух. инструм. в оперном и симф. орк.
basson (фр. бассон) — фагот
baton (англ. бэ́тэн), **bâton** (фр. батон) — дирижерская палочка
battere il tempo (ит. баттэрэ иль тэмпо) — отбивать такт
batterie (фр. батри́) — группа из неск. ударн. инструм.
battuta (ит. баттута) — 1) удар; 2) такт; 3) дирижерская палочка; **a battuta** — вернуться к ритмически точному исполнению
Becken (нем. бэккен) — тарелки
belebend (нем. бэлéбэнд) — оживленно, одушевленно

Bewegung (нем. бэвэгунг) — движение, bewegt (нем. бэвэгт) — 1) взволнованный; 2) подвижный, оживленный [темп]
bis (лат. бис) — повторить, исполнить обознач. отрывок 2 раза
Bläser (нем. блэзер), Blasinstrumente (блязинструментэ) — дух. ин-струм.
Bogen (нем. боген) — смычок
bols (фр. буа) — дерев. дух. инструм.
bouché (фр. бушэ) — закрытый [звук на валторне]
Bratsche (нем. брэтшэ) — альт (смычковый инструм.)
breit (нем. брайт) — широко
brío (ит. брио) — живость, веселость, возбуждение, соп brío (кон брио) — живо, весело, возбужденно
Bügel (нем. бюгель) — крона у дух. инструм.

caccia (ит. качча) — жанр. вок. музыки XIV—XVI вв., букв. охота
cadenza (ит. кадэнца) — 1) каданс; 2) каденция
caisse (фр. кэс) — барабан
calando (ит. калáндó) — стихая, уменьшая силу [звука]
campana (ит. кампáна) — колокол
campanello (ит. кампанэлло) — колокольчик
cantabile (ит. кантáбиле) — певуче; cantando (кантáндó) — певуче, распевая
canto (ит. кáнто) — 1) пение, напев, мелодия; 2) верхний голос: дискант, сопрано
capo (ит. кáпо) — голова, начало
cassa (ит. кáсса) — барабан
castagnette (ит. кастаньеттэ) — кастаньеты
celestá (ит. челэста) — челеста
cembalo (ит. чэмбало) — чембало; клавесин
chevalet (фр. шэвалé) — подставка [у смычковых инструм.]
cinelli (ит. чинэлли) — тарелки
claquebois (фр. клякбуа) — ксилофон
clarinetto (ит. кларинэтто) — кларнет; clarinetto basso (к. бассо) — басовый к.; clarinetto piccolo (к. пикколо) — малый к.
clarino (ит. кларино) — натуральная труба
clavicembalo (ит. клавичэмбало), clavessin (фр. клавэсэ́н) — клавесин
cloche (фр. клéш) — колокол
coda (ит. ко́да) — кода (конец); букв. хвост
col (ит. ко́ль), colla (ко́лла) — с, при; colla parte (ко́лла па́ртэ) — вместе с партией [следовать за гл. голосом]
come (ит. ко́мэ) — как; come sopra (ко́мэ со́пра) — как раньше
comodo (ит. ко́модо) — удобно, легко, без усилий
con (ит. ко́н) — с, при, вместе с
conducteur (фр. кондуктёр) — дирижер; violon conducteur (виолон к.), piano conducteur (пиано к.) — партия 1-й скрипки или ф-п., приспособленная для дирижирования
continuo (ит. континуо) — постоянный, непрерывный, продолжительный; basso continuo (бассо континуо) — постоянный, непрерывный бас (цифрованный)
contrabasso (ит. контрабáссо) — контрабас
contrafagotto (ит. контрафагóтто) — контрафагот
coperto (ит. копéрто) — 1) закрытый звук [на валторне]; 2) покрытые материей литавры
corda (ит. ко́рда) — струна
cornet-à-pistons (фр. корнét-а-пистóн) — корнет-а-пистон
cornetta (ит. корнэтта) — корнет

corno (ит. ко́рно), cor (фр. кор) — валторна; corno inglese (ит. ко́рно инглэ́зэ) — англ. рожок
coro (ит. ко́ро) — хор
crescendo (ит. крэшэ́ндó) — постепенно увеличивая силу звука
crotala (лат. кротáла) — кроталы: античный ударн. инструм.
cuivré (фр. кюиврэ) — закрытый звук на валторне с металлич. при-звуком; cuivres (кюйвр) — медные духовые инструм.
cymbales (фр. сэнбáль) — тарелки

da capo al fine (ит. да кáпо аль фíнэ) — повторить с начала до конца
Dämpfer (нем. дэ́мпфэр) — демпфер, глушитель, сурдина
deciso (ит. дэ́зисо) — решительно, смело
decrescendo (ит. дэкрэшэ́ндó) — постепенно уменьшая силу звука
détaché (фр. дэташэ́) — штрих у смычковых инструм. Каждый звук извлекается новым направлением движения смычка без отрыва от струны
diminuendo (ит. диминуэ́ндó) — постепенно ослабевая
direction (фр. дирэ́ксьон) — дирижирование
divisi (ит. дивизи́) — разделение однородных струнных инструм., голосов хора на 2 и больше партий; букв. разделенные; non divisi (ит. нон дивизи́) — не разделять (исполнять без разделения на партии)
dolce (ит. до́льчэ), con dolcezza (до́льчэцца) — приятно, нежно, ласково
dolente (ит. долэ́нтэ) — жалобно, скорбно
Doppelzunge (нем. доппэ́льцунгэ) — двойной удар языка (прием игры на дух. инструм.)
doppio (ит. до́ппио) — двойной; doppio movimento (до́ппио мовимэ́нто) — с двойной скоростью
double (фр. дубль) — 1) удвоение, повторение; 2) старин. наименов. вариаций
drängend (нем. дрэ́нгэнд) — ускоряя
due (ит. дүэ) — два; a due (а дүэ), a deux (фр. а дэ) — вдвоем, на 2 инструм.

echo (фр. э́ко) — эхо, прием игры на валторне
édition (фр. эдисы́он) — издание
eilen (нем. айлен) — спешить; eilend (айленд) — поспешно
einfach (нем. айнфáх) — просто
en dehors (фр. ан део́р) — выделяя мелодию или отдельный голос
energico (ит. энэ́рджико) — энергично, сильно, решительно
Englischhorn (нем. энглишхорн) — англ. рожок
espressivo (ит. эспрэ́ссиво) — выразительно, экспрессивно
etwas (нем. этвас) — несколько, немного, чуть

Fagott (нем. фагóт), fagotto (ит. фагóтто) — фагот
fast (нем. фаст) — почти, едва
fast (англ. фаст) — сильно, быстро, скоро
feierlich (нем. файерлих) — торжественно, празднично
fermé (фр. фэрмэ́) — закрытый [звук]
feroce (ит. фэрóчэ) — свирепо, бурно, дико
Feuer (нем. фойэр) — огонь, пылкость, горячность
fiati (ит. фья́ти) — дух. инструм.
fine (ит. фíнэ) — конец
flagioletto (ит. фладжолéтто) — 1) флажолет на смычковых инструм. и арфе; 2) тип старин. флейты

flat (англ. флэт) — бемоль
Flatterzunge (нем. флэттерцунге) — прием игры на дух. инструм. без трости (вид тремоло)
flautando (ит. флаутáндо), **flautato** (флаутáто) — 1) играть смычком близко к грифу (подражая флейте); 2) иногда обознач. флажолета на смычковых инструм.
fließend (нем. флиссэнд) — плавно, подвижно
forte (ит. фортэ) — сильно; **fortissimo** (фортиссимо) — очень сильно
forza (ит. фбрца) — сила; **con forza** (кон фбрца) — сильно
Frosch (нем. фрош) — колодочка смычка; **am Frosch** (ам фрош) — [играть] у колодочки
frullato (ит. фруллáто) — прием игры на дух. инструм. без трости (вид тремоло)
frusta (ит. фруста) — бич (ударн. инструм.)
fuoco (ит. фуоко) — огонь; **con fuoco** (кон фуоко) — с жаром, пламенно, страстно
furloso (ит. фурибзо) — яростно, неистово

Gelge (нем. гайге) — скрипка
gemächlich (нем. гемэхлих) — спокойно
gemessen (нем. гемэссэн) — точно, определенно, размеренно
Gesang (нем. гезáнг) — пение
gestopft (нем. гештöpfт) — закрытый, заstopоренный звук (прием игры на валторне)
geteilt (нем. гетайлт) — разделение однородных струн. инструм., голосов хора на 2 или большей партий
giocoso (ит. джокóзо) **gioiso** (джоёзо) — радостно, весело, игриво
giusto (ит. джүсто) — правильно, соразмерно, точно
glissando (ит. глиссáндо) — глиссандо
Glocke (нем. глókэ) — колокол
Glockenspiel (нем. глókэншпиль) — набор колокольчиков
gran (ит. гран) — большой, великий
grandioso (ит. грандиóзо) — величественно, великолепно, грандиозно
grave (ит. гравэ) — значительно, торжественно, тяжело
grazia (ит. гра́циа) — грация, изящество; **con grazia** (кон гра́циа), **grazioso** (грациóзо) — грациозно, изящно
Griffbrett (нем. гриффбрэтт) — гриф у струн. инструм.
grosso (ит. грóссо) — большой, крупный
gusto (ит. гүсто) — вкус; **con gusto** (кон гүсто) — со вкусом

Halbte (нем. хэльфтэ) — половина
Harfe (нем. хáर्फэ) — арфа
harmonique (фр. армоник) — гармонический; **con harmonique** (сон армоник) — обертон, флажолетный звук
harpeggiert (нем. харпеджирт) — арпеджированно
hastig (нем. хáстих) — торопливо, поспешно
Hauptsatz (нем. хáуптцац) — гл. партия
hautbols (фр. обуá) — гобой
Heckelphon (нем. хэкельфон) — геккельфон — дерев. дух. инструм.
heftig (нем. хэфтих) — бурно, стремительно
heimlich (нем. хаймлих) — тайно, скрыто, таинственно
heraus (нем. хэраус) — вне, наружу; обозначает выделение какого-либо голоса
Herdenglocke (нем. хэрдэнглокэ) — альпийский колокольчик

hervortretend (нем. хэрфóртрэтэнд) — выделяя, выступая на первый план
herzlich (нем. хэрцлих) — сердечно, искренне
hinter (нем. хинтэр) — за, позади
Hoboe (нем. хобóэ) — гобой
Hohe (нем. хóэ) — высота
Holz (нем. холц) — дерев. дух. инструм.
Horn (нем. хорн) — 1) рог; 2) валторна
Humor (нем. хумбр) — юмор

imitando (ит. имитáндо) — подражая, имитируя
immer (нем. йммэр) — всегда постоянно
in (ит., нем., англ. ин) — в, на, к, из
incalzando (ит. инкальцáндо) — ускоряя
instrument à cordes frottées (фр. энструмáн а корд фроттэ) — струн. смычковый инструм.
Intrada (лат., нем. интра́да) — вступление
...issimo (ит. ...йссимо) — окончание превосходной степени в итальянск. яз.; напр. **presto** — скоро, **prestissimo** — очень скоро
Kastagnetten (нем. кастаньёттэн) — кастаньеты
kettle-drums (англ. кэтл-драмз) — литавры
klagend (нем. клáгенд) — жалобно
Klang (нем. кланг) — звук, тон, тембр
Klarinette (нем. кларинэттэ) — кларнет
Klavier (нем. клавир) — общее назв. для струнно-клавишных инструм. (клавесина, клавикорда, ф-п.)
Klavierauszug (нем. клави́раусцуг) — перелож. партитуры для ф-п.
klein (нем. кляйн) — малый
Kontrabaß (нем. контрабáс) — контрабас
Kontrafagott (нем. контрафагóт) — контрафагот
Kraft (нем. крафт) — сила
kurz (нем. кури) — коротко, отрывисто

laissez vibrer (фр. лессэ вибрé) — 1) на ф-п. играть с правой педалью; 2) на арфе оставить вибрацию струн
lamento (ит. ламэ́нто) — плач, стон, жалоба, рыдание
langsam (нем. лánгзам) — медленно
larghetto (ит. ларгétто) — несколько скорее, чем **largo**, но медленнее **andante**
largo (ит. лáрго) — широко; медленный темп
laut (нем. лаут) — громкий, громко
leader (англ. лийдэ) — ведущий (концертмейстер, дирижер)
lebhaft (нем. лёбхафт) — живо
leer (нем. лёер) — пустой; **leere Seite** (нем. лёерэ зáйтэ) — открытая струна
legato (ит. легáто) — легато: связанная игра (на всех инструм.); **non legato** (нон легáто) — не связано
leggero (ит. леджéро) — легко
legno (ит. лёньо) — древко смычка; **col legno** (коль лёньо) — [играть] древком смычка
leise (нем. ляйзэ) — тихо, нежно
lento (ит. лёнто) — медленно, слабо, тихо
libertá (ит. либэ́ртá) — свобода, воля
libitum (лат. либитум) — желаемое; **ad libitum** (ад либитум) — по желанию, по своему усмотрению

loco (лат. ло́ко) — [играть] как написано
lungo (ит. лу́нго) — длинный, долгий
lustig (нем. лю́стих) — весело, забавно

ma (ит. ма); **mais** (фр. мэ) — но
maestoso (ит. маэсто́зо) — величественно, величаво, торжественно
main (фр. мэ́н) — рука
Mal (нем. ма́ль) — раз
marcato (ит. ма́ркато) — выделяя, подчеркивая
marcia (ит. ма́рча) — марш; **alla marcia** (алла ма́рча) — наподобие марша; **marziale** (марча́ле) — маршеобразно
martelé (фр. ма́ртэ́ле) — штрих у смычковых инструм.; каждый звук извлекается твердым движением смычка в разн. стороны с резкой остановкой
marziale (ит. ма́рциа́ле) — воинственно
mäßig (нем. ма́ссих) — умеренно
meno (ит. мэ́но) — меньше, менее; **meno mosso** (мэ́но мо́ссо) — медленнее, менее быстро
mezzo (ит. мэ́дзо) — середина, половина, наполовину; **mezzo forte** (м. фо́ртэ) — со средн. силой, не очень громко; **mezzo piano** (м. пи́ано) — не очень тихо
militaire (фр. милита́р) — военный
mit (нем. мит) — с, со, вместе
Mittel (нем. миттэ́ль) — середина
mixte (фр. микст) — смешанный, разнообразный, разнородный
moderato (ит. мо́дэрато) — 1) умеренно, сдержанно; 2) темп, средн. между *andante* и *allegro*
möglich (нем. ме́глих) — возможно
molto (ит. мо́льто) — много, очень, весьма; **allegro molto** (алле́гро мо́льто) — очень скоро
morendo (ит. мо́ре́ндо) — замирая
moto (ит. мо́то) — движение; **con moto** (кон мо́то) — подвижно; **allegro con moto** (алле́гро кон мо́то) — скорее, чем *allegro*
muta (лат., ит. му́та) — «перемены» (указание в партиях для перемены строя или инструм.), **muta in...** — перемены на...

nach (нем. нах) — в, к, на, за, после
nachlassend (нем. на́хлассэнд) — затихая, ослабляя, успокаиваясь
natürlich (нем. нату́рлих) — естественно, обычно (указание в партии смычковых после *col legno* или *pizzicato* означ. возвращение к обычной игре *arco*)
nicht (нем. ни́хт) — не, нет
Niederschlag (нем. нидэ́ршлаг) — движение дирижерской палочки вниз
nimmt (нем. нимт) — берите; напр., **nimmt B-Klarinette** — указание исполнителю взять кларнет *in B*
noch (нем. нох) — еще

obbligato (ит. обблига́то) — обязательный, обязательный
oboe (ит. оббэ) — гобой
offen (нем. оффэ́н) — открыто, открытым [звуком], без сурдины
oft (нем. офт) — часто
ohne (нем. о́нэ) — без, кроме
opus (лат. опус) — произведение

ordinario (ит. ордина́рио) — обыкновенно; указание восстановить обычный способ исполнения (после спец. приемов игры)
organo (ит. о́ргано) — орган
ossia (ит. осси́а) — или, то есть, допустимый вариант (обычно облегчение основного текста)
ostinato (ит. остина́то) — термин, обознач. возвращение какой-либо темы с измененным контрапунктом к ней; букв. упорный; **basso ostinato** (бассо остинато) — мелодия, неизменно повторяющаяся в басы
ouvert (фр. увэ́р) — открыто, открытый [звук]

padiglione (ит. пади́льоне) — раструб; **padiglione in aria** (пади́льоне ин а́риа) — [играть] раструбом вверх
partitura (ит. партиту́ра) — партитура
passione (ит. пасси́оне) — страсть, увлечение
Pauken (нем. па́укэн) — литавры
pausa (ит. па́уза) — пауза
pavillon et l'air (фр. пави́йон ан лэ́р) — [играть] раструбом вверх
percussione (ит. пе́ркуссионе) — группа ударн. инструм.
perdendosi (ит. пе́рдэндоси) — теряясь, исчезая
petit (фр. пti) — малый
peu (фр. пё) — немного, мало, несколько
piacere (ит. пьячэ́рэ) — по желанию, ритмически свободно, произвольно
pianissimo (ит. пиани́ссимо) — очень тихо
piano (ит. пи́ано) — тихо
piatti (ит. пья́тти) — тарелки (ударн. инструм.)
piccolo (ит. пи́кколо) — 1) малый, небольшой; 2) мал. флейта
pistone (ит. пистоне́) — помповый вентиль (у медн. дух. инструм.)
più (ит. пиу́) — более
pizzicato (ит. пи́ццика́то) — [играть] щипком на смычковых инструм.
poco (ит. по́ко), **un poco** (ун по́ко) — немного, не очень; **poco allegro** (по́ко алле́гро) — не очень скоро; **poco a poco** (по́ко а по́ко) — постепенно, понемногу; **poco meno** (по́ко мэ́но) — несколько менее; **poco più** (по́ко пиу́) — немного более
poi (ит. по́и) — затем, потом, после,
pointe de l'archet (фр. пуа́нт дэ ла́рше́) — конец смычка; **avec la pointe** (авэ́к ля пуа́нт) — [играть] концом [смычка]
ponticello (ит. понтичэ́лло) — подставка у смычковых инструм.; **sul ponticello** (су́ль понтичэ́лло) — [играть] у подставки
portamento (ит. портаме́нто) — 1) в пении и при игре на дух. инструм. скользящий переход одного звука к др.
2) штрих у смычковых инструм. — звуки берутся несколько протянутыми на одном направлении движения смычка и с цезурами
Posaune (нем. позэ́унэ) — тромбон
position (фр. пози́сьон) — позиция — положение лев. руки на смычковых инструм.; **position du pouce** (пози́сьон дю пус) — «ставка» (прием игры на виолончели)
possibile (ит. посси́биле) — возможный, возможно
pour (фр. пур) — для, чтобы, за, из-за
poussée, poussez (фр. пуссэ́) — движение вверх [смычком]
prachtyvoll (нем. прахтфо́ль) — великолепно, величественно, помпезно
presto (ит. прэ́сто) — быстро
prima (ит. прима́) — первая: 1) 1-я скрипка; 2) верхн. струна; 3) верхн. голос в многоголосном соч.
punta (ит. пу́нта) — головка смычка; букв. острие; **a punta d'arco** (а пу́нта д'арко) — [играть] концом смычка

quasi (ит. куа́зи) — как бы, почти, вроде, подобно

rallentando (ит. раллентáндо) — замедляя

rasch (нем. раш) — быстрый, быстро

recitativo (ит. рэчитатíво) — речитатив

resto (ит. рэсто) — остаток, оставшая часть [орк., анс.]

retardant (фр. рэтардáн) — замедляя

ripieno (ит. рипи́ено) — 1) в хоре или орк. голоса, сопровожд. солиста;

2) полный состав хора или орк. в *concerto grosso*

risoluto (ит. ризолýто) — решительно

ritardando (ит. ритардáндо) — замедляя

ritenuto (ит. ритэнýто) — замедленно

rubato (ит. рубáто) — ритмически свободное исполнение

ruhig (нем. ру́их) — спокойно, тихо

Saite (нем. зáйтэ) — струна

saltando (ит. сальтáндо) — штрих у смычковых инструм. (звуки извлекаются посредством броска смычка на струну, который подпрыгивает нужное количество раз)

sans (фр. сан) — без

sautillé (фр. соти́йе) — штрих у смычковых инструм. (легкое *spiccato*)

Saxophon (нем. саксофон) — саксофон

Schalltrichter auf (нем. шáллтрихтэр áуф) — поднять раструб

scherzando (ит. скэрцáндо), **scherzoso** (скэрцóзо) — шутливо, игриво

scherzo (скэрцо) — скерцо; букв. шутка

schlagen (нем. шлáген) — тактировать; букв. ударять

schleppend (нем. шлэ́ппэнд) — затягивая

Schluß (нем. шлюс) — 1) заключение; 2) каданс

schnell (нем. шнэ́ль) — скоро, быстро

score (англ. скóо) — партитура

secco (ит. сэ́кко) — сухо, отрывисто, резко

segno (ит. сэ́ньо) — знак; *al segno* (аль сэ́ньо), *sino al segno* (си́но аль сэ́ньо) — до знака; *dal segno* (даль сэ́ньо) — от знака

sehr (нем. зэр) — очень, весьма

semplice (ит. сэ́мпличэ) — просто, естественно

sempre (ит. сэ́мпрэ) — всегда, все время, постоянно

senza (ит. сэ́нца) — без

seul (фр. сё́ль) — один, единственный

sforzando (ит. сфорцáндо), **sforzato** (сфорцáто) — внезапный акцент на каком-либо звуке или аккорде

silenzio (ит. силенцио) — молчание, тишина

silofono (ит. си́лофоно) — ксилофон

simile (ит. симиле) — похожий; точно так, как раньше

small (англ. смол) — маленький, небольшой

sola (ит. sóла) — одна, солистка; **sole** (sóле) — солистки

son bouché (фр. сон бушэ́) — закрытый звук [на валторне]; **son d'écho** (фр. сон д'э́ко) — звук, подобный эхо (прим. игры на валторне);

son harmonique (фр. сон армоник) — обертон, флажолетный тон

sordina (ит. сорди́на) — сурдина; **con sordini** (кон сорди́ни) — с сурдинами; **senza sordini** (сэ́нца сорди́ни) — без сурдин

sostenuto (ит. состэнýто) — сдержанно, выдерживая звук

sotto (ит. sóтто) — под, вниз

sourdine (фр. сурдин) — сурдина; **aves sourdines** (авэ́к сурди́н) — с сурдинами; **sans sourdines** (сан сурди́н) — без сурдин; **otez les**

sourdines (отэ́ ле сурди́н) — снимите сурдины; **mettez les sourdines** (мэтэ́ ле сурди́н) — наденьте сурдины

sotto (ит. sóтто) — под, вниз

soutenu (фр. сутэ́нү) — сдержанно

spiccato (ит. спикка́то) — штрих у смычковых инструм.; звук извлекается движением слегка подпрыгивающего смычка; букв. отрывистый

spirito (ит. спíрито) — дух, ум, чувство; **con spirito** (кон спíрито), **spirituoso** (спиритуóзо) — с увлечением, жаром, воодушевленно

Spitze (нем. шпй́це) — головка смычка

staccato (ит. стакка́то) — [играть] отрывисто; на смычковых инструм. звук извлекается легким подталкиванием смычка при движении в одну сторону

stark (нем. штарк) — сильно, крепко, мощно

steigernd (нем. штáйгернд) — повышая, усиливая, нарастая

stesso (ит. стэ́ссо) — тот же самый, такой же

Stimme (нем. штíммэ) — голос

Streichinstrumente (нем. штрáйхинструмэ́нтэ) — струн. смычковые инструм.

strepitoso (ит. стрэпитóзо) — шумно, громко

stringendo (ит. стринджéндо) — ускоряя

Stürze (нем. штýрце) — раструб у дух. инструм.

su (ит. су), **sul** (су́ль), **sull'** (су́ль) — на, над, у, к, в; **sul a** — [играть] на струне ля

sub (лат. суб) — под

subito (ит. субито) — внезапный, внезапно

sur (фр. сюр) — на

symphonisch (нем. симфóниш) — симфонический

tace (ит. тáче), **tacet** (тáцэт) — указание о длительной паузе; букв. молчит

Takt (нем. такт) — такт; **im Takt** (им такт) — в такт

tallone (ит. таллóнэ), **talón** (фр. талон) — колодочка смычка; **al tallone** (ит. аль таллóнэ); **du talon** (фр. дю талон) — [играть] у колодочки смычка

tamburello (ит. тамбурéлло); **tamburino** (тамбурíно), **tambúro basco** (тамбúро бáско) — бубен

Tamhurlin (нем. тамбурíн) — тамбурин

tamburo (ит. тамбúро), **tambour** (фр. танбýр) — барабан

tamtam (ит. тамтáм) — тамтам

tanto (ит. тáнто) — столько, столь, так; **allegro non tanto** (аллэ́гро нон тáнто) — не очень скоро

tasto (ит. тáсто) — гриф у струнных инструм.; **sul tasto** (су́ль тасто) — [играть] у грифа (на смычков. инструм.)

tempo (ит. тэ́мпо) — темп; ритм; такт; **a tempo** (а темпо) — в прежнем темпе; **l'istesso tempo** (листе́ссо тэ́мпо) — тот же темп; **tempo primo** (тэ́мпо прíмо) — первоначальный темп

tenuto (ит. тэнýто) — выдержанно, точно по длительности и силе

timbro (ит. тимбро) — тембр

timpani (ит. тимпáни), **timbales** (фр. тэнбáль) — литавры

touche (фр. туш) — гриф у струнных инструм.; **sur la touche** (сюр ля туш) — [играть] у грифа на смычковых инструм.

tranquillo (ит. транкуй́лло) — спокойно, безмятежно

tre (ит. трэ) — 3

tremolando (ит. трэмолáндо) — тремолируя; букв. дрожа

triangolo (ит. триáнголо) — треугольник

tromba (ит. трóмба) — труба
trombone (ит. трóмбóнэ) — тромбон
Trommel (нем. трóммэль) — барабан
trompette (фр. тронпéт) — труба
troppo (ит. трóппо) — слишком, очень
tuba (ит. туба) — труба
tutti (ит. тутти) — 1) все участники какой-либо группы инструм.;
 2) в концертных пьесах выступление орк. (во время паузы у солиста); 3) орк. или хор в целом

über (нем. юбэр) — над, через, сверх
ultimo (ит. ўльтимо) — последний
un (ит., фр. ун, эн) — один
und (нем. унд) — и
unisono (ит. унисóно) — 1) унисон, прима; 2) указание играть всей группой инструм. в унисон после раздельного исполнения
unmerklich (нем. унмэрклих) — незаметно

veloce (ит. вэлóчэ) — быстро, бегло
Ventil (нем. вэнтиль) — вентиль, пистон
Verlag (нем. фэрлáг) — 1) издание; 2) издательство
vide (лат. вйдэ) — смотри; **vi—de** — обознач. в нотах: начало и конец купюры
viel (нем. филь) — много
vif (фр. виф) — живо, быстро, пылко, горячо
vloia (ит. виóла) — альт (соврем. смычковый инструм.)
violino (ит. виоли́но) — скрипка
violoncello (ит. виолончéлло) — виолончель
vite (фр. вит) — скоро, быстро
vivace (ит. вивáче), **vivo** (ви́во) — быстро, живо; скорее, чем **allegro**, но менее скоро, чем **presto**
voce (ит. вóчэ) — 1) голос; 2) партия, голоса; **sotto voce** (сóтто вóчэ) — вполголоса
voix (фр. вуá) — голос
Volk (нем. фольк) — народ
voll (нем. фоль) — полный
volti (ит. вóльти) — переверните [стр.]; **volti subito** (вóльти сўбито) — переверните немедленно
vuota (ит. вуóта) — пустая (указание играть на открытой струне)

Waldhorn (нем. вáльдхорн) — валторна; 2) охотничий рог
wand (англ. уóнд) — дирижерская палочка
wechseln (нем. вэксэ́льн) — сменить
weg (нем. вэг) — прочь, снять; **Dämpfer weg** (дэ́мпфэр вэг) — снять сурдины
weich (нем. вайх) — мягкий, нежный
wenig (нем. вэ́них) — немного, мало
Werk (нем. вэ́рк) — сочинение, произведение
wie (нем. ви) — как
wieder (нем. вйдэр) — снова
wild (нем. вильд) — дико, буйно, яростно
Windmaschine (нем. вйндмáшинэ) — инструм., подражающий шуму ветра
Wirbeltrommel (нем. вй́рбельтроммэль) — цилиндрич. (франц.) барабан

wuchtig (нем. вўхтих) — тяжело

Xylophon, xylophone (нем., фр. ксилофóн)

zart (нем. царт) — нежно, тонко, слабо
ziemlich (нем. цймлих) — довольно
zu (нем. цу) — к; по, в, для, на; **zu 2** — вдвоем; **zu 3 gleichen Teilen** (цу драй гляйхэн тайлен) — на 3 равные партии
zuerst (нем. цуэрст) — сначала, сперва
zugleich (нем. цугляйх) — одновременно, в то же время
Zugtrompete (нем. цугтромпéтэ) — труба с кулисой
Zunge (нем. цунге) — 1) трость у дерев. дух. инструм.; 2) язычок в трубах органа
zurückgehalten (нем. цурю́кгехальтэн) — задерживая
zusammen (нем. цузáммэн) — вместе, в унисон
zwischen (нем. цвишэн) — между

Содержание	
От редактора	3
Предисловие	6
Дирижерская техника	10
Мануальная техника	11
Жест, мимика и слово	12
Постановка корпуса	14
Поведение дирижера за пультом	16
Свобода рук дирижера	16
Упражнения для устранения зажатости рук	17
Локоть	20
Кисть правой руки	20
Упражнения для развития кисти	21
Дыхание дирижера	21
Самостоятельность рук	22
Функции правой и левой рук	24
Тактирующая правая рука	25
Тактирование и дирижирование	25
Техника удара	25
Точка удара	26
Направление удара	28
Рефлекс	28
Амплитуда движений правой руки	29
Уровни положений тактирующей руки	30
Ауфтакт	31
Ауфтакт не к первой доле такта	33
Междольный ауфтакт (ауфтакт к ударам, падающим между долями такта)	34
Схемы тактирования	35
Сильные и слабые доли такта	35
Отражение характера долей такта в дирижерских схемах	35
Первая доля	36
Последняя доля	37
Вторая доля	37
Третья доля	38
Четвертая доля	38
Значение ясности схемы	39

Простые и сокращенные схемы	40
Схема «на раз»	40
Схема «на два»	43
Схема «на три»	44
Схема «на четыре»	46
Сокращенные схемы	46
Пояснения к контрольным заданиям по пройденному материалу	50
Вопросы по общему курсу дирижирования	51
Контрольное задание для первого семестра	51
Рекомендуемый музыкальный материал для каждой из схем в отдельности	52
Сложные (в том числе дробленные и несимметрично-сокращенные) схемы	53
Схема «на пять»	55
Схема «на пять» в среднем и быстром темпах (несимметрично-сокращенная схема)	57
Схема «на пять» в очень быстром темпе	58
Сложные дробленные схемы	59
Дробленная схема «на два»	59
Дробленная схема «на три»	60
Дробленная схема «на четыре»	61
Схема «на шесть» (три группы по две доли)	62
Схема «на восемь»	62
Схема «на девять»	63
Схема «на двенадцать»	64
Более сложные схемы	65
Особые случаи	68
Рекомендуемый музыкальный материал (для сложных схем)	69
Дуольный и триольный рефлекс	70
Дуольный рефлекс	71
Триольный рефлекс	71
Упражнения для развития динамических функций правой руки	72
Упражнение для внезапной смены динамики	72
Упражнение для постепенной смены динамики	73
Предварительные упражнения для развития самостоятельности обеих рук	74
Ошибки, наиболее часто встречающиеся при тактировании	75
Отсутствие «раза»	76
Повторение местоположения предыдущей доли такта	76
Смещение уровней	77
Слишком быстрый рефлекс руки	78
Задержанное падение руки	78
Укорачивание последней доли такта	78
Недостаточная переброска руки влево	79
Выбор схемы	79
Несоответствие между написанным и исполняемым	79
Способы устранения несоответствия	80
О метрономе	82
Дирижерская палочка	84
Дирижирование с палочкой	85
Конец палочки	85
Контрольное задание (для второго семестра)	86
Рекомендуемый музыкальный материал	86

Левая рука	88
Функции левой руки	88
Динамика	88
Характер музыки	91
Вступления отдельных голосов или групп оркестра	93
Контрапункт и левая рука	94
Дирижирование одной левой рукой	95
Предупреждающие жесты левой руки	95
Снятие звучания	96
Упражнения для развития левой руки	98
Пример дирижирования	101
Контрольное задание (для третьего семестра)	104
Рекомендуемый музыкальный материал	104
Характер жеста	106
Активный и пассивный жесты	106
Пассивный жест на паузе	107
Пассивный жест на звучании	108
Пассивный жест в аккомпанементе	110
«Пустые такты»	111
Такты с выписанными начальными паузами	114
Такты с невыписанными паузами	116
Разновидности афтакта и удара	116
Укороченный афтакт	116
Задержанный афтакт	117
Двойной удар	117
Задержанный удар	118
Контрольное задание (для четвертого семестра)	120
Рекомендуемый музыкальный материал	120
Акценты, синкопы	121
Акценты правой руки	121
Акцент на счетную долю	122
Акцент между долями	122
Синкопа	122
Синкопа на долю	122
Синкопа между долями	123
Акценты левой руки	123
Акценты с несовпадением жестов	123
Изменения темпа и чередования размеров	125
Постепенное ускорение темпа	125
Прием, ускоряющий темп	125
Постепенное замедление темпа	126
Прием, замедляющий темп	127
Постепенные переходы темпа, связанные с изменением схем тактирования	127
Постепенный переход на сокращенную схему	127
Постепенный переход с сокращенной схемы на обычную	128
Постепенный переход с обычной схемы на дробленную	129
Внезапные изменения темпа	129
Из медленного в быстрый	129
Из быстрого в медленный	130
Случаи полиритмии	131
Случаи полиметрии	132
Переменные размеры	134
Такты «di tre» и «di quattro battute»	137

Фермата	139
Виды фермат	139
Способы дирижирования фермат	139
Движение руки во время звучания ферматы	139
Правила показа ферматы	140
Фермата на звуке	140
Завершение ферматы	141
Снятие отзвучавшей ферматы	141
Фермата на продолжающемся звучании («неснимаемая фермата»)	142
Фермата, включающая в себя усиление и ослабление звука	143
Фермата на промежуточных долях такта	144
Фермата, общая для всего оркестра	146
Фермата перед паузой	147
Фермата, объединяющая разные доли такта	148
Незаметное прекращение звучания ферматы в конце пьесы	149
Фермата на паузе	149
Цезура, или короткая пауза	149
Контрольное задание (для пятого и шестого семестров)	152
Рекомендуемый музыкальный материал	152
Фразировка и штриховые особенности произведения	153
Начало и конец фразы	153
Фраза и штрихи	153
Связные штрихи	153
Раздельные штрихи	154
Твердые штрихи короткого звучания	154
Staccato	154
Твердые штрихи длительного звучания	155
Упражнения для дальнейшего совершенствования мануальной техники	156
Упражнения для развития самостоятельности рук	156
Упражнения для развития техники	160
Упражнения для развития воли	162
Отклонения от схемы	163
Ежедневный тренаж дирижера	164
Контрольное задание (для седьмого и восьмого семестров)	165
Рекомендуемые музыкальные произведения	165
Фортепианные сонаты Бетховена в учебном процессе дирижера	167
Педагогу о процессе обучения	177
Роль концертмейстера	181
Заключение	184
Краткий список литературы для дирижера	189
Словарь наиболее употребительных иностранных терминов, встречающихся в практике дирижера	192

Учебное пособие

ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ МАТАЛАЕВ
ОСНОВЫ ДИРИЖЕРСКОЙ ТЕХНИКИ
Общая редакция С. Скрипки

Редактор Е. Гульяниц Художник Л. Раппопорт
Худож. редактор Л. Рабенау Техн. редактор А. Мамонова
Корректор Э. Юровская

ИБ № 1963

Сдано в набор 19.04.85. Подп. к печ. 05.06.86. Форм. бум. 84×108¹/₃₂
Бумага типографская № 1 Гарнитура шрифта литературная Печать высокая
Печ. л. 6,5 Усл. печ. л. 10,92 Усл. кр.-отт. 11,17 Уч.-изд. л. 11,0
Тираж 12940 экз. Изд. № 6504. Зак. 297. Цена 65 к.

Издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6,
Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

