**Методическая разработка**

***Тема «Система обучения технике дирижирования на начальном этапе в***

***музыкальном училище»***

2018

**Содержание.**

Введение 3

**I. Постановка дирижерского аппарата.**

1. Упражнения на свободу дирижерского аппарата... 7
2. Постановка корпуса, головы, рук 10

**II. Работа над различными приемами дирижирования.**

1. Упражнения на плоскости 17
2. Овладение различными дирижерскими схемами. ..18
3. Изучение приемов вступления и окончания в
различных долях такта 21

**III. Углубление знаний и совершенствование навыков
дирижирования.**

1. Развитие самостоятельности правой и левой руки..30
2. Динамические и агогические изменения в музыке...З2
3. Ферматы, их значение и приемы исполнения 36

**IV. Заключение 40**

**V. Литература 41**

ВВЕДЕНИЕ.

Тема методической разработки возникла как результат практических занятий по дири­жированию со студентами I курса дирижерской кафедры ВГАИ и педагоги­ческой практики в Воронежском музыкальном училище по предметам «Ди­рижирование» и «Хороведение».

Именно на занятиях по педагогической практике появилась потреб­ность осмыслить теоретические знания, полученные на предмете «Методика преподавания специальных дисциплин» и изложить свой взгляд на проблему обучения дирижированию в связи с дальнейшей возможностью преподава­ния в музыкальном училище. Достаточно много литературы существует по рассматриваемым вопросам, однако всё же есть «белые пятна» или некото­рые вопросы, которые, на наш взгляд, освещены недостаточно широко. В ре­зультате педагогической практики возникла необходимость изложения соб­ственного опыта и поисков исправления некоторых недостатков у начинаю­щих дирижёров.

Данная работа — методическое пособие для начинающего педагога, по­священная проблемам обучения дирижированию на начальном этапе станов­ления дирижера-хормейстера в музыкальном училище.

Перед педагогом возникают "вечные" вопросы: «Что делать?» и «С че­го начать?». Особенно это касается начинающего педагога. Не имея доста­точного опыта в своей педагогической деятельности, начинающий педагог с удивлением обнаруживает, что самые простые вещи оказываются весьма сложными для усвоения его учениками. В книге К. Ольхова «Теоретические основы дирижерской техники» предается огромное значение ответственно­сти педагога за первые шаги начинающего хормейстера: «Уже с первых ша­гов в педагогической области молодой преподаватель не может не осозна­вать всей меры ответственности как первого учителя и воспитателя будущего

дирижера и музыканта», организующего творческий процесс массового хо­рового исполнительского искусства.

Из этого следует, что педагогу важно воспитать, прежде всего, дири­жера-исполнителя. В какой-то степени педагог, закладывающий первоосно­вы дирижерской техники и чисто музыкантского облика студента, отвечает за конечный результат.

Профессия дирижера, руководителя хорового коллектива требует и оп­ределенных волевых качеств. Необходимо подготовить к концертному ис­полнению хоровые сочинения, целый коллектив певцов, создать единый «живой» организм одинаково мыслящих и чувствующих музыкантов.

***Таким образом, дирижирование — это волевое управление массой.***

Перед дирижером стоят задачи технического оснащения, т. е. доста­точно ясной и понятной, универсальной и в то же время индивидуальной техники дирижирования, а так же множество музыкально-образных задач. К техническим задачам относятся: показ дыхания (ауфтакты), звуковедение, выраженное конкретными штрихами, «интонирование» музыкальных фраз и предложений, окончание музыкальных фраз. К музыкально-образным - рас­становка смысловых акцентов и выстраивание кульминации в музыке и ее подготовка. Все это выражается дирижером только посредством рук.

***Таким образом, дирижирование - это вид пластического искусства.***

И любой художественный замысел становится реальностью тогда, ко­гда дирижер оснащен достаточной техникой для его воплощения, гибкой и выразительной пластикой.

В данной работе акцентируется внимание на преодоление ряда трудно­стей, с которыми может встретится педагог при работе с учеником.

Педагог в классе решает технические проблемы, которые взаимосвяза­ны с художественным замыслом.

Ольхов К. Теоретические оеновы дирижерской техники. - Л. «Музыка», 1984, с 100.

4

В музыкальном училище предмет «Дирижирование» изучается в тече­ние четырех лет по три часа в неделю (2 часа + 1 дополнительный час) - все­го 320 часов (на дневном отделении).

Для того, чтобы занятия по дирижированию были наиболее содержа­тельными и продуктивными, необходимо в первую очередь заниматься в специально оборудованном для этого классе. В дирижерском классе обяза­тельно должны находится: зеркало (чтобы ученик мог контролировать свои действия), стол, кресло, стулья для специальных подготовительных упраж­нений, а так же два фортепиано, дирижерский пульт, подставка для дириже­ра. Однако, не во всех училищах администрация предусматривает наличие данного оборудования в классах, где проходят занятия по дирижированию, и это, несомненно, является большим недостатком и упущением.

На I курсе по программе форми­руется постановка дирижерского аппарата (корпуса, рук, головы), усваива­ются основные принципы дирижерских движений -- жестов (точность, рит­мичность, отчетливость и др.), движения рук в простейших схемах дирижи­рования (3/4, 4/4, 2/4), «дирижерская точка» (момент начала и окончания до­ли такта), приемы вступления и окончания при звуковедении *поп 1egato,legato,* динамике mf, f и *р.*

Обучать дирижированию лучше непосредственно на определенных со­чинениях, включая упражнения.

Путь к овладению техникой лежит через ряд осмысленных упражне­ний, решающих определенные музыкально-технические и музыкально-образные задачи в сочетании с освоением художественного репертуара и общим художественным развитием.

В программе по предмету «Дирижирование» (авторы В. Богдановская, Л. Петрова, В. Веденский, О. Карасева. утвержденной Управлением учебных заведений и научных учреждений Министерства культуры СССР, М, 1988),

предлагаются для изучения на I курсе следующие сочинения, которыми пользуются все музыкальные средние специальные учебные заведения:

1. Белорусская народная песня «Перепелочка»
2. Анцев М. «Задремали волны»
3. Номенский Н. «Эх, поля, вы, поля»
4. Чесноков П. «Катит весна»
5. Бойко Р. «Огненные версты»

При изучении основ дирижирования большую пользу приносят *группо­вые (коллективные) занятия.* Они имеют ряд особенностей:

1. вырабатывается однотипность движений, характерных для всех дири­
жеров (классическая или универсальная) без учета индивидуальных особен­
ностей;
2. ошибки одного принимаются во внимание другими и лучше исправля­
ются.

Таким образом, наглядность имеет основополагающее значение. В тру­дах таких дирижеров как К. Ольхов, Л. Андреева, К. Птица и других неодно­кратно об этом упоминается: «При изучении основ дирижирования большую пользу приносят коллективные занятия. Они имеют ряд особенностей: 1) учебные и воспитательные указания педагога в присутствии товарищей приобретают особо действенный характер; 2) ошибки одного принимаются во внимание другими и лучше исправляются. Но главное преимущество групповых занятий - это то, что дирижерские упражнения могут проводится на вокальном ансамбле, составленном из самих учащихся. Управление кол­лективным исполнением составляет специфику дирижерской профессии».1

Ольхов К. **Теоретические** основы дирижерской техники. -Л. «Музыка». 1984, с 103.

6

**I. Постановка дирижерского аппарата.**

***1.1.Упражнения на свободу дирижерского аппарата.***

Некоторые авторы теоретических трудов, в частности К. Ольхов, ут­верждают, что немаловажным фактором успешного овладения дирижерской техникой, а так же умением освобождать дирижерский аппарат, является *психофизическая свобода.* И для достижения такой свободы существует це­лый ряд специальных, «вольных» упражнений при выполнении которых, в первую очередь, важен самоконтроль.

Упражнения ставят своей целью выработку координированных движе­ний, свободных от мышечного зажатия в ногах, в корпусе, шее, руках, а так­же достижения гибкости в суставах и пластичности всех движений. На заня­тиях по «Дирижированию» со студентами I курса академии были апробиро­ваны следующие приемы освобождения аппарата. Сидя за столом и положив на него руки до локтей ладонями вниз, учащийся сосредотачивает внимание на полной раскованности мышц. Чувство раскованности проверяется легки­ми движениями пальцев, ног, ступней, корпуса, плечевого пояса, кистей рук, мышц шеи и лица. Цель этих упражнений сформулирована и в указании Н. Малько: «...необходимо эмансипировать деятельность отдельных частей те­ла».1

Учащемуся необходимо научиться расслабляться: сначала напрячь, а затем расслабить те или иные мышцы, или группы мышц. Напряжение и расслабление чередуются столько времени, пока учащийся не запомнит ощущение покоя и не научится переносить его на другие группы мышц, не участвующие в данном упражнении. В итоге ощущение покоя должно быть зафиксировано во всей мышечной массе, работающей в процессе дирижиро-

Малько Н. Основы техники дирижирования. - М.„ «Музыка», 1965. с 25.

7

вания, а учащийся должен привыкнуть к сохранению позы, максимально ис­ключающей мышечную напряженность.

Таким образом, дирижеру необходимо контролировать работу своего мышечного аппарата, освобождать его от спазм, чтобы одновременно с на­пряжением одних мышц не напрягались другие мышцы, и *рациональная поза -* первое, что необходимо для выполнения любого вида движений, в основе которых лежит способность ко всяким согласованным движениям (сенсомо-торная координация).

Педагог, начав процесс постановки дирижерского аппарата учащегося с освобождения мышц, тем самым подготавливает его к разного рода физи­ческим нагрузкам, так как мышечные зажимы рук, плеч, шеи, головы явля­ются серьезным препятствием при дирижировании.

В практике существует множество упражнений на снятие мышечного напряжения и на свободу дирижерского аппарата.

Опыт показывает, что сделать свободным дирижерский аппарат очень хорошо помогают занятия в воде - в ванне или в бассейне. И это, на наш взгляд, верно. К такому мнению склонны и многие великие дирижеры. Так, В. Гергиев, профессор С. - Петербургской консерватории, главный дирижер Мариинского театра, народный артист России, в воде проводит первые уро­ки по снятию мышечного напряжения и обретению чрезвычайно вырази­тельных, эластичных движений рук.

Ученику очень полезно будет сделать следующее упражнение: стать ровно, спокойно, полностью освободившись от всякого напряжения. Ноги поставлены на небольшом расстоянии друг от друга. Затем одну руку (пра­вую или левую) поднять выше головы совершенно вытянутой и, полностью освободив все мышцы, подержав вверху, затем бросить. Пели мышцы осво­бождены одновременно, рука падает вниз, как плеть. То же самое проделать другой рукой. Необходимо добиться такого полного освобождения, чтобы

8

рука падала как неживая, без какой-либо помощи. Одновременно направля­ется внимание ученика на то, чтобы мышцы шеи были совершенно свободны от напряжения: с падением рук следует держать голову ровно, глаза смотрят вперед.

Подобное упражнение проводится отдельно для кистей. В отличие от предлагаемых многими авторами упражнений, в классе по дирижированию апробирован более быстрый путь освобождения и самостоятельной работы кисти. На наш взгляд, более целесообразно отрабатывать это упражнение, сидя за столом. Предплечье располагается на столе, а кисть поднимается вверх, опускается вниз, делаются вращательные движения кистями. Затем можно отрабатывать кистевое движение на определенных схемах, штрихах.

Кроме чисто внешних зажимов могут быть и внутренние, проявляю­щиеся в торможении диафрагмы и межреберных мышц, участвующих в про­цессе дыхания. Таким образом, освобождение мышц дыхания так же необ­ходимо для дирижера.

Педагогу необходимо помнить, что неритмичность дыхания вносит рассогласованность в координацию движений.

Задача постановки дыхания -- научить студента дышать равномерно, вне зависимости от ритма и темпа исполнения. На протяжении всего периода занятий в классе, в особенности в момент постановки дирижерского аппара­та, педагог обязан следить за тем, как дышит учащийся, как он контролирует свое дыхание одновременно с контролем работы всех мышц.

Указать точное время, необходимое для предварительного периода по­становки дирижерского аппарата, не представляется возможным. Все зави­сит от состояния физического (телесного) аппарата учащегося, от степени его восприимчивости и от наличия у него тех или иных врожденных или приобретенных недостатков.

**/. *2. Постановка корпуса, головы, рук.***

Дирижёрский аппарат включает в себя следующие части тела: 1) корпус (грудь, плечи), 2) ноги, 3) руки, 4) голову (лицо, глаза).

Постановка дирижёрского аппарата начинается с *постановки корпуса.*

Важно найти естественную для ученика позу. Одним из способов нахо­ждения естественности позы может быть такое упражнение. Ученику пред­лагается опереться спиной на стену, как бы лёжа. При этом важно почувст­вовать свободу корпуса, устойчивость постановки ног на удобном расстоя­нии. Плечи развёрнуты, грудная клетка расправлена и не напряжена. Отойдя от стены, ученик должен сохранить данную постановку с прежним ощуще­нием свободы.

Основное внимание учащемуся следует обратить на то, что при подня­тии руки свободу её движения обеспечивает подвижный плечевой и локте­вой суставы, а не поднятие плеча с ключицей.

*Позиция ног* должна создавать прочную и упругую опору, обеспечивать устойчивое положение корпуса при дирижировании. Лучше всего ставить ноги на полную ступню, не слишком широко, примерно на уровне плеч.

Одной из проблем начинающих дирижёров является покачивание кор­пуса в такт музыке, что мешает восприятию и выразительности жеста. Это такой же "дурной тон" как, например, у баянистов отбивание долей такта но­гой.

В книге Андреевой Л. "Методика преподавания хорового дирижирова­ния" предлагается другая постановка: "Лучше всего ставить ноги на полную

10

ступню, не слишком широко, и одну ногу (правую или левую) несколько вы­двигать вперёд. Такая позиция ног создаёт наибольшую устойчивость."

Данная установка, на наш взгляд, является спорной. Такое положение ног (одна впереди, другая сзади) создаёт возможность переноса веса тела из одной ноги в другую, что и способствует расшатыванию корпуса во время дирижирования.

Ноги должны стоять параллельно друг другу. Вес тела концентрируется в одной точке, что помогает телу занять устойчивое положение. Желательно на первых порах мелом провести горизонтальную черту по уровню носков.

Следующая проблема неверной постановки корпуса, с которой чаще всего сталкивается начинающий дирижёр и которую приходится решать пе­дагогу - нетвёрдое положение ног, например, сгиб в колене.

Поднятая пятка с опорой на носок - это довольно часто встречающийся недостаток дирижёров. Чтобы избавиться от этого недостатка, педагог пред­лагает перенести опору ног в пятки. Ученику необходимо почувствовать кре­пость опоры ног с выпрямленным коленом.

Совершенно недопустимо держать ноги прижатыми друг к другу, т. к. это создаёт известную напряжённость.

Нужно приучать учащегося к тому, чтобы он умел сохранять правиль­ную позицию ног во время исполнения, не допускал многих перемещений и, тем более, хождения по подставке.

Слишком широкая расстановка ног сковывает дирижёра и создаёт неэс­тетичный вид.

*Положение головы.*

Дирижёру необходимо ясно видеть лица и глаза исполнителей, чтобы зрительно их контролировать. Многие дирижёры опускают голову вниз, за­крывают глаза. Однако уже на начальном этапе педагог обязан акцентиро-

1 Андреева Л. "Методика преподавания хорового дирижирования" М., "Музыка" 1060. с. 18.

вать внимание учащегося на роль в дирижировании каждой части тела, в т. ч. головы и глаз. Дирижёр обязан глазами общаться с хором.

У начинающих дирижёров существуют проблема непроизвольного дви­жения головы, кивки, которыми сопровождаются движения рук. Положение головы может и должно изменяться при обращении дирижёра к какой-либо партии хора. Как жест, так и взгляд дирижёра должен быть направлен к ис­полнителям. Часто ауфтакт, определённый жест руки подменяется кивком головы.

*Лицо* дирижёра - это целый комплекс органов (глаза, рот), помогающих дирижёру и хору понять друг друга. Как говорил великий русский писатель Л.Н.Толстой "Глаза - зеркало души". Рот - это помощь поющим в формиро­вании дикции, артикуляции и т. д.. Мимика во время дирижирования помо­гает в создании образа. Однако следует предостерегать учащегося от излиш­ней мимики, гримасничанья.

У некоторых учащихся существует привычка выражать во время испол­нения недовольство чем-либо: это не исправляет допущенных ошибок, а на­оборот нервирует коллектив. Лучше опережать такие моменты и помогать хору в художественном исполнении сочинения.

Взгляд дирижёра, мимика лица должны соответствовать характеру ис­полнения музыки.

*Артикуляция* способствует выразительности исполнения. Формой рта дирижёр напоминает хору о характере звука, помогает и в отношении дик­ции.

"На первых порах у большинства учащихся наблюдаются невыразитель­ные, "каменные" лица. Это чаще происходит от смущения, застенчивости. Педагогу нужно очень мягко делать указания учащемуся, доказать ему необ­ходимость выразительности лица, но ни в коем случае не утрировать его не­достатки. Методика постановки корпуса и головы сводится к двум момеп-

12

там: к контролю за учащимся с целью исправления недостатков и личному показу педагогом правильной постановки". '

*Постановка рук.*

Правильная постановка рук - дело трудное и требует большого терпения как от педагога, так и от учащегося. Первоначальные навыки дирижирования закрепляются очень прочно, а приобретённые недостатки с трудом исправ­ляются в дальнейшем. Заниматься постановкой рук следует очень внима­тельно, неторопливо, исправлять малейшие недостатки необходимо "на хо­ду", пока они не стали привычкой. Только свободный дирижёрский аппарат даст возможность правильно развиваться учащемуся в дальнейшем, придаст дирижированию выразительность и пластичность и создаст учащемуся на­дёжную основу для свободного владения тонкостями дирижёрской техники.

*Общая позиция рук.*

Рука имеет комплекс составных частей: кисть (пальцы, лучезапястный сустав); предплечье с локтевым суставом; плечо с плечевым суставом. Рука должна быть свободна во всех её частях и в то же время представлять собой единое целое.

Чтобы определить правильное и естественное положение всех частей руки, педагог предлагает учащемуся следующий приём. Рука, опущенная вниз и свободно висящая вдоль тела, поднимается вверх простым движени­ем, без малейшего напряжения. При подъёме рука сгибается в локте. При­мерный высотный уровень руки - линия талии. Точками опоры при дирижи­ровании являются концы пальцев, соприкасающиеся с воображаемой плос­костью.

Естественное положение руки быстро и доступно можно найти и другим путём. Учащийся располагается в кресле с подлокотником у стола. Необхо-

Андреева Л. "Методика преподавания хорового дирижирования" М.. "Музыка" 1%9г., с

димо сесть так, чтобы линия талии находилась на уровне стола, который и является видимой плоскостью.

На наш взгляд, такой метод поиска правильной постановки является наиболее верным. Некоторые авторы склонны к другому мнению: Л.Андреева в работе "Методика преподавания хорового дирижирования" предлагает другой метод постановки рук: "...При подъёме рука сгибается в

локте и несколько отводится в сторону. Примерный высотный уровень руки -

гН середина грудной клетки.

На наш взгляд, данная Л. Андреевой постановка руки создаёт излишнее напряжение мышц. Дирижёру приходится затрачивать дополнительную энергию для удержания веса руки в приподнятом состоянии. Это вызывает боль в мышцах и быстрое утомление, рука зажимается, часто ученик начина­ет "дирижировать локтями'1. Локоть поднимается чуть ли не на уровень пле­чевого сустава, плечо совершенно выключается из движения, кисти рук пе­рестают участвовать в процессе дирижирования. Таким способом можно продирижировать небольшое по объёму сочинение, однако, крупная форма или концерт требуют от дирижёра, прежде всего, физической выносливости, а таким способом дирижёр просто физически не сможет продирижировать произведение крупной формы.

В то же время смещается воображаемая плоскость, пропадает чувство опоры. Ограничивается амплитуда вертикального движения руки дирижёра, что немаловажно при дирижировании. Многие дирижёры, в частности П. Чесноков в своём труде "Хор и управление им", предлагает изменять распо­ложение плоскости в зависимости от нюансировки и развития роста динами­ки, поднимая плоскостной уровень вертикально вверх. П. Чесноков выделяет пять плоскостных уровней: "...Плоскость неподвижных нюансов, плоскость пояса - для *рр,* плоскость середины груди - для *р,* плоскость плеч - для mf,

Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования.М.: Мушка., 1969,с.21

14

плоскость глаз – для f, и плоскость верха головы - для ff. Расстояние между плоскостями - области подвижных нюансов. Эти нюансы должны развивать­ся соответственно движению рук по областям. При восходяще-расширяющемся движении развивается *crescendo,*при нисходяще-суживающемся diminuendo.

Конечно, в теоретических трудах по дирижированию много рациональ­ного, однако, на наш взгляд, при любом динамическом уровне плоскость должна быть неизменной, а вот амплитуда движения изменяется. Плоскость же меняется в случае обращения к конкретной партии, когда выделяется ка­кой-либо голос, или при дирижировании оперных сцен, или произведений с сопровождением, где плоскость хора и плоскость оркестра будут на совер­шенно на разных высотных уровнях.

Одним из наиболее часто встречающихся недостатков, описываемых ве­дущими дирижёрами, является и высоко поднятая кисть с открытой ладо­нью. Вес руки в данном случае переносится в локтевой сустав, кисти бездей­ствуют, плечо поднимается, между предплечьем и плечом образуется острый угол, дирижёр двигает "прыгающими" локтями.

На наш взгляд, постановка руки, апробированная в классе по дирижиро­ванию Академии искусств, является более естественной, т. к. подлокотники кресла уже держат руки на нужном уровне, а стол, находясь на уровне талии, является видимой наглядной плоскостью. Таким образом, руки не будут за­жиматься, а выглядеть естественно: плечи опущены, локти не задираются, кисти "смотрят вниз". При дирижировании ученик не будет испытывать ни боли в мышцах, ни быстрого утомления рук.

В трудах ведущих дирижёров проблема оформления пальцев кисти кон­кретно не ставится, однако это немаловажный вопрос. Очень важно найти естественную форму пальцев кисти. Встречаются дирижёры со слишком

1 Чесноков А. "Хор и управление им" М.. "Музпн" 1952 г. стр. 142.

15

прижатыми друг к другу или слишком растопыренными пальцами. На наш взгляд, необходимо прийти к естественному положению пальцев кисти. Од­ним из способов, апробированных на практике, является следующий прием: кистью одной руки мягко обхватить запястье другой руки. Таким образом рука не зажимается, первый палец не торчит в сторону, пальцы руки имеют округлую форму, мягко согнуты, пальцевые косточки обозначены ясно. Пальцы расставлены нешироко, но и, вместе с тем, не скованы друг с другом. Пальцы выглядят естественно в соответствии с физиологией данного дири­жёра.

Главное - сохранить это положение пальцев при прикосновении с плос­костью.

Важно обратить внимание учащегося на то, что пальцами, ведущими звуковую нить, являются указательный и средний. Первый палец - вспомога­тельный, он расположен ниже всех остальных. Четвёртый палец мягко при­легает к третьему, а пятый, как самый короткий, располагается выше плоско­сти стола.

Ученику можно предложить упражнения на разные типы ведения звука (холодное - тёплое, осторожное - уверенное, робкое - властное, мягкое - жё­сткое) через различные прикосновения кончиков пальцев с плоскостью. Без­условно, в упражнениях на разные типы ведения звука кроме пальцев будет участвовать и запястье, и предплечье. Пластика движения кисти сосредота­чивается в лучезапястном суставе. Запястье должно быть гибким и мягким, без напряжения. Движения рук учащегося соответствуют принципу ведения смычка при игре на скрипке или движению руки художника, красящего холст (горизонтальное движение рук дирижёра), а также маляра, красящего стену (вертикальное).

Таким образом ученик осваивает движение рук в вертикальном (вверх, вниз), и горизонтальном (влево, вправо) направлениях. Здесь необходимо

акцентировать внимание учащегося на освоение профессиональной терми­нологией. Плавные горизонтальные и вертикальные движения связываем с понятием штрих Ьед,а1о.

Особое внимание следует уделять *предплечью,* чтобы оно следовало за кистью. Ведущее положение в движении руки занимает кисть, а предплечье - подчиненное, т. е. движется в том же направлении, что и кисть, не опере­жая ее.

Глаза дирижера в отражении зеркала фиксируют внимание на том, что­бы кончики пальцев находились выше как всей руки, так и отдельных ее час­тей. Особое внимание обращается на положение локтя. Локоть не должен располагаться выше пальцев, так как это создает дополнительную нагрузку мышцам, которые удерживают вес руки без возможности расслабиться, как это бывает при падении руки.

**II. Работа над различными приемами дирижирования. 2. /. *Упражнения на плоскости.***

На начальном этапе все движения лучше отрабатывать на плоскости, например, сидя за столом, как отмечалось выше, или стоя у крышки рояля.

Чтобы корпус держался прямо и спина не сутулилась, учащийся, сидя за столом, опирается спиной о спинку стула. При этом так же распрямляются плечи. Корпус не напрягается и держится естественно.

Локти располагаются на плоскости и являются дополнительной опорой, руки не прижимаются к туловищу.

Кончики пальцев, соприкасаясь с крышкой стола, вырабатывают кон­кретное соприкосновение с плоскостью, а не абстрактное, как при дирижи-

17

ровании стоя, а так же точное положение точек в разных дирижерских схе­мах. Чтобы ученик правильно дирижировал схему и точно попадал в точки, необходимо обозначить мелом на плоскости стола рисунки для разных схем:

3/4



Педагог обязан следить за тем, чтобы запястье не прогибалось и все точки брались сверху, а вес руки, при соприкосновении с плоскостью, ощу­щался в кончиках пальцев.

Ученик должен усвоить понятие дирижерской плоскости как по гори­зонтали, так и по вертикали, и твердо запомнить, что все долевые точки на­ходятся строго в одной плоскости, кроме последней точки (3-ей, 4-ой и 2-ой доли в трех- , четырех- и двухдольных метрах), которая размещена несколь­ко выше остальных. Здесь же необходимо объяснить ученику разницу между сухим тактированием (равномерным отсчетом долевых точек) и дирижиро­ванием (ведением звука, музыки).

***2.2. Овладение различными дирижерскими схемами.***

18





Многие авторы теоретических трудов по технике дирижирования на на­чальном этапе обучения рекомендуют хоровые произведения, написанные в трехдольном метре, так как элементы этого метра в дальнейшем встречаются и в четырехдольном и в двухдольном метрах. На наш взгляд, это положение бесспорно верное.



Мы предлагаем самый простой, на наш взгляд, способ обучения различ­ным схемам, апробированный на студентах I и II курсах ДХО Воронежского музыкального училища, а так же на студентах I курса ВГАИ в классе по ди­рижированию Николаенко О. И., - через запоминание направления движения руки и проговаривания в слух данных движений:

Трехдольная схема - первая доля - вниз, вторая доля - от себя, третья -вверх к себе.

Четырехдольная схема - первая доля - вниз, вторая доля - к себе, тре­тья — от себя, четвертая — вверх к себе.

Двухдольная схема - первая доля - от себя, вторая доля - вверх к себе.

Естественнее положение точек для начинающего дирижера можно оп­ределить легко запоминающимся путем.

*Трехдольная схема.*

Положение первой доли (в трехдольном размере) относительно любого человека - уровень пупка. Вторая доля широко уходит в сторону за пределы корпуса. Третья доля располагается между первой и второй долями. Между первой и второй долями может быть расстояние разное. Оно может сокра-

19

щаться или расширятся в зависимости от динамики, темпа музыки. Но неиз­менное должно быть положение первой доли - уровень пупка.

*Четырехдольная схема.*

Четырехдольная схема графически близка трехдольной схеме: общими являются 1, 3, 4 доли четырехдольной схемы, соответствующие 1, 2, 3 -трехдольной схемы. Но имеется и существенное отличие, заключающееся: 1) в прибавлении новой по направлению доли - второй, и поэтому первая доля будет располагаться чуть в сторону от пупка - на уровне плеча, так как вто­рая доля должна вестись по направлению; 2) «к себе»; и в другом соотноше­нии сильных и слабых долей. В четырехдольной схеме имеется не только сильная (первая, как во всех размерах), но и относительно сильная - третья доля.

*Двухдольная схема.*

Несмотря на меньшее количество долей, двухдольная схема труднее ус­ваивается учащимися потому, что первая доля этой схемы идет не прямо вниз, как в трехдольной и четырехдольной схемах, а несколько в сторону от дирижера, по диагонали сверху вниз. Вследствие этого в двухдольной схеме значительно труднее ощущать точку опоры, так как соприкосновение с плос­костью неустойчиво, скользящее. На первой доле рука собранным движени­ем направляется от себя к «точке» внизу, а затем, по достижении ее, мгно­венно расслабившись и коснувшись плоскости (вторая точка второй доли) возвращается по той же диагонали в первое положение.

Чтобы добиться свободного, почти автоматического ведения схемы, не­обходимо отрабатывать все движения отдельно каждой рукой. Когда студент овладеет показом схемы отдельными руками, можно отрепетировать показ одновременно двумя руками.

Конечно же все этапы обучения схемам, различным штрихам не могут занимать много времени, так как учебный процесс связан рамками учебного

20

плана, определенной программой. Да и бессмысленно заниматься механикой движения без музыки.

***2. 3. Изучение приемов вступления и окончания в разных долях так­та.***

*3 момента вступления.*

Прежде всего учащемуся необходимо объяснить, что в дирижировании начало исполнения включает в себя 3 основных момента: внимание, дыха­ние, вступление.

При обучении начинающих дирижеров на приеме показа внимания сле-дует остановится особенно детально, так как этот прием имеет очень боль­шое значение в организации вступления. Ученику необходимо понять, что момент организации внимания коллектива подразделяется на 2 этапа: 1) со­средоточение внимания дирижера на коллективе и 2) привлечение внимания хора непосредственно на руки дирижера. От показа внимания зависит и ка­чество последующего исполнения.

Необходимо предостеречь учащегося от ошибок при показе внимания. Они выражаются либо в поспешности, преждевременности подачи «сигна­ла», когда дирижер поднимает руки на «внимание» слишком рано, не собрав хор глазами, результат -- неряшливое и неодновременное вступление хора. Либо в передержке внимания. Дирижер очень долго держит руки на «вни­мании», не чувствует его нарастания и кульминационной точки. Реакция хо­ра в этом случае пропадает, остывает «накал», внимание снова рассеивается.

Движение руки дирижера после фиксированного внимания - есть показ дыхания. Показ дыхания является важнейшим моментом вступления, т. е. с него фактически и начинается исполнение. «...Хорошее вступление есть ре­зультат внимания и своевременного дружного дыхания. При неудачном всту­плении дирижер должен говорить хору не о вступлении, а о запоздалом

21

дыхании, которое было результатом недостаточно напряженного внима­ния».'

Ученику необходимо объяснить, что показ дыхания дается рукой на до­лю, предшествующую доле вступления. При этом следует обратить внима­ние учащегося на одну особенность жеста дыхания.

Движение на дыхание должно подаваться дирижером в темпе, динамике и характере начала исполнения. Учащийся перед началом исполнения мыс­ленно должен представить партитуру, хотя бы первые ее такты.

Жест вступления связан тесно с жестом дыхания, являясь его следстви­ем и отражением. Правильно показанное дыхание обеспечивает и правиль­ное одновременное вступление.

Таким образом, прием вступления является важнейшим моментом в ис­полнении. Педагогу следует следить за правильным показом начала испол­нения и немедленно пресекать ошибки - поспешность, небрежность.

*Ауфтакт. Ауфтакт к различным доля такта.*

Начиная обучать дирижированию, педагогу особое внимание следует уделять объяснению понятия ауфтакта: в дирижировании посредством ауф-такта осуществляется единство и одновременность действий хорового кол­лектива. Ауфтакт -- жест предварения, предупреждения, играющий в дири­жировании огромную роль. Ауфтакт предваряет очень многие моменты ис­полнения: момент дыхания, вступления, снятия, наступление новой динами­ки, темпа, штрихи.

Дирижер должен все время предупреждать хор о своих намерениях за­ранее, обязан в какой-то промежуток времени опережать хор. «Дирижер, вы­ражая свои требования техническими приемами дирижирования, идя как бы впереди хора ... должен в жестах этого предшествующего момента выражать содержание последующего исполнения хором, с таким расчетом по времени,

Чееноксш П. Хор и управление мм. - М.: Музпп. 1952, с. 142.

22

чтобы в этом предварительном жесте ... исполняющий коллектив смог и ус­пел бы ясно воспринимать все требования дирижера и осуществить их в сво­ем исполнении».

Таким образом, педагогу необходимо научить, чтобы «... привычка предварять все свои намерения и обращения к коллективу вошла в «плоть и кровь учащегося». Ни одного действия без преддействия !».'

Педагогу следует строго контролировать действия учащегося. Как из­вестно, ауфтакты бывают разнообразными, их сила зависит от характера ис­полняемой музыки: медленный темп требует медленных ауфтактов, быстрый быстрых, слабое звучание небольшого ауфтакта, сильное яркого, энергичного и т.д.

Непосредственно ауфтактом предваряются и разные доли такта. Для то­го, чтобы движение руки из неподвижного состояния было ясным и четким, необходимо подготовить его затактом: хорошо оттолкнуться рукой от «точ­ки», предшествующей доле, на которую необходимо вступить (т. е. с момен­та «и» от предыдущей доли). Если ауфтакт ко второй доле, то рука находится в положении первой доли, если ауфтак к третьей доле — рука в положении второй доли и т. д.

Как будет выполнен ауфтакт так и прозвучит подготовленная им доля. Главное, ауфтакт должен быть четким. Нечеткий, плохо поданный ауфтакт не будет понят исполнителями.

***Примеры произведений к Зх дольном размере***

*со вступлением на первую долю такта:*

1. «Вей, ветерок» латышская народная песня в обр. Д. Локшина.
2. «Пой, певунья птичка» польская народная песня в обр. А. Свешникова.
3. Чайковский П. «Колыбельная песнь в бурю» в обр. Соколова.

1 Птица Н. Очерки по техники дирижирования. - М.: Музп-в, 1948 с. 35.

23

*Со вступлением с затакта (с З-ей доли):*

1. «Вниз по Волге реке» русская народная песня.
2. Брамс И. «Колыбельная»
3. Кюи Ц. «Всюду снег»

*Со вступлением со 2-ой доли такта:*

1. «Ах ты, степь широкая» русская народная песня в обр. Д Локшина
2. «Из-за лесу, лесу темного» русская народная песня в обр. Н. Римского-
Корсакова

***Примеры произведении а 4х дольном размере*** *Со вступлением на первую долю такта*

1. «Ивушка» русская народная песня в обр. И. Пономарькова

2. Аренский А. «Колыбельная»

*Со вступлением с затакта (с 4-и доли)*

1. «Белая черемуха» русская народная песня
2. «Как пойду я на быструю речку» русская народная песня
*Со вступлением на третью долю*
3. «Ах вы, сени» русская народная песня
4. «Неман» белорусская народная песня
*Со вступлением на вторую долю*

1. Сен-Сане К. хор «Весна нам с собой приносит цветы» из он. «Самсон и
Далила»

2. Мурадели В. «Мы любим Родину»
***Примеры произведений в 2х дольном размере****Со вступлением па первую долю такта.*

*\.* «Вдоль да по речке» русская народная песня

1. «Сеяли девушки яровой хмель» русская народная песня
2. Глинка М. «Воет ветер в чистом поле»

1 Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. - М.: Музыка, 1969. с. 29.

24

*Со вступлением па вторую долю*

1. «Выходили красны девицы» русская народная песня
2. Яковлев М. «Зимний вечер».

При работе с учеником педагогу необходимо обращать внимание не только на основные доли, т. е. в трехдольном размере - 1,2,3 доли, в четы­рехдольном - 1, 2, 3, 4 доли и т.д., но и, прежде всего, научить ученика чув­ствовать, ощущать «междолевые ауфтакты», т. е. 1 «и», 2 «и», 3 «и», 4 «и». Движение руки, в которой ясна не только основная доля, но и междолевой ауфтакт (звучит не момент «раз», а момент «и») будет более понятным и четким. Для овладения этим приемом предлагаются следующие упражнения:

во-первых, необходимо проговаривать про себя (или вслух) название долей с дроблением: раз «и», два «и», три «и», и т. д., а так же можно каж­дую долю продробить восьмыми или шестнадцатыми длительностями на ка­кой-либо слог, и рукой при этом отмечать схему, ритмический рисунок.

Для овладения приемом ауфтакта на разные доли учащемуся можно предложить такое упражнение: ученику предлагается дирижировать в разме­ре 3/4 (или 4/4). Во время дирижирования он останавливает на первой доле одну руку (в одном случае - правую руку, а в другом - левую), а через один -два такта должен вступить этой рукой на другой доле такта (на второй или на третьей). Как остановки, так и вступления чередуют разными руками на раз­ных долях (т. е. упражнение выполняется каждой рукой отдельно).

Во втором семестре I курса усложняется упражнение путем переноса движения из одной руки в другую, с обязательным показом моментов вступ­ления и снятия на различных долях после остановки рук. Более сложный ва­риант упражнения - пространственный показ вступлений и снятий по распо­ложению хоровых партий разными руками в любой последовательности (начиная либо с басов, либо с сопрано и т.д.), далее можно применить кон-

25

трастную нюансировку и подвижные нюансы на протяжении разного коли­чества дирижируемых тактов. ***Точка. Отдача.***

Педагогу с учеником очень важно отрабатывать такие этапы дирижиро­вания, как *точка, отдача.*

Многие авторы теоретических трудов, в частности К. Ольхов, Выделяют четыре вида "точек":

"Точка" может быть показана как "отскок": в этом случае рука от ис­ходной позиции делает мельчайшие движения книзу, но, как будто наткнув­шись на что-то упругое, "отскакивает" в противоположную сторону, совер­шая ускоряющееся движение.

Точка может быть показана как "отрыв": в этом случае рука резко с ус­корением уходит от исходной позиции в нужном направлении без каких-либо движений в противоположную сторону.

Точка может быть показана как "стоп": рука после ускоряющегося дви­жения резко останавливается в конечной позиции.

Точка может быть показана как "'касание": в этом случае рука лёгким штрихом едва намечает начальную и конечную позицию движения (этот вид показа точки связан преимущественно с замедляющимися и равномерными движениями).

Очевидно, что "точка-отрыв" будет всегда начальной точкой фразы, "точка-стоп" - конечной, а ""отскок", и ""касание" - и начальными, и конечны­ми.1

Очень важно, чтобы удар приходился на кончики пальцев руки.

Немаловажное значение имеет в дирижировании *отдача -* это движе­ние, возникающее после удара (точки), это переход из одной точки в другую. Соединение движений от одной точки к другой может быть различным, в за-

' Ольхов К". "Теоретические основы дирижерской техники" Л., "Музыка". 11)84 г. етр. 34

26

висимости от характера музыки, от штрихов и динамики. Рисунок дирижёр­ской схемы может несколько изменяться. Не меняется лишь основное на­правление долей.

Плавность, легатность долей подчёркивается вогнутыми линиями (при­мер а), акцентность - выпуклыми (пример б).



Если необходимо подчеркнуть усиление звука, то объём схемы будет постепенно увеличиваться, а падение руки к началу каждой доли станет бо­лее чётким. Приблизительно схема будет выглядеть следующим образом (пример в).

Если, например, в размере 4/4 дирижируется целая нота при неизменной

примеру: пример б: П пример в:



динамике, то схема может выглядеть так:

То есть жест мелкий, компактный. Точки лишь намечаются.

Таким образом, рисунок схемы меняется в зависимости от того, нужно ли подчеркнуть точку или преодолеть её.

Чёткость рисунка дирижёрской схемы определяется отчётливостью гра­ниц долевых точек. При этом важна ясность направленности движения руки по отношению к предыдущему движению.

*Приёмы звуковедения 1еgato ,non legato.*

Педагогу необходимо отрабатывать с учащимся разные прикосновения к точкам. Тем самым организуется слух учащегося: чем жёстче прикоснове-

27

ние, тем ярче звук, лёгкое прикосновение соответствует лёгкому, воздушно­му звуку.

Разные штрихи соответствуют разным прикосновениям. На первом кур­се учащемуся предлагается освоить два вида звуковедения:legato, non legato.

Жесту legato соответствует связное прикосновение. Отличительными чертами legato являются плавные движения и мягкие "точки". Здесь больше горизонтальных движений, скользящих по плоскости. Как уже говорилось ранее, движение руки в legato сходно с ведением смычка скрипки. Направля­ет движение "смычка" лучезапястный сустав, а пальцы как бы " держат" зву­ковую нить. Исполняя legato, рука движется по рисунку схемы без толчков, очень ровно. "Точки" на гранях долей почти стираются, даются лёгкими скользящими касаниями руки. Legato выполняется мягкой, "певучей", осво­бождённой рукой. Все её части (кисть, предплечье, плечо) должны быть пла­стичны, подвижны и в то же время объединены в целое.

*Примеры произведений в характере звуковедения legato*

1) "Как пойду я на быструю речку", р. н. п.

2) "Пой, певунья-птичка", польская народная песня в обработке Л.
Свешникова

1. "Пролетала пташечка", польская народная песня в обработке Т. Сыге-
тиньского
2. Ковнер И. "Поле моё"
3. Моцарт В. "Летний вечер"
4. Фрадкин М. "Песня о Днепре"
5. Чайковский П. "Колыбельная песнь в бурю"

Звуковедение non legato противоположно legato, характеризуется ясной разграниченностью долей друг от друга, наличием твёрдых, резко очерчен­ных "точек", прямолинейными резкими линиями отдач. Характерный при-

28

знак non legato- увеличение значимости "точки" и сокращения внутри доле­вых движений от точки к точке. Non legato выполняется собранной рукой. *Примеры произведении в характере звуковедения поп 1egato:*

1. Бетховен Л. "Походная песня" пер. Шохина
2. Молчанов К. "Помни"
3. Мурадели В. "Песня о дружбе"
4. Туликов С. "Мы за мир"

Момент окончания звучания не менее ответственный наряду с приемом вступления. Требования, предъявляемые к окончанию -• одновременность, точность, соответствие характеру исполняемого произведения. Жест оконча­ния имеет много общего с жестом вступления. Он также состоит из трёх мо­ментов: выдерживание заключительного аккорда, подготовка снятия и сня­тие звучности. Подготовка снятия производится движением руки на долю, предшествующую окончанию, и даётся всегда в характере и темпе испол­няемой музыки.



В жесте окончания очень важна "точка" снятия, остановка движения ру­ки. Именно в момент "точки" прекращается звучание, поэтому она должна быть отчётливой, ясно видимой. Например, в размере 2/4 это будет выгля­деть так:

На первых порах обучения нужно показать наиболее простые приёмы

снятий. К ним, прежде всего, относятся снятия на начало доли, а также снятие ферматы , целой ноты ,

половинной ноты . Более трудное снятие (на полудолю), требующее

29

ощущения внутридолевой пульсации, рекомендуется изучать на старших курсах.

III. Углубление знаний и совершенствование навыков дирижирования.

3.1. Развитие самостоятельности правой и левой руки.

В процессе обучения дирижированию перед педагогом ставится задача добиться полной независимости рук друг от друга. Технические упражнения на первых порах рекомендуется выполнять отдельно каждой рукой. Делается это с целью развития пластики обеих рук, так как учащемуся необходимо выполнять левой рукой всё, что может выполнять правая рука и наоборот.

Таким образом, по мере развития самостоятельности учащийся приоб­ретает более выразительный и гибкий дирижёрский жест в отличие от парал­лельного движения обеими руками. Об этом в своих трудах пишут многие великие дирижёры. "Ни в коем случае ученик не должен делать одинаковых, отражающих друг друга движений обеими руками; от этого они не приобре­тают ни ясности, ни делаются выразительнее или целесообразнее. Напротив того, постоянным движением обеих рук дирижёр лишает себя важного вспо­могательного средства для изображения экспрессии жестом", - пишет Г. Шерхен.

Многие учащиеся на первых порах с трудом дирижируют левой рукой отдельно, она движется параллельно с правой. Поэтому необходимо особен­но много работать над самостоятельностью левой руки.

Работа над разделением функций правой и левой рук обычно начинается с объяснения самостоятельной роли левой руки в показе, например, выдер­жанных звуков. Для этого рекомендуется взять нетрудное произведение и

' Цитата по книге: К. Пита Очерки по технике дирижирования хором. М.. Музпп. 1948. стр.23.

30

поставить перед учащимся задачу: правой рукой непрерывно тактировать, а левой - отмечать ритмический рисунок хоровой партитуры.

Выдержанные ноты тактируются движениями меньшего объёма (почти незаметными), но ни в коем случае правая рука не прекращает дви­жения. Движение левой руки не должно быть схематичным, "мёртвым", осо­бенно на половинных длительностях. Остановки на половинных не должны нарушать живого течения мелодии.

Таким образом, учащемуся всегда следует помнить, что в дирижирова­нии чаще всего пользуются комбинированным движением рук, что правая и левая рука при этом несут различные функции. В произведении в музыкаль­ной фразе правая рука организует весь дирижёрский процесс: отмечает раз­мер произведения, ведёт схему тактирования, определяет темп, руководит сопровождением; а левая рука более свободно действует: временами она "помогает" правой, но в основном занята показом динамического развития фразы, нюансов, вступлений голосов, акцентов, а главное - придерживается ритмического рисунка мелодии.

"... Движение левой руки есть важное средство для расчленения, усиле­ния, подчёркивания, увеличения интенсивности, ослабления и утончения звучности музыкального потока", - пишет Г. Шерхен. "Правая рука отбивает такт, левая рука указывает нюансы. Первая - от разума, вторая - от сердца; и правая рука всегда должна знать, что делает левая. Цель дирижёра - добиться совершенной координации жеста при полной независимости рук, так, чтобы одно не противоречило другому", - пишет Ш. Мюнш. "Правая рука рисует, левая - окрашивает".1

Однако руки в процессе дирижирования могут меняться функциями, причем делается это очень свободно и непринуждённо. Особенно условно разделение функций рук в хоровых произведениях а сареПа; в произведениях

Ш. Мюнш "Я - дирижёр" М., "Мучгиз" 1960 стр. 39.

31

же с сопровождением этот принцип соблюдается строже, так как аккомпане­мент всегда ведёт правая рука. Здесь разделение функций рук гораздо ярче и определённее: правая рука всегда берёт на себя организацию ритмичности исполнения и поэтому непрерывно тактирует, левая рука больше внимания уделяет хоровым партиям, вступлениям голосов, управляет динамикой. Фор­тепианное сопровождение ведётся всё время очень небольшим жестом, соб­ранной в пальцах рукой. А рука, которая показывает вступление одной из партий, направленным ауфтактом, выдвигается вперёд и обращается в сто­роны вступающего голоса.

Для развития самостоятельности правой и левой рук полезно выполнять следующее упражнение: одной рукой учащийся дирижирует трёхдольную схему, а другой рукой - четырёхдольную (или двухдольную), или одной ру­кой в воздухе рисовать треугольник, другой рукой - квадрат или круг. Таким образом очень хорошо развивать у учащихся координацию движений.

Дирижёр, исполняя сочинения, должен, прежде всего, думать о музыке, о максимальной выразительности жестов, а не о схематическом разделении рук. Разделение функций рук должно, в первую очередь, определяться фак­турой исполняемого произведения, целесообразностью и удобства.

3.2. Динамические и агогические изменения в музыке.

Начинать знакомство учащегося с динамикой следует с её постоянных показателей: р, mf, f и объяснить, что выразительность динамики зависит от силы, энергии, жеста, его насыщенности, различного объёма движений (ши­ре - громче, уже - тише), от местонахождения руки в разных плоскостях (ни­же - тише, выше - громче). Насыщенность жеста является главным и ре­шающим, объём движений и плоскости дирижирования - понятия относи­тельные: например, в быстром движении жест будет мал по объёму при лю­бой динамике; дирижировать также можно р вверху, f внизу. На первом кур­се учащемуся необходимо дать исходные установки показа динамики через

32

определённый уровень размаха руки: в пределах уровня талии - р, от талии до линии середины груди - mf, от середины груди до уровня плеча - f. "Дви­жения рук дирижёра по ширине размаха должны соответствовать силе зву­чания хора... движения рук дирижёра должны быть ограничены определён­ными рамками, в пределах которых эти движения могут быть выразитель­ными".

*Следовательно,* динамика р показывается движениями малого объёма в нижней плоскости, т. е. в основной дирижёрской позиции и без мышечного напряжения.

По мере возрастания динамики увеличивается амплитуда движения как вверх от основной плоскости (уровень талии), так и в сторону от себя и жест становится более насыщенным, напряжённым.

Ограничиваться изучением лишь постоянной динамики невозможно, т. к. в любом даже простейшем музыкальном произведении существует опре­делённое динамическое развитие. Даже отдельная музыкальная фраза всегда несёт и усиление, и ослабление звучности, т. к. имеет свою логическую вер­шину и спад.

Таким образом, перед учащимся ставится задача не только справляться с различными техническими трудностями, но также и «интонировать» мело­дию, слышать ее развитие.

И без овладения приёмами crescendo и diminuendo нельзя говорить об элементарной фразировке. Таким образом, наряду с постоянной динамикой (р, mf, f) учащегося первого курса следует ознакомить и с переменной (crescendo - diminuendo ) динамикой.

При выполнении crescendo необходимо прежде всего разобраться в строении фразы, определить её логическую вершину, и равномерно распре­делить нарастание звучности на пути к ней. "Необходимо помнить, что в

Чсснсжов А. "Хор и управление им" М.. **"Музыка",** 19521. стр. 141.

Crescendo большого масштаба надо быть чрезвычайно скупым на движения, иначе их запас будет преждевременно истрачен".1 Поэтому сначала crescendo выполняется за счёт активизации удара кистей, а уже потом необходимо рас­ширять движение.

Выполняя diminuendo, также необходимо равномерно рассчитать силы.

"Дирижёр опять-таки должен быть очень скуп на движения, иначе их не хватит".1 Приём diminuendo необходимо выполнять засчёт ослабления на­пряжения, не изменяя амплитуду движения рук. Нельзя спешить с уменьше­нием своих движений, следует стремиться постепенно уменьшать амплитуду движений.

Педагогу необходимо уделять большое внимание приемам crescendo и diminuendo, устраняя всяческие встречающиеся недостатки. Часто у учащих­ся встречается вялое crescendo без внутреннего насыщения жеста. Ученик не умеет чередовать моменты напряжения и расслабления руки (рука либо на­пряжена, либо очень вялая).

Другой недостаток - неумение «удлинять» руку при показе crescendo и «укорачивать» при diminuendo. Сначала необходимо научиться выдвигать руку вперед и вверх, без схемы. В начале упражнения рука находится в ос­новной позиции, согнута в локте. Затем она постепенно выдвигается вперед, одновременно выпрямляясь в локте и поднимаясь вверх. Верхняя «точка» берется всей рукой, сверху. Затем все идет в обратном порядке: рука посте­пенно убирается, «укорачивается», сгибаясь в локте, и возвращается в ис­ходное положение. Важно следить за тем, чтобы рука убиралась постепенно и первым «уходил» локоть, а затем кисть.

У учащихся часто встречается следующий недостаток: вместо посте­пенного «укорачивания» руки, ее «складывают», то есть резко сгибают в локте, а предплечье с кистью прижимается в груди.

А. Чесыоков "Хор и управление им" М., "Музгиз» 1952 г., стр. 143.

34

Педагогу необходимо следить за верным выполнение каждого упраж­нения, правильно его показав.

Усиление и ослабление звучности непосредственно связано с ускорени­ем (при усилении) и замедлением (при ослаблении) скорости движения руки в рамках времени данной счетной доли, при том, что темп остается неизмен­ным. Показ crescendo, как правило, осуществляется ускоряющимся движени­ем, а показ diminuendo - замедляющимся. Ускорение или замедление движе­ния руки при постоянном темпе неминуемо вызывает изменение амплитуды взмахов и степени акцентирования точек. При равном времени счетной доли дирижер меняет амплитуду размаха именно для того, чтобы ускорить или замедлить скорость движения руки. От ускорения или замедления зависит и степень акцентирования точек. Интенсивность «удара» в точку возрастает при ускоряющемся и ослабевает при замедляющемся движении.

Ускоряющееся движение руки предвосхищает усиление звука. Замед­ляющееся движение оказывает успокаивающее действие и готовить ослабле­ние звучности. Равномерное движение выглядит «нейтральным» и поэтому хорошо поддерживает достигнутую силу звучания. Резкая смена динамиче­ских градаций готовится с помощью контрастного ауфтакта на последней счетной доле.

Очевидно, что показ динамики неразрывно связан с показом штриха. Соответствующая динамика усиливает или ослабляет интенсивность того типа движения, который употребляется при показе данного штриха: напри­мер, при staccato ускоряющееся движение к точке в нюансе piano делается на малом расстоянии.

При crescendo это расстояние увеличивается и, соответственно, возрас­тает скорость. Усиливается при этом и интенсивность «удара» в точку. При diminuendo происходит обратный процесс.

1 Чесноков П. Хор п управление им. М.. М. 1952. стр.144.

35

*Агогические изменения* показываются путем незначительного ускорения или замедления дирижерских жестов, то есть путем кратковременного сжи­мания или растягивания темпа в целях достижения необходимой исполни­тельской выразительности. Учащемуся необходимо уяснить, что за счет не­значительного расширения темпа в дальнейшем будет его ускорение, что не­обходимо для уравновешенности формы.

При показе crescendo и forte, особенно в быстром темпе, часто возникает опасность физического зажатия, и поэтому необходимо помнить о законе «переменного физического напряжения». Необходимо следить за тем, чтобы нужное для показа точек и ускоряющегося движения напряжение руки мгно­венно сменялось расслаблением мышц. Как уже говорилось ранее, усилие и отдых должны постоянно сменять друг друга.

Во всех случаях показа постепенного изменения градаций звучания, как динамических, так и темповых, необходимо четкое ощущение *внутридолевой пульсации.* Это ощущение поможет показать длительные crescendo и diminuendo, поскольку нарастание или затихание звучности будет распреде­лятся во времени планомерно. Точно также четкое ощущение внутридолевой пульсации придаст небольшим темповым сдвигам при выполнении агогических оттенков плавность и естественность.

**3.3 Ферматы, их значение и приемы исполнения.**

*Снимаемая фермата в начале, в середине и а копне произведения.*

Учащегося I курса необходимо также ознакомить с понятием «ферма­та», рассказать о ее видах и приемах исполнения.

Прежде всего необходимо понять, что фермата всегда длится дольше длительности, над которой стоит, в полтора-два раза, а также, что чем быст­рее темп, тем длиннее должна быть фермата, и наоборот.

36

Ученику следует рассказать, что в дирижировании различают ферматы двух видов: *снимаемые и неснимаемые.* На первом курсе музыкального учи­лища изучается только снимаемая фермата.

*Снимаемой* называется такая фермата, по истечении длительности кото­рой прекращается звучание вообще. Особенно они типичны для окончания произведений, реже - для начала; в середине произведения снимаемой фер­матой заканчивается какое-либо построение произведения (его часть, пери­од), являясь своеобразным «разделением».

Учащемуся также необходимо знать, что ферматы, стоящие в конце произведения иногда называют *заключительными,* а в середине — *середин­ными.*

Жест окончания ферматы не несет в себе ничего нового, а повторяет все закономерности обычных окончаний: на фермате необходимо остановить руки, выдержать ее, затем подготовить снятие (на последнюю долю длитель­ности, над которой стоит фермата) и снять звучность.

Снятие ферматы можно производить в любом направлении (вниз или в сторону), так как после снимаемой ферматы дальнейшее звучание либо со­всем прекращается (заключительная фермата), либо возникает не сразу, а че­рез люфт-паузу (серединная фермата).

Занимаясь с учащимся, педагогу необходимо уделять особое внимание выполнению фермат, так как это очень важный момент выразительности в музыке. Дело в том, что неправильное толкование фермат искажает произве­дение, нарушает стройность формы и логичность музыкальной мысли.

Очень часто при выполнении фермат учащиеся допускают такие ошиб­ки: либо недодерживают, «недослушивают» фермату и поэтому комкают произведение; либо, увлекаясь звучанием, передерживают и ломают всю структуру произведения.

37

Таким образом, педагогу необходимо воспитывать в учащемся чувство меры.

***Примеры снимаемых фермат***

*в конце произведения:*

1. «Есть на Волге утес», русская народная песня
2. «Ты взойди, взойди солнце красное», русская народная песня

*в начале произведения:*

1. «Дубинушка», русская народная песня
2. Гречанинов А. «Колыбельная»

*в середине произведения:*

1. «Башмачки», польская народная песня в обработке А.Свешникова
2. Верстовский А. Хор «Ах, подруженьки» из оперы «Аскольдова моги­
ла»

*Фермата на паузе в середине произведения и приемы ее исполнения.*

Фермата может быть как на звуке, так и на паузе в середине произведе­ния.

Ферматы на паузе удлиняют в музыке момент молчания, цезуры. Их техническое выполнение — это просто остановка обеих рук, прекращение движения и «выжидание» ферматы на паузе. После этого продолжается дви­жение, обязательно предваренное ясным ауфтактом.

Паузы с ферматами имеют большое выразительное значение.

Фермата может быть выставлена над паузой, занимающей целый такт. Композиторы, используя этот прием, могут таким образом, например, уси­лить содержание текста, способствуя созданию какого-либо настроения. (На­пример, П.Чайковский «Ночевала тучка золотая»)



В этом случае руки остаются в «точке» снятия последней звучащей до­ли, а дальнейший такт с ферматой тактироваться не будет, а будет лишь про­слушиваться. И далее сразу необходимо дать новый четкий ауфтакт к после­дующему такту нового раздела. Фермата может быть на паузе, занимающей какую-либо долю такта.

Такие ферматы также не тактируются, а «выдерживаются», слушаются дирижером. Такие ферматы отделяют какой-то значимый раздел произведе­ния, например кульминацию. Благодаря такой фермате смена динамики, темпа, настроения, наиболее впечатляет. (Например М.Речкунов. «Осень»)



Фермата может стоять на паузе, занимающей часть тактовой доли.

Такие ферматы удлиняют цезуры, а также дают возможность отзвучать музыке одной части и ярче воспринимать последующее. Такими ферматами чаще всего отделятся друг от друга какие-либо разделы произведения, где

39

необходимо подчеркнуть контраст (драматический или лирический). (На­пример, П.Чесноков. «Не цветочек в поле вянет»)



Технически такая фермата выполняется следующим образом: звучание сни­мается на восьмую (если движение музыки четвертными длительностями) очень коротким движением кисти (она как-бы «ломается» в лучезапястном суставе и собирается в пальцах). В этой же «точке» снятия руки останавли­ваются и выдерживают фермату на паузе. После этого выполняется четкий ауфтакт к последующей доле.

**Заключение.**

Данная работа - это итог осмысления многих теоретических трудов по дирижированию, а также собственных практических занятий со студентами Воронежского музыкального училища и студентов I курса ВГАИ.

По данной теме существует очень много литературы. Многие авторы теоретических трудов, пытаясь решить проблему, как лучше обучать дири­жированию, особенно на начальном этапе обучения, чаще всего опираются на свой собственный опыт.

В данном реферате автор попытался изложить собственный взгляд на проблему обучения дирижированию на начальном этапе, приобретенный на пед. практике, предметах «Дирижирование» и «Методика преподавания спе-

40

циальных дисциплин», а также рассмотреть некоторые вопросы, которые не­достаточно широко освещены известными авторами теоретических трудов по дирижированию.

В дальнейшем, накопив собственный педагогический опыт с учащи­мися хорового отделения Суджанского музыкального техникума, возможно продолжение исследования вопросов по освоению техники дирижирования на старших курсах музыкального техникума.

 **Литература:**

1. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования.
М., «Музыка», 1969.
2. Дмитревский Г. Хрестоматия по дирижированию, вып. I. М., Муз-
гиз, 1953.
3. Егоров А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин
Л., Музгиз, 1958.
4. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. М., «Музы­
ка», 1967.
5. Канарштейн М. Вопросы дирижирования. М., «Музыка» 1965.
6. Красотина Е. Рюмина К. Левик Ю. Хрестоматия по дирижирова­
нию хором, вып. 1 М., «Музыка» 1968.

41

1. Малько Н. Основы техники дирижирования. М, «Музыка» 1965.
2. Минин В. Еще о подготовке дирижеров-хормейстеров. // Совет­
ская музыка 1966, №8.
3. Мусин И. Техника дирижирования Л., «Музыка» 1967.

10. Мюнш Ш. Я -дирижер . М., Музгиз, 1960.

1 1. Ольхов К. Некоторые вопросы теории дирижирования и методи­ки начального обучения. - в сб.: Хоровое искусство. Вып. 3. Л., 1977.

1. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. Л., «Му­
зыка», 1984.
2. Птица К. Очерки по технике дирижирования. М., Музгиз. 1948.
3. Ратнер С. Элементарные основы дирижерской техники. Минск,
1961.
4. Чесноков П. Хор и управление им. М., «Музыка» 1952.

42