

Примечания

¹ Гиппиус Е. В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: Вопросы типологии / Отв. ред. М. А. Енговатова. М., 1982. Вып. 60. С. 7.

² Мажэйка З. Я. Песні Беларускага Паазер'я. Мн., 1981.

³ Мажэйка З. Я. Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологического исследования. Мн., 1985.

⁴ Попытку стилистического изучения белорусской масленичной мелодики содержит дипломная работа В. М. Хотиной «Масленичные песни Борисовщины: К вопросу о музыкальной стилистике напевов» (Мн., 1979. Рукопись. Библиографический кабинет БГК), выполненная под руководством автора настоящей статьи.

⁵ Бессонов П. Белорусские песни с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта. М., 1871. Ч. 1. Вып. 1.

⁶ Шейн П. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1887. Т. 1. Ч. 1.

⁷ Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник. Ч. 4 // Записки ИРГО по отделению этнографии. СПб., 1903. Т. 27.

⁸ Романов Е. Р. Белорусский сборник. Киев, 1885. Т. 1. Губерния Могилевская. Вып. 1, 2. Песни, пословицы, загадки; *его же*: Белорусский сборник. Вильно, 1910. Вып. 7. Белорусские народные мелодии. Песни сезонные, обрядовые, игорные, танцы, духовные стихи.

⁹ Ялатаў В. І. Ад песні да песні. Мн., 1961. № 18.

¹⁰ Беларускія народныя песні: У 4 т. / Запіс Р. Шырмы. Мн., 1962. Т. 3.

¹¹ Мажэйка З. Я. Песні Беларускага Паазер'я. Мн., 1981. № 32—36.

¹² Чуркін Н. Беларускія народныя песні і танцы: Музычна-фальклорны зборнік. Мн., 1949.

¹³ Анталогія беларускай народнай песні / Уклад., прадмова і камент. Г. Цітовіча. 2-е выд., дап. Мн., 1975.

¹⁴ Веснавыя песні / Склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей; Склад. муз. часткі В. І. Ялатаў; Рэд. тома К. П. Кабашнікаў. Мн., 1979.

¹⁵ Земцовский И. Мелодика календарных песен. Л., 1975. С. 69.

¹⁶ Бессонов П. Указ. соч. С. 107.

¹⁷ Шейн П. Указ. соч. С. 124.

¹⁸ Шлюбскі А. Матэрыялы да вывучэння фальклору і мовы Віцебшчыны. Мн., 1927. Ч. 1. С. 60—61.

¹⁹ Бессонов П. Указ. соч. С. 164.

²⁰ Рубцов Ф. Основы ладового строения русской народной песни // Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. М.: Л., 1973. С. 29.

²¹ Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. СПб., 1877. № 46.

²² Карнаух Т. Календарные песни верхней и средней Ловати // Традиционное и современное народное музыкальное искусство / Ред. Б. Ефименкова. М., 1976. Вып. 29; Мажэйка З. Я. Песні Беларускага Паазер'я. С. 13.

²³ Янчук Н. А. По Минской губернии: Заметки из поездки в 1886 г. М., 1889. С. 44—45.

Л. С. ТАИРОВА (МИК)

ГРАФИЧЕСКАЯ ЯСНОСТЬ ДИРИЖЕРСКОГО ЖЕСТА

Одной из главных отличительных особенностей дирижерского жеста является целенаправленность движения по определенным рисункам или схемам (2-, 3-, 4-дольная и т. д.). Такой способ общения дирижера с оркестром, этот своеобразный условный «язык»,

сформировался в результате длительной исполнительской практики не одного поколения дирижеров.

Однако до настоящего времени среди дирижеров ведутся споры по поводу графического рисунка той или иной схемы. Бытует мнение, что графическая точность жеста решающего значения в дирижировании не имеет, что высокохудожественного исполнения можно достичь, не подчиняясь законам графики. В результате в дирижировании графический рисунок схемы нередко либо искажается, либо проявляется очень слабо, поэтому схема просматривается весьма смутно и музыкантам непонятно, в какой доле находится дирижер в момент конкретного музыкального действия. Это затрудняет восприятие исполнительских намерений дирижера и требует увеличения репетиционного времени.

Причина несоблюдения принципа графической ясности дирижерского жеста, на наш взгляд, заключается в нарушении основ техники дирижирования и внутренних закономерностей дирижерского процесса. Наша задача — выработать единый, наиболее оптимальный графический вариант для каждой метроритмической схемы, отвечающий всем требованиям музыкальной логики, удобства, наглядности и целесообразности.

Известный советский дирижер-теоретик С. А. Казачков одним из принципов постановки рук называет графическую ясность жеста наряду со свободой, экономией движений, «упреждением», звукодвижением, мелосом, художественной целесообразностью¹. И это не случайно, так как принцип графической ясности жеста неразрывно связан с общей постановкой дирижерского аппарата.

Прежде чем говорить о конкретных рисунках дирижерских схем, целесообразно выяснить, в чем заключается суть понятия графической ясности дирижерского жеста.

Графика (от греч. *graphikos* — нарисованный) — это, как известно, вид изобразительного искусства, объединяющий рисунок как самостоятельный вид творчества и основанное на искусстве рисунка печатное художественное творчество (графика, литография). Графический рисунок, как правило, наносится на бумагу или холст, т. е. фиксируется для зрительного восприятия. Художник-график рисует кистью или карандашом. Этот рисунок можно переснять, сделать с него копию благодаря тому, что он зафиксирован на чем-либо. Дирижер тоже рисует (изображает определенные схемы в соответствии с характером и ритмом музыки), но рисует руками и не на бумаге или холсте, а в пространстве, эти его изображения носят не постоянный, а временный, сиюминутный характер, их невозможно запечатлеть обычными средствами, без помощи техники. Правда, рисунок дирижера можно в какой-то мере выразить графически, нарисовать на бумаге, но это будут только схемы — то, от чего дирижер отталкивается, на чем базируется его искусство.

Как художник-график в результате мучительных поисков, кропотливой работы над своим рисунком добивается совершенства, так и дирижер должен и может сделать свои движения ясными и понятными, чтобы каждое движение руки имело свое назначение,

свой смысл, чтобы каждый жест с предельной точностью соответствовал характеру музыки.

Некоторые дирижеры не могут или не считают нужным совершенствоваться в этом плане. Поэтому нередко их дирижирование отличается расплывчатостью, невыразительностью, «обрастает» массой лишних движений, осложняющих и без того трудный для восприятия «язык» дирижера. С. А. Казачков подчеркивает: «Как неясная речь мешает пониманию выражаемой мысли, так графически нечеткий рисунок движений — восприятию выразительного значения жеста»².

Тщательно изучая метроритмические схемы, стремясь учесть все правила и особенности каждой из них, чтобы избежать ошибок и погрешностей, дирижер приобретает определенные исполнительские навыки, от которых во многом зависит успех его деятельности.

Изучение метроритмических схем лучше всего начинать с 4-дольной схемы. Она является основой многих других схем (3-, 5-, 6-дольной и т. д.), изучение которых значительно облегчится, если дирижер в полной мере овладеет этой схемой. На ее основе начинающий дирижер может постигнуть практически все направления дирижерского жеста.

При изучении 4-дольной схемы и при постановке рук целесообразно допустить дирижирование двумя руками вместе, так называемое параллельное дирижирование. Однако этот способ применим только для корректировки дирижерского аппарата, для того, чтобы проверить постановку рук.

В исходном положении руки дирижера находятся на ширине корпуса. Предплечья при этом должны быть расположены горизонтально (параллельно) полу, локти чуть отведены в стороны. Руки необходимо вывести немного вперед, но не слишком, потому что сильно вытянутые руки, так же как и высоко поднятые, требуют излишнего напряжения мышц.

Поскольку первая доля в 4-дольной схеме самая сильная, ее следует выполнять глубоким (увеличенным вверх) жестом, причем «раз» в этой схеме и производных от нее должно быть направлено строго вниз. При ведении первой доли в сторону от себя 4-дольная схема будет напоминать 2-дольную, что затруднит ее восприятие музыкантами.

Вторая доля направлена в середину (к себе), причем отражение одной доли служит аутфактом к другой, т. е. отражение должно быть направлено в сторону следующей доли (рис. 1). Некоторые дирижеры выполняют отражение в обратном по отношению к следующей доле направлении (рис. 2, а) либо увлекаются «восьмерками», «петлями» (рис. 2, б), что засоряет дирижерскую схему

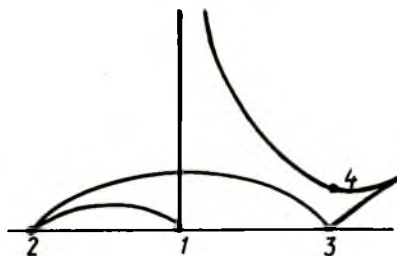


Рис. 1

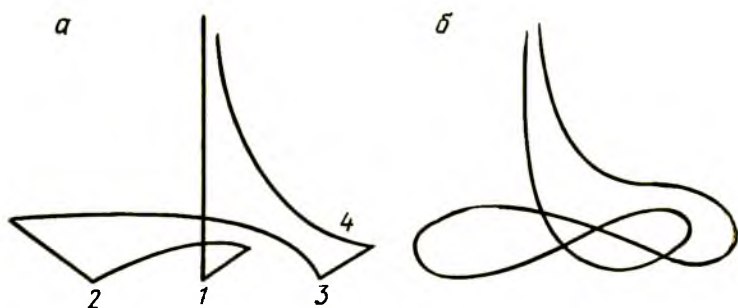


Рис. 2

лишними движениями и не способствует графической точности жеста. Подобных ошибок следует избегать.

Третья доля (см. рис. 1) направлена в сторону (от себя), как бы перечеркивает первую долю и находится на таком же расстоянии от нее, как и вторая, т. е. $2-1=1-3$. Третья доля, таким образом, получается вдвое больше второй, и это закономерно, так как она является относительно сильной.

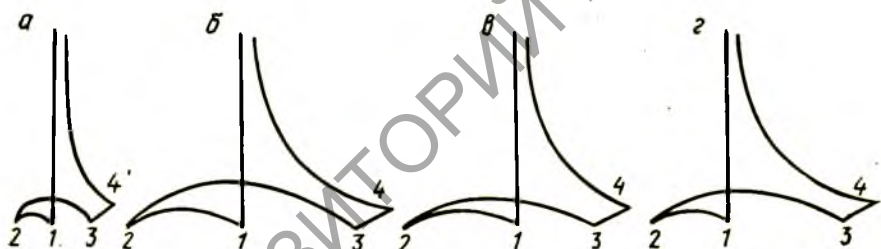


Рис. 3

Увеличение или уменьшение амплитуды жеста на второй и третьей долях, а также увеличение одной доли и уменьшение другой нарушает точность графического рисунка схемы, что весьма отрицательно сказывается на выразительности дирижерского жеста.

Схема, где вторая и третья доли находятся почти в одной точке (рис. 3, а), затрудняет зрительное восприятие дирижирования: при подобной схеме трудно понять, где «раз», где «два» и где «три». Схема с увеличенной амплитудой жеста (рис. 3, б) расплывчата и невыразительна, поскольку в ней теряется первая доля. Встречаются схемы, которые страдают однобокостью из-за нарушения равенства между $1-2$ и $1-3$ долями (рис. 3, в, г).

Четвертая доля, пожалуй, самая неудобная для дирижеров, поэтому ее искажают чаще, чем другие, делают так называемую «петлю» (рис. 4, а), слишком поднимают вверх, разрывая таким образом цельность схемы (рис. 4, б), опускают вниз, в результате чего образуется «проваливающаяся» четвертая доля (рис. 4, в),

соединяют третью и четвертую доли, не фиксируя третьей и выполняя четвертую без ауфтакта (рис. 4, з).

Четвертая доля при правильном дирижировании должна находиться чуть выше третьей и выполняться небольшим «зачерпывающим» движением в сторону и вверх от нее (см. рис. 1).

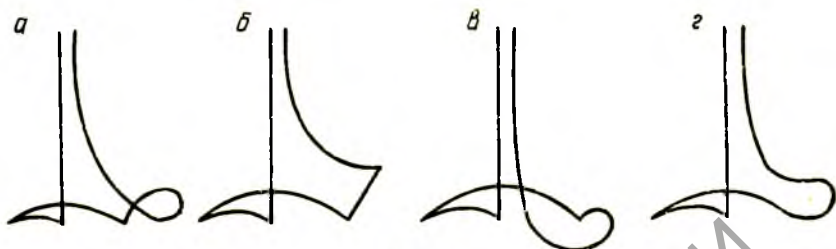


Рис. 4

При изучении 4-дольной схемы особое внимание следует обратить на то, что первая, вторая и третья доли должны находиться на одной горизонтальной линии, т. е. должно соблюдаться единство плоскости. Дирижирование в разных плоскостях (рис. 5, а—г) искажает графический рисунок схемы и затрудняет ее восприятие.

3-дольная схема — это по сути та же 4-дольная, только без второй доли. Поэтому исходное положение рук в 3-дольной схеме несколько иное — чуть уже ширины корпуса.

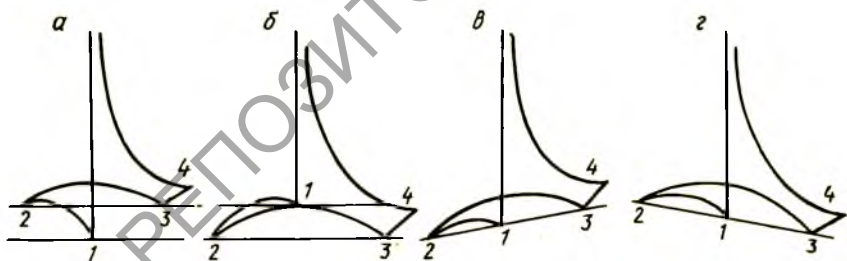


Рис. 5

Первая доля в 3-дольной схеме, как и в 4-дольной, направлена вниз, вторая идет в сторону (от себя), третья выполняется аналогично четвертой доле в 4-дольной схеме, тем же «зачерпывающим» движением. Первая и вторая доли должны находиться в одной плоскости (рис. 6), каких-либо отклонений при этом следует избегать.

К изучению 2-дольной схемы целесообразно приступать после усвоения 4- и 3-дольной схем, потому что она довольно сложная и требует определенных навыков выполнения. В этой схеме допускается ведение первой доли в сторону (от себя). В этом случае вторая доля будет чуть выше первой, так же как четвертая относительно

третьей в 4-дольной схеме (рис. 7), т. е. почти повторяет траекторию первой доли. В этой схеме особенно важно сохранение принципа равенства долей. Нарушение его — увеличение или уменьшение какой-либо доли — приводит к темповым отклонениям.

Существуют различные толкования графического рисунка 2-дольной схемы, часто взаимоисключающие друг друга. М. М. Канерштейн, например, придерживается той точки зрения, что здесь допустима схема, в которой первая доля идет вниз, а вторая вверх (рис. 8)³, а И. А. Мусин предлагает разнообразные варианты 2-дольной схемы, применимые в различных частных случаях⁴. Главная особенность 2-дольной схемы заключается в том, что допустимые изменения ее графического рисунка зависят от характера музыки. Музыка медленного, лирического характера соответствует

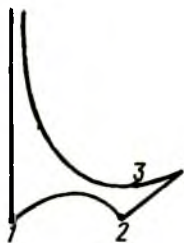


Рис. 6.

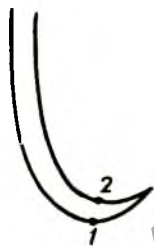


Рис. 7.



Рис. 8.

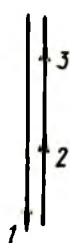


Рис. 9.

«мягкая» схема наклонного вида, уходящая в сторону (от себя) (см. рис. 7), и, наоборот, энергичной, маршеобразной — больше соответствует «жесткая» вертикальная схема, близкая той, которую предлагает М. М. Канерштейн. По словам И. А. Мусина, «этот вид тактирования отличается некоторой резкостью, концентрированностью движений и незначительной амплитудой»⁵.

Схема тактирования на «раз» наиболее трудна, особенно при исполнении музыки 3-дольного размера в умеренном темпе. Отражение в этой схеме имеет особо важное значение, так как именно в отражении (в одном взмахе) содержатся две доли — вторая и третья (рис. 9). Отражение в схеме на «раз» должно выполняться неторопливо, более сдержанно, чем сама доля. Практическое применение схемы с точки зрения графического ее выражения очень разнообразно. Схема на «раз» может иметь форму круга (рис. 10, а), эллипса (рис. 10, б), может отличаться направленностью от себя, к себе, вправо, влево, а также приобретать фигурное выражение — в случаях замедления (рис. 10, в). Все зависит от ритмической организации мелодии, темпа, тактовой структуры. При применении этой схемы предпочтительнее использовать жесты, имеющие округлую основу, так как это позволяет лучше корректировать темп и управлять оркестром.

Схемы сложных и смешанных размеров (5-, 6-, 7-дольные и др.) образуются на основе рассмотренных. Поэтому особенности обра-

зования, графический рисунок и правила выполнения этих схем являются исходными при изучении схем сложных и смешанных размеров.

Классически безупречный рисунок той или иной схемы в дирижерской практике встречается весьма редко, так как дирижеры имеют дело с разнообразным музыкальным материалом, неповторимым по своей сути, стилю и направлению. В каждом конкретном случае необходимы особый дирижерский подход, особая схема.

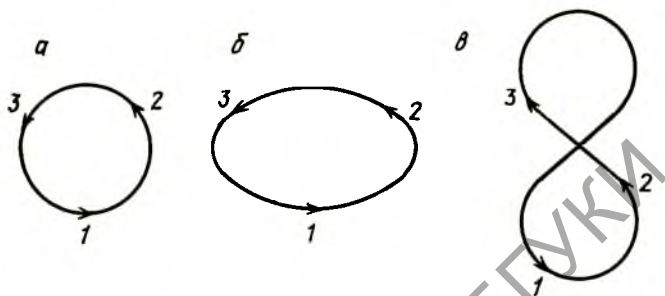


Рис. 10

Предлагаемые варианты метроритмических схем рассматриваются нами в отрыве от музыки, вне конкретного содержания, штрихового заполнения. Это своего рода «школа», классический образец схем, лежащих в основе дирижерского процесса. Данные схемы могут служить основой для дальнейшего совершенствования через призму музыкального творчества.

Примечания

- ¹ *Казачков С. А.* Дирижерский аппарат и его постановка. М., 1967.
- ² Там же. С. 41.
- ³ *Канерштейн М. М.* Вопросы дирижирования. М., 1972. С. 25—26.
- ⁴ *Мусин И. А.* Техника дирижирования. Л., 1967. С. 50—51.
- ⁵ Там же. С. 50.

А. И. СМАГИН, канд. искусств. (МИК)

БЕЛОРУССКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

В советской музыкальной культуре хоровое творчество белорусских композиторов занимает значительное место. За семидесятилетний период композиторами создано более четырехсот хоров, лучшие из которых получили всенародное признание и заняли достойное место в репертуаре ведущих профессиональных и самодеятельных хоровых коллективов нашей страны.