

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

Л. С. Таирова

АЗБУКА ДИРИЖИРОВАНИЯ

Учебно-методическое пособие

*Рекомендовано учебно-методическим объединением
по образованию в области культуры и искусств
для студентов направления специальности 1-18 01 01-02
Народное творчество (инструментальная музыка)*

Минск
БГУКИ
2022

УДК 78.071.2:780.71
ББК 85.315.1я73
Т145

Р е ц е н з е н т ы:
кафедра оркестрового дирижирования
и инструментовки учреждения образования
«Белорусская государственная академия музыки»;
А. Е. Кремко, заслуженный артист Республики Беларусь,
солист и дирижер Национального академического оркестра
Республики Беларусь им. И. Жиновича;
Н. В. Макаревич, музыкальный руководитель,
дирижер-постановщик спектаклей
Белорусского государственного академического театра;
кафедра музыкально-теоретических дисциплин учреждения
образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств»

Таирова, Л. С.

Т145 Азбука дирижирования : учеб.-метод. пособие / Л. С. Таирова ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2022. – 74 с.
ISBN 978-985-522-311-6.

Настоящее пособие направлено на освоение основополагающих принципов дирижерской техники. Цель издания – доступно изложить правила постановки рук дирижера, графической ясности дирижерского жеста, раскрыть структурные особенности и последовательность выполнения всех видов афтактов, конкретизировать сопутствующие виды дирижерской техники.

Рекомендовано педагогам и студентам профильных учреждений высшего и среднего специального образования.

УДК 78.071.2:780.71
ББК 85.315.1я73

ISBN 978-985-522-311-6

© Таирова Л. С., 2022
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2022

Содержание

Введение	5
Тема 1. Дирижирование как процесс (теоретический аспект)	8
1.1. Дирижерский жест, его общие и специфические особенности	8
1.2. Структура дирижерского жеста	9
Тема 2. Принцип графической ясности дирижерского жеста в исходных метроритмических схемах	12
2.1. Теоретические основы постановки рук дирижера ..	12
2.2. Понятие дирижерской графики	13
2.3. Графическая ясность дирижерского жеста	15
Тема 3. Ауфтакт как основа дирижерской техники	23
3.1. Ауфтакт, его свойства, функции и виды	23
3.2. Направление как важнейшее свойство полного ауфтакта	24
3.3. Неполный ауфтакт	28
3.4. Задержанный и обращенный ауфтакты	32
3.5. Выразительные возможности ауфтакта и его практическое применение	33
Тема 4. Сопутствующие виды дирижерской техники	36
4.1. Ферматы. Виды фермат	36
4.2. Реакция дирижера на паузы	37
4.3. Дирижерский подход к отражению динамики	39
Тема 5. Темп как основа дирижерской интерпретации ...	43
5.1. Виды темпов и правила их дирижерской реализации	43
5.2. Дирижерский подход к темповым изменениям. Выбор схемы с учетом темпоритмической основы	48

Тема 6. Оркестровая фактура и ее дирижерское воплощение	52
6.1. Суть понятия «музыкальная фактура». Типы фактур	52
6.2. Виды музыкальных фактур и методы их воплощения в дирижерском жесте	54
6.3. Составные элементы гомофонно-гармонического вида фактуры и дирижерский подход к их реализации	57
Тема 7. Дифференциация рук	65
7.1. Функциональное разделение рук дирижера. Способы развития левой руки	65
7.2. Комплекс упражнений для дифференциации рук ...	67
Заключение	70
Список рекомендованной литературы	72

ВВЕДЕНИЕ

Дирижирование – один из наиболее сложных и трудоемких видов музыкально-исполнительского искусства, требующий определенных способностей, навыков и длительной образовательной подготовки.

Дирижирование (от фр. *diriger* – ‘управлять, править, руководить’) – это управление коллективом музыкантов (оркестром, хором), которое осуществляется с помощью мануальной техники и целого ряда специфических приемов. По словам И. Мусина, «жест дирижера заменил ему речь, превращаясь в своеобразный “язык”, с помощью которого дирижер “говорит” с оркестром и слушателями о содержании музыки» [11, с. 35].

Как самостоятельный вид музыкального исполнительства дирижирование оформилось во 2-й четверти XIX в. Кажущаяся легкость процесса, внешняя эффектная сторона дирижерской профессии привлекают не только тех, кто решил таким образом посвятить себя служению искусству, но и тех, кому это искусство адресовано, то есть зрителей, слушателей.

Но в настоящее время изучение дирижирования в теоретическом, методическом, искусствоведческом аспектах несколько отстает от реальной дирижерской практики. Многообразие дирижерских подходов, разночтений в терминологии (подмена одних понятий другими), противоречивость суждений затрудняют процесс обучения дирижированию и сказываются на качестве уровня подготовки руководителей оркестровых коллективов.

В подавляющем большинстве случаев процесс обучения дирижированию идет по принципу «делай как я» и сводится к копированию определенных педагогических приемов, как правило, разных у каждого педагога. В результате, столкнувшись с новым музыкальным материалом, начинающий руководитель оркестрового коллектива оказывается в затруднительном положении, не находя дирижерского решения в, казалось бы, самых простых ситуациях, что не может не отразиться на исполняемой музыке.

А между тем дирижирование – это высокопрофессиональное искусство, требующее четкого, ясного жеста, в котором зало-

жена информация о предстоящем звучании, и понятного не только оркестрантам, но и зрителям. Максимально выверенный дирижерский посыл помогает в постижении музыкального материала, значительно облегчает творческое взаимодействие с исполнителями и существенно экономит репетиционное время. Выразительный дирижерский жест обладает огромной силой визуального и эмоционального воздействия. Поэтому каждый руководитель оркестра должен знать основные правила дирижерской техники и постоянно совершенствовать мастерство, добиваясь предельной точности жеста.

Обычно перед выходом на сцену исполнитель (инструменталист или вокалист) прибегает к систематическим занятиям, точно так же и дирижеру необходима постоянная работа над мануальной техникой. Как актер оттачивает свою речь, очищая ее от тех или иных огрехов в произношении, так и дирижер должен заботиться о выразительности своего профессионального языка, избавляясь от лишних, вычурных жестов, вызванных недопониманием элементарных основ дирижерской техники.

Данное пособие направлено на освоение главных основополагающих правил (азбучных истин) в дирижировании, выработанных автором в процессе многолетнего педагогического опыта. Пособие представляет собой разработку новых подходов к освоению дирижерской техники на основе анализа и систематизации накопленных знаний (имеющихся источников), с их подачей в максимально простой и доступной форме.

Цель издания – дать представление об основах мануальной техники для дальнейшего совершенствования дирижерского искусства и его успешного практического использования. Пособие предназначено для преподавателей и студентов музыкальных учебных заведений соответствующего профиля.

Настоящая работа не претендует на всеохватность дирижерского процесса как такового, но представляет собой определенный шаг в этом направлении. В ней уточняются и развиваются тезисы, ранее выдвинутые в научных работах автора, затрагивается и ряд новых положений, направленных на совершенствование процесса обучения дирижированию. Суть авторской

теоретической концепции состоит в разработке важнейших принципов дирижерской графики, законов построения и практического применения различных видов афтактов как определяющей основы дирижерского искусства, а также главных дирижерских тезисов (правил), имеющих закономерный характер применения. Руководствуясь этими правилами, дирижеры оркестровых коллективов смогут самостоятельно и успешно решать стоящие перед ними творческие задачи.

ТЕМА 1. ДИРИЖИРОВАНИЕ КАК ПРОЦЕСС (ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

1.1. Дирижерский жест, его общие и специфические особенности

Для того чтобы иметь достаточно полное представление о дирижировании, необходимо выявить суть данного процесса. В основе многих видов человеческой деятельности лежат те или иные движения. Артист балета, например, поставив перед собой цель – раскрыть музыкальную драматургию балетной постановки, выполняет соответствующие движения, задевая весь корпус. Дирижер должен с помощью движений рук, мимики лица вызвать к жизни звучание оркестра или хора. Основное отличие усилий артиста балета от усилий дирижера заключается в том, что у них разные цели, задачи и направленность действий.

Некоторые виды деятельности имеют схожую двигательную основу. Музыкант-исполнитель ставит своей целью звукоизвлечение. То же можно сказать и о цели дирижера. Но если музыкант извлекает звук, непосредственно работая со своим инструментом, и делает это при помощи смычка, медиатора, палочек и т. д., то дирижер контактирует с большой группой музыкантов с разным инструментарием, приводимым в действие различными способами, и заставляет звучать оркестр с помощью условных движений рук и мимики. Иными словами, разница движений дирижера и музыканта-инструменталиста, имеющих схожие цели, заключается в способах и средствах их достижения. Наряду с общими особенностями (целеполагание, способы и средства достижения цели, объект воздействия), дирижерский жест имеет ряд специфических качеств.

Важнейшим свойством дирижерского жеста является его полное соответствие характеру музыки. Своими действиями руководитель оркестра помогает музыкантам и слушателям постичь образное содержание исполняемого произведения, в то же время музыка стимулирует дирижера к поиску адекват-

ного жеста. Как справедливо отмечает Н. Малько, «...жест является основным элементом дирижерской техники, подобно тому, как удар по клавишам является основой техники пианиста» [9, с. 99]. Таким образом, музыка и дирижерский жест находятся в диалектическом единстве.

Отличительная особенность дирижерского жеста состоит не только и не столько в том, чтобы как можно точнее передать образное содержание музыки, сколько в предварении ее звучания. Дирижерский жест, по мнению К. Ольхова, – «...это не просто двигательная иллюстрация музыки (подобно балету), а информация о предстоящем звучании» [13, с. 30]. Данный жест все время немного опережает музыкальное действие (звучание оркестра), определяя, каким оно должно быть, одновременно фиксирует момент исполнения, то есть несет в себе основную смысловую нагрузку процесса исполнения. *Опережающий характер дирижерского жеста* – его важнейшее отличие.

Дирижеру необходимо постоянно быть впереди музыки, предвосхищать ее звучание с учетом всех особенностей: темпа, характера, динамики, штриха и т. д. Для того чтобы жест руководителя оркестра был максимально информативным, необходимо совершенствовать этот своеобразный профессиональный язык рук, мимики, волевых посылов и др. Чем точнее, определеннее дирижерский жест, тем быстрее он будет восприниматься оркестрантами, тем меньше потребуются репетиционных затрат на освоение того или иного музыкального сочинения и ярче будет эмоциональное воздействие выступления. Остановимся подробнее на структуре дирижерского жеста и составляющих его элементах.

1.2. Структура дирижерского жеста

Подготовка руководителей оркестра начинается с изучения дирижерских схем и целого комплекса движений. Структура дирижерского жеста, как правило, остается за пределами внимания обучающихся. Такой подход приводит к непониманию основных принципов и закономерностей процесса дирижиро-

вания. Детальное изучение структуры жеста дает возможность понять основы дирижерской техники, выявить и устранить причину неудач, облегчить дальнейшее совершенствование технического мастерства.

Каждый элемент дирижерского жеста следует рассматривать как часть целого, где целое – это полная тактовая схема (тактовый цикл), которая в свою очередь выступает частью всего дирижерского процесса. В современном музыкознании, к сожалению, до сих пор нет единого мнения по поводу структуры дирижерского жеста. Разночтения в данном вопросе затрудняют изучение элементарных основ дирижерской техники. Каждый теоретик по-своему понимает составные части жеста. К. Ольхов, например, отдает предпочтение временной двигательной основе, считая, что «...скорость движения руки в единицу времени – вот главная характеристика дирижерского жеста» [13, с. 46]. Его фазовая трактовка дирижерских движений (объединение составных элементов жеста в две фазы), выражение временных соотношений в виде формул довольно сложны для восприятия и практического использования. Н. Малько выявляет в дирижировании три составных элемента: приготовление (то, что принято называть ауфтактом), основной взмах и рефлекс (отражение). Такое разделение жеста, на наш взгляд, более точно, но не совсем полно отражает суть понятия.

Наиболее близка нашей позиции точка зрения старейших теоретиков дирижирования М. Багриновского и С. Казачкова. Дирижерский жест, согласно их концепции, состоит из четырех элементов: дыхания, стремления, точки и отдачи [2; 6]. Подобное структурное членение позволяет более результативно работать над выразительностью дирижерского жеста, так как соответствует истинному его строению. Время и практика, однако, внесли свои коррективы, касающиеся в основном терминологии. Элемент «дыхание» уступил место слову «ауфтакт», относящемуся к этой области знаний, а не заимствованному из других областей. Элемент «отдача» иногда называют «отражением», имея в виду двигательное отражение звука (отзвук). Так или иначе суть понятий остается неизменной.

Структуру дирижерского жеста следует рассматривать, исходя из его свойств и диалектической связи со звуком. Для того чтобы извлечь звук, пианист должен поднять руки над клавиатурой, скрипач – отвести смычок, вокалист – набрать в легкие воздух (вдохнуть), дирижер – сделать взмах рукой – всем им необходимо предварительное движение, нужна подготовка звучания. У дирижера она осуществляется посредством ауфтакта. Далее руки пианиста устремляются к клавиатуре, смычок скрипача – к струнам, воздух певца направляется к голосовым связкам, а руки дирижера выполняет обратное ауфтакту движение, что соответствует направлению основной озвучиваемой доли и называется стремлением, или основным жестом. Момент удара пальцев о клавиатуру рояля, соприкосновения смычка со струнами скрипки, воздуха – с голосовыми связками певца, а руки дирижера – с воображаемым препятствием совпадает с моментом появления звука, образуя точку. После взятия звука пианист снимает руки с клавиатуры, скрипач отводит смычок от струн, певец нагнетает из легких воздух в соответствии с продолжительностью звука, рука дирижера отскакивает от точки, отражая звук (отсюда и название элемента – «отражение», «отдача», «отзвук»).

Итак, дирижерский жест включает в себя четыре составных элемента: *ауфтакт, стремление, точку и отражение*, каждый из которых несет в себе определенную нагрузку, подчиняясь общему назначению – звукоизвлечению, звукодвижению. Оперирова всеми элементами жеста, совершенствуя, оттачивая каждый из них, руководители оркестра могут достичь значительных результатов в освоении дирижерской техники.

Вопросы

1. Каковы цели и задачи дирижера?
2. В чем заключается специфика дирижерского жеста?
3. Какова структура дирижерского жеста?

ТЕМА 2. ПРИНЦИП ГРАФИЧЕСКОЙ ЯСНОСТИ ДИРИЖЕРСКОГО ЖЕСТА В ИСХОДНЫХ МЕТРОРИТМИЧЕСКИХ СХЕМАХ

2.1. Теоретические основы постановки рук дирижера

Начальный период обучения дирижированию, как правило, связан с постановкой рук. На этом исключительно важном этапе работы принцип графической ясности жеста приобретает особую значимость, являясь тем отправным моментом и необходимым средством, на основании которого достигается хорошая, правильная постановка дирижерского аппарата.

Формирование дирижерского аппарата включает такие понятия, как план и позиция рук. *План* – это *положение рук относительно корпуса дирижера*. В зависимости от динамики, инструментария и характера музыки план бывает *ближним, средним и дальним*.

Позиция определяется положением рук относительно горизонтальной плоскости (пола). В зависимости от динамики, инструментария конкретного музыкального материала, она подразделяется на *нижнюю, среднюю и высокую*.

Дирижерский аппарат – это корпус, голова, ноги и, конечно же, руки дирижера. Начинаящему руководителю оркестра следует обратить внимание на свой корпус. В реальной практике часто приходится сталкиваться с сутулостью, зажатостью, опущенной головой, что впоследствии влечет за собой технические трудности и перенапряжение мышц. Дирижеру необходимо выпрямиться, поднять голову, расправить плечи и подобрать живот. Ноги для устойчивости чуть расставить в стороны. В исходном положении руки, согнутые в локтях, находятся на ширине корпуса. При этом предплечья 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, вызывают чрезмерное напряжение мышц.

Кисти – продолжение руки и наиболее подвижная часть дирижерского аппарата – должны быть собраны и направлены в оркестр ладонями вниз (большой палец при этом не

провисает и не оттопыривается). Принцип цельно-гибкой руки касается прежде всего кисти. Она не должна болтаться, как овечий хвост, и ее нельзя забрасывать вверх. Достичь правильного кистевого движения поможет следующее упражнение. Необходимо на тыльную часть кисти положить какой-либо небольшой предмет (точилку или спичечный коробок) и совершать рукой вертикальные движения вверх и вниз так, чтобы этот предмет не падал. Когда рука движется вверх, кисть будет опускаться вниз и наоборот, при опускании руки вниз кисть неизбежно поднимается. Это и есть идеальная работа кисти.

При постановке рук следует придерживаться среднего плана и средней позиции. Наиболее правильная, на наш взгляд, постановка приводится в книге С. Канерштейна [8, с. 14]. Корректировка корпуса дирижера достигается путем контакта с любой вертикальной поверхностью. В данном случае надо просто стать спиной к стене так, чтобы затылок, голова и корпус касались нее. И дирижировать в таком положении, работая только руками.

Известный советский дирижер-теоретик С. Казачков одним из принципов постановки рук называет графическую ясность жеста, наряду со свободой, экономией движений, «упреждением» (имеется в виду афтакт. – Л. Т.), звукодвижением, мелосом, художественной целесообразностью [6, с. 41]. И это не случайно, ведь принцип графической ясности жеста находится в тесном единстве с постановкой дирижерского аппарата и неразрывно с ним связан. Невозможно заниматься постановкой рук без учета графики и наоборот, нельзя судить о графической точности руководителя оркестра вне вопросов постановки.

2.2. Понятие дирижерской графики

Одной из отличительных особенностей дирижерского жеста, в сравнении его с другими, не дирижерскими движениями, являются целенаправленные действия рук по определенным рисункам, или схемам (2-, 3-, 4-дольная и т. д.). Подобный способ общения дирижера с оркестром, своеобразный условный

язык, сформировался в результате длительной исполнительской практики.

Однако до настоящего времени среди профессионалов ведутся споры по поводу графического рисунка той или иной схемы. Существует мнение, что графическая точность жеста не имеет решающего значения, а достичь полноценного художественного исполнения можно, не подчиняясь законам графики. В результате приходится наблюдать искажение графического рисунка дирижерской схемы либо слабое ее проявление, когда схема просматривается весьма смутно и музыкантам не понятно, в какой доле находится дирижер в момент конкретного музыкального действия. Все это затрудняет восприятие исполнительских намерений дирижера и снижает эффективность репетиционной работы.

Причина нарушения принципа графической ясности дирижерского жеста, на наш взгляд, заключается в непонимании основ техники дирижирования и внутренних закономерностей дирижерского процесса. Наша задача – выработать единый, оптимальный графический вариант для каждой конкретной метроритмической схемы, отвечающей всем требованиям музыкальной логики, удобства, наглядности и целесообразности. Для этого уточним, что такое графическая ясность дирижерского жеста.

Слово «графика» (от греч. γράφικός) означает «рисовать». Рисунок наносится на бумагу или холст, то есть фиксируется для зрительского восприятия. Произведение художника можно переснять, сделать с него копию. Дирижер тоже «рисует»: изображает руками определенные схемы соответственно характеру и ритму музыки, но в пространстве, и его изображения носят не постоянный, а временный характер, его «рисунок» запечатлеть с целью последующего изучения можно, только сняв видео.

Движения рук дирижера, их последовательность можно выразить на бумаге в виде схемы – того, от чего дирижер отталкивается, на чем базируется его искусство. Запечатлеть на бумаге весь дирижерский процесс невозможно, поскольку оно подчиняется пространственно-временным законам.

Художник-график в результате долгих поисков, кропотливой работы над рисунком, картиной, гравюрой доводит свое произведение до совершенства, точно так же и дирижер может и должен сделать свои жесты ясными и понятными, дабы каждое движение имело свое назначение, свой смысл, чтобы каждый взмах руки с предельной точностью соответствовал характеру музыки.

Многие дирижеры не могут или не считают нужным совершенствоваться в этом плане. Нередко мы становимся свидетелями расплывчатого, невыразительного дирижирования, которое обрастает массой ненужных, лишних движений, засоряющих и без того сложный по восприятию «язык» дирижера. «Как неясная речь мешает пониманию выражаемой мысли, так графически неточный рисунок движений – восприятию выразительного значения жеста» [6, с. 41].

В большинстве случаев это происходит потому, что в начальный период обучения мало внимания уделяется постановке рук, изучению, практической шлифовке метроритмических схем, их графической точности либо вообще игнорируется данный важный этап работы. Плохо поставленные руки, расплывчатые, невыразительные схемы являются причиной безграмотного дирижирования. Изучая метроритмические схемы с учетом всех правил и особенностей каждой, избегая ошибок и погрешностей, будущий дирижер приобретает определенные навыки, от которых во многом зависит успех его творческой деятельности.

2.3. Графическая ясность дирижерского жеста

Критически обобщая материал, имеющийся по данному вопросу, используя свой педагогический опыт, предлагаем наиболее приемлемый вариант простых метроритмических схем, основные правила и особенности их образования, а также рекомендации по преодолению определенных трудностей и ошибок, которыми чаще всего грешат руководители оркестра в начале профессиональной деятельности. Варианты дирижерских 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 также служат базой для дальнейшего совершенствования музыкального творчества.

Изучение следует начать с 4-дольной схемы, поскольку она является основой простых и сложных метроритмических схем (3-, 2-, 5-, 6-, 9-дольной и др.), значительно облегчая их дальнейшее освоение. Таким образом, начинающий дирижер постигает практически все направления жеста.

При изучении 4-дольной схемы и постановки рук целесообразно дирижировать обеими руками параллельно. Однако этот способ применим только для корректировки дирижерского аппарата, для того чтобы проверить постановку рук.

В исходном положении руки следует держать на ширине корпуса, на уровне средней позиции и плана. Узкое расположение рук искажает рисунок схемы. Широко расставленные руки, оттопыренные локти затрудняют визуальное восприятие дирижерской графики.

Поскольку 1-я доля в 4-дольной схеме самая сильная, ее следует выполнять глубоким (увеличенным вверх) жестом, причем «раз» в этой схеме и производных от нее следует направить строго вниз. При ведении первой доли в сторону («от себя») 4-дольная схема будет напоминать 2-дольную, что затрудняет ее восприятие музыкантами.

Вторая доля направлена в середину («к себе»), причем отражение одной доли служит ауттактом к другой, то есть оно должно быть направлено в сторону следующей доли (рис. 1).

Некоторые дирижеры выполняют отражение в обратном по отношению к следующей доле направлении (рис. 2а) либо увлекаются «восьмерками», «петлями» (рис. 2б), что наполняет схему лишними движениями и не способствует графической точности жеста.

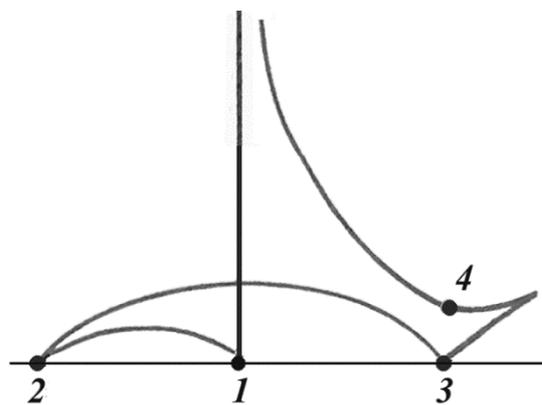


Рис. 1

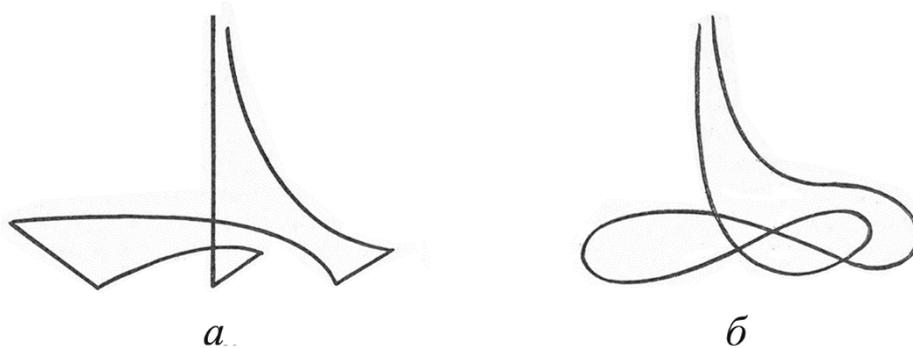


Рис. 2

Третья доля (см. рис. 1) направлена в сторону («от себя»), словно перечеркивает 1-ю долю и находится на таком же расстоянии от нее, как и 2-я, то есть $2-1 = 1-3$. Таким образом, 3-я доля получается вдвое больше 2-й, и это закономерно, поскольку она является относительно сильной.

Увеличение или уменьшение амплитуды жеста на 2-й и 3-й долях, а также увеличение одной доли и уменьшение другой нарушают точность графического рисунка схемы, что также отрицательно сказывается на выразительности дирижерского жеста.

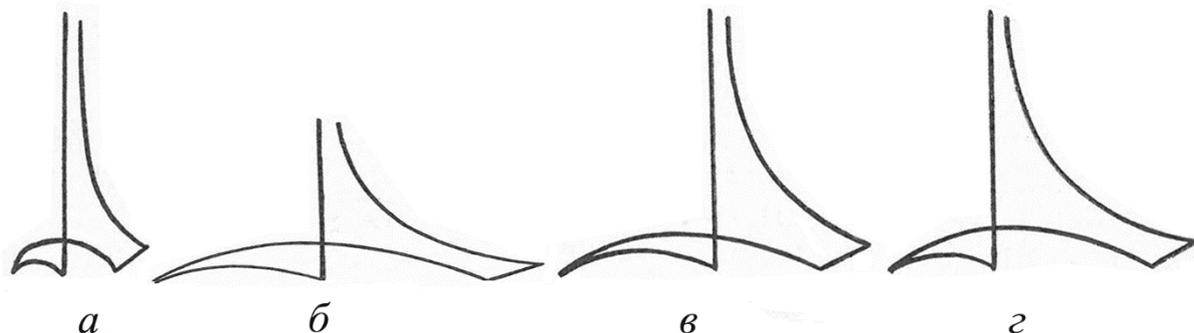


Рис. 3

В схеме, изображенной на рисунке 3а, 2-я и 3-я доли находятся почти в одной точке, что затрудняет зрительное восприятие такого дирижирования: при подобной схеме трудно понять где «раз», где «два» и где «три». Схема с увеличенной амплитудой жеста (рис. 3б) расплывчата и невыразительна, поскольку в ней теряется 1-я доля. Также встречаются схемы, которые страдают однобокостью по причине нарушения равенства между 1-2-й и 1-3-й долями (рис. 3в, г).

Четвертая доля для дирижеров, пожалуй, самая неудобная, поэтому ее искажают чаще всего: делают так называемую «петлю» (рис. 4а), слишком поднимают руку вверх, разрывая таким образом цельность схемы (рис. 4б), опускают вниз, в результате чего образуется «проваливающаяся» 4-я доля (рис. 4в), либо соединяют 3-ю и 4-ю доли, не фиксируя 3-й, и выполняют 4-ю без ауфтакта (рис. 4г).

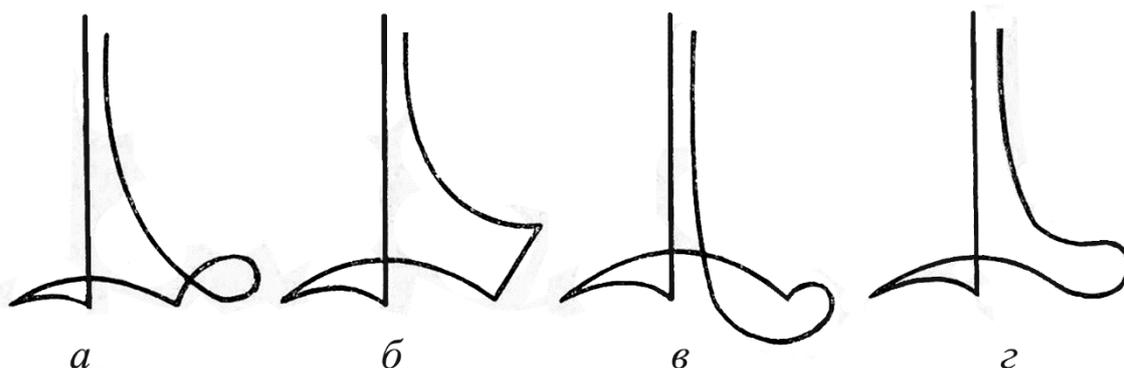


Рис. 4

Четвертая доля при правильном исполнении должна находиться чуть выше 3-й и выполняться небольшим «зачерпывающим» движением в сторону и вверх от нее (см. рис. 1).

При изучении 4-дольной схемы особое внимание следует обратить на то, что 1-я, 2-я и 3-я доли должны находиться на одной горизонтальной линии, то есть необходимо соблюдать единство исходной плоскости. Распространенной ошибкой является нарушение данного единства – дирижирование в разных плоскостях, это искажает графический рисунок схемы и затрудняет ее восприятие (рис. 5а–г).

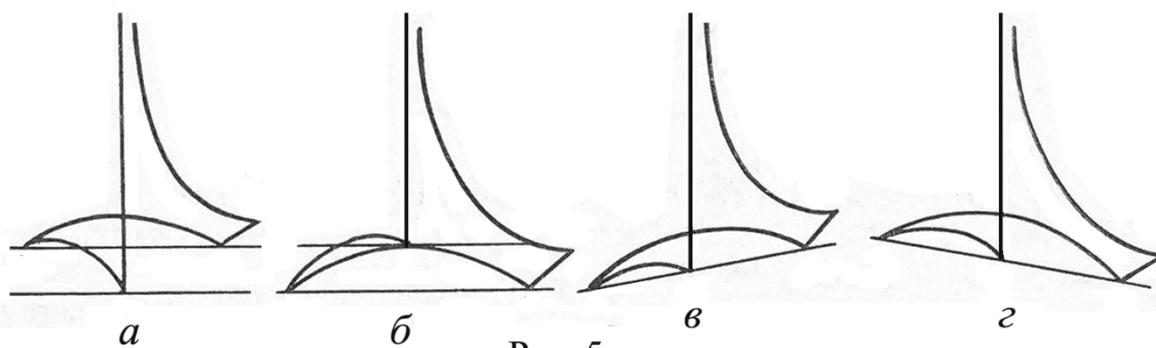


Рис. 5

В этом случае полезно тренироваться, сидя за столом, опираясь локтями о его край и касаясь его поверхности кистями рук при выполнении каждой доли. Имея горизонтальный ограничитель, легко исправить погрешности в графике 4-дольной схемы.

Довольно часто случаются отклонения от определенного плана (вертикального единства жеста). Чтобы этого избежать, можно использовать вертикальную плоскость в виде стены, шкафа и др. Суть данного упражнения состоит в том, чтобы дирижировать лицом к стене, «не уходя» от нее руками, «рисую» на ней схему. Единство плана в данном случае будет полностью соблюдено.

Усвоение правил образования 4-дольной схемы, овладение секретами ее выполнения с учетом вышесказанного облегчают изучение схем, образованных на ее основе. И наоборот, искажения и ошибки, допущенные при освоении 4-дольной схемы, влекут за собой нарушение принципов графической определенности жеста в последующих схемах, производных от нее.

Трехдольная схема – это по сути та же 4-дольная, но без 2-й доли. Поэтому исходное положение рук в 3-дольной схеме несколько иное – чуть уже ширины корпуса дирижера. Первая доля в 3-дольной схеме, как и в 4-дольной, направлена вниз, 2-я идет в сторону («от себя»), 3-я выполняется аналогично 4-й доле в 4-дольной схеме, тем же «зачерпывающим» движением. Первая и 2-я доли должны находиться на одной плоскости (рис. 6). Каких-либо отклонений от нее при этом следует избегать.

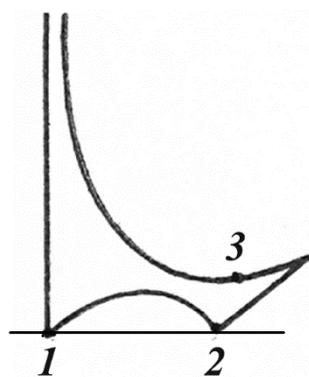


Рис. 6

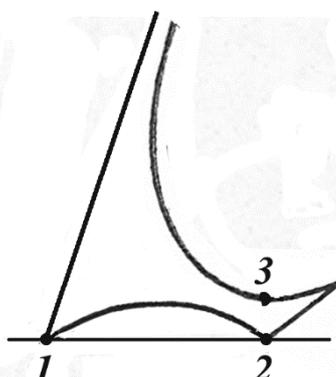


Рис. 7

Необходимо учесть, что графический рисунок данной схемы во многом зависит от темпа произведения. В быстрых темпах преобладает схема с ведением 1-й доли строго вниз (полонезы, мазурки и т. д.), что придает музыке четкий, упругий характер. В умеренных и медленных темпах 3-дольная схема имеет более пологий вид, при котором 1-я доля выполняется не вниз, а чуть в сторону («к себе»), как показано на рисунке 7.

К изучению 2-дольной схемы целесообразно приступать после усвоения 4- и 3-дольной, потому что она требует определенных навыков выполнения. В этой схеме допускается ведение 1-й доли в сторону («от себя»). В данном случае 2-я доля будет чуть выше 1-й, так же, как 4-я относительно 3-й в 4-дольной схеме, то есть почти повторяет траекторию 1-й доли (рис. 8). В указанной схеме особенно важно сохранение принципа равенства долей. Нарушение его – увеличение или уменьшение какой-либо доли – приводит к темповым отклонениям.

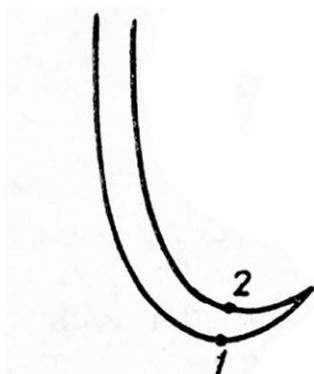


Рис. 8

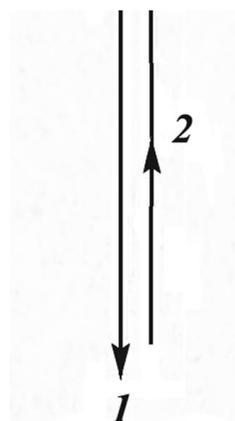


Рис. 9

Существуют различные толкования графического рисунка 2-дольной схемы, часто исключаящие друг друга. М. Канерштейн, например, допускает схему, в которой 1-я доля идет вниз, а 2-я соответственно вверх (рис. 9) [8]. И. Мусин предлагает разнообразные варианты 2-дольной схемы, применимые в различных частных случаях [11, с. 50–51].

Главная особенность 2-дольной схемы заключается в том, что допустимые изменения ее графического рисунка зависят от характера музыки. Музыка медленного, лирического характера соответствует «мягкая» схема наклонного вида, уходящая

в сторону («от себя», рис. 9), и наоборот, энергичной, маршеобразной музыке будет соответствовать «жесткая» вертикальная схема, близкая той, которую предлагает М. Канерштейн. По словам И. Мусина, «этот вид тактирования отличается некоторой резкостью, концентрированностью движений и незначительной амплитудой» [11, с. 50].

Схема «на раз» является наиболее трудной, особенно при исполнении музыки 3-дольного размера в умеренном темпе. Отражение в указанной схеме приобретает особенно важное значение. Сложность состоит в том, что отражение в схеме «на раз» должно выполняться неторопливо, более сдержанно, чем сама доля, так как именно в одном взмахе содержатся 2-я и 3-я доли (рис. 10).

Практическое применение схемы с точки зрения графического рисунка достаточно разнообразно. Схема «на раз» может иметь форму круга, эллипса или фигурное выражение – в случаях замедленного темпа (рис. 11), а также движения – разную направленность: от себя, к себе, вправо, влево. Это зависит от ритмической организации мелодии, темпа и тактовой структуры. При применении данной схемы желательно использовать жесты с округлой основой, так как это позволяет лучше корректировать темп и управлять оркестром.

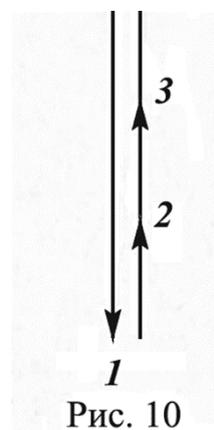


Рис. 10

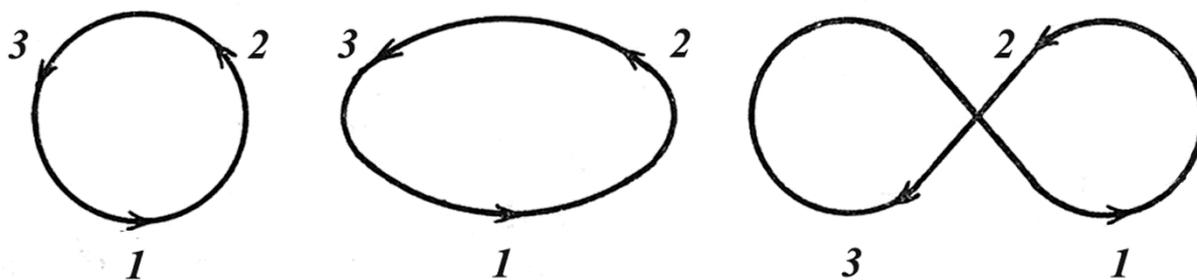


Рис. 11

Схемы (5-, 6-, 7-дольные и др.) образуются на базе ранее рассмотренных простых. Поэтому особенности образования, графический рисунок и правила выполнения простых метроритмических схем являются исходными при изучении схем сложных и смешанных размеров.

Классически безупречный рисунок той или иной схемы в практике встречается весьма редко, так как дирижеры имеют дело с разнообразным материалом, неповторимым по своей сути, стилю и направлению, и это требует разного профессионального подхода. Поэтому положения и правила, касающиеся графики простых метроритмических схем, не следует воспринимать как догму во всех без исключения случаях. И. Мусин отмечает, что музыка не вода, которая принимает форму сосуда, необходимо схему приспособить к музыке, и, если надо, суметь отойти от нее.

Однако если не соблюдать основные правила графики при постановке рук, исходные графические погрешности неизбежно будут проецироваться на весь последующий процесс исполнения самого разного музыкального материала, превращая его в ремесленничество.

Предлагаемые варианты метроритмических схем рассматриваются нами в отрыве от музыки, вне конкретного содержания, штрихового заполнения. Это своего рода школа, классический образец схем, выступающих в качестве основы дирижерского процесса. Данные схемы могут служить базой для дальнейшего совершенствования музыкального творчества.

Вопросы и задания

1. В чем суть правильной постановки рук?
2. Дайте определение понятиям «дирижерский план», «дирижерская позиция».
3. Что такое дирижерский аппарат?
4. В чем заключается принцип цельно-гибкой руки?
5. Каких ошибок следует избегать при выполнении 4-дольной схемы?
6. Каковы методы исправления ошибок в графике 4-дольной схемы?
7. Назовите особенности графики 3-, 2-дольных схем в медленных и умеренных темпах.
8. В чем особенность выполнения схемы «на раз»?

ТЕМА 3. АУФТАКТ КАК ОСНОВА ДИРИЖЕРСКОЙ ТЕХНИКИ

3.1. Ауфтакт, его свойства, функции и виды

В структуре дирижерского жеста важнейшая роль принадлежит ауфтакту. Именно ауфтакт предвосхищает момент возникновения звука, определяет характер и образное содержание музыки, являясь основой дирижерской техники. Известные дирижеры – как теоретики, так и практики – придают ауфтакту исключительно важное значение. Как указывает С. Канерштейн, «...говоря о выразительности дирижирования, мы по существу прежде всего говорим о выразительности ауфтакта» [8, с. 50]. С помощью ауфтакта мы даем вступление отдельным группам инструментов и всему оркестру, выявляем кульминацию музыкальных фраз и произведения в целом, обозначаем темп, динамику, штрих и характер произведения. Звуковедение в дирижерском его осмыслении целиком и полностью базируется на ауфтакте. Рассмотрим подробнее ауфтакт, его функции и свойства.

Ауфтакт (нем. *Auftakt*) означает «взятие дыхания». По определению Н. Малько, «...ауфтакт есть движение, предшествующее основному жесту» [9, с. 106]. И. Мусин дает следующее определение: «...ауфтакт – это жест, предвосхищающий момент исполнения каждой из долей такта и по временной продолжительности равный длительности определяемой доли» [11, с. 69]. Данные определения дополняют друг друга, раскрывая суть понятия. Итак, *ауфтакт – жест, предшествующий началу звучания*. Он является главной основой техники дирижирования. Без этого определяющего жеста успешное управление оркестром невозможно. Владение всеми приемами показа, снятия звучания, звуковедения даст возможность дирижеру становиться за дирижерский пульт и результативно управлять оркестром.

Свойства ауфтакта очень точно определил С. Казачков. По его мнению, дирижерский взмах отличается «длитель-

ностью, скоростью (интенсивностью), массой, направлением и формой» [6, с. 56] (курсив наш. – Л. Т.).

Ауфтакт несет в себе большую функциональную нагрузку, определяя темп, характер, динамику произведения, исполнительский штрих и фактуру музыкальной ткани. Функциональные особенности ауфтакта неразрывно связаны с его свойствами. Например, чтобы отразить плотность фактуры, необходим массивный, глубокий жест «от всей руки». А быстрый темп традиционно реализуется за счет такого свойства, как скорость.

Из всех видов ауфтакта следует выделить две основные группы – это полные и неполные ауфтакты, названные так исходя из функционального назначения. Как в русском алфавите все буквы делятся на гласные и согласные, так и в дирижировании полные и неполные ауфтакты составляют основу дирижерской техники. Не зная букв, человек не сможет читать. Точно так же, не владея важнейшими видами дирижерской техники (полными и неполными ауфтактами), дирижер не сможет продуктивно и качественно управлять оркестром, а каждое новое сочинение для него будет как новая книга для ребенка, не знающего азбуки.

Полный ауфтакт – это ауфтакт к полной доле такта.

Неполный – ауфтакт к неполной доле такта.

Кроме того, в дирижировании достаточно часто применяются *задержанный* и *обращенный* ауфтакты. Прежде чем рассмотреть каждый из этих видов, следует отметить их зависимость от определенного свойства дирижерского жеста. Так, например, основным свойством полного ауфтакта является направление, в то время как скорость – характерная особенность неполного и задержанного ауфтактов. Такие свойства жеста, как сила и масса, необходимы в отражении насыщенной фактуры в громких туттийных эпизодах.

3.2. Направление как важнейшее свойство полного ауфтакта

Направление жеста при выполнении полного ауфтакта придает дирижированию особую выразительность, позволяет оркестрантам быстрее «считывать» и глубже понимать дири-

жерские намерения. А слушателям открывает неисчерпаемые возможности в активизации музыкального восприятия. Однако в специальной литературе направление ауфтакта не нашло достаточного освещения. В частности, С. Казачков определяет направление как свойство дирижерского взмаха без конкретного приложения к ауфтакту. Н. Малько также выделяет направление жеста, но уже связывает это с ауфтактом. По его мнению, «направление ауфтакта должно быть сделано так, чтобы оркестр или хор не приняли за основной жест» [9, с. 107]. Исследователем выделены пять основных направлений ауфтакта, но в отрыве от тактовой структуры.

Ауфтакт невозможно рассматривать как отдельно взятое движение, в отрыве от других составных элементов дирижерского жеста. Его необходимо изучать во взаимосвязи со всеми элементами и в полном объеме тактового цикла. Основным свойством жеста при выполнении полного ауфтакта является *направление, которое совершается в противоположную сторону от основной доли.*

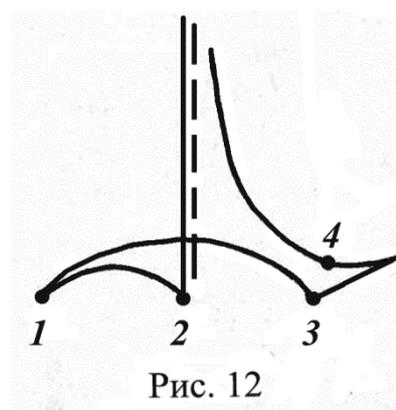


Рис. 12

Рассмотрим направление ауфтакта в 4-дольной схеме как наиболее унифицированной и отправной, на основе которой образуются все простые метроритмические схемы.

Если 1-я доля в 4-дольной схеме идет вниз, то ауфтакт к этой доле выполняется движением руки вверх и совпадает с траекторией основной доли (основного жеста, рис. 12). Но это простейший и самый легкий случай «начального полного ауфтакта», по выражению И. Мусина. Вторую долю мы традиционно выполняем «к себе», поэтому направление ауфтакта к этой доле будет обратным, то есть «от себя» и чуть выше горизонтальной плоскости (воображаемой линии, на уровне которой находятся 1-я, 2-я и 3-я доли, рис. 13). Исходя из уже известного правила, легко определить направление ауфтакта к 3-й доле такта. Он выполняется в обратном направлении, то есть чуть выше и в сторону «к себе» (рис. 14).

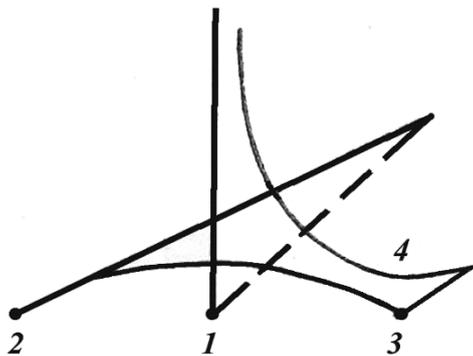


Рис. 13

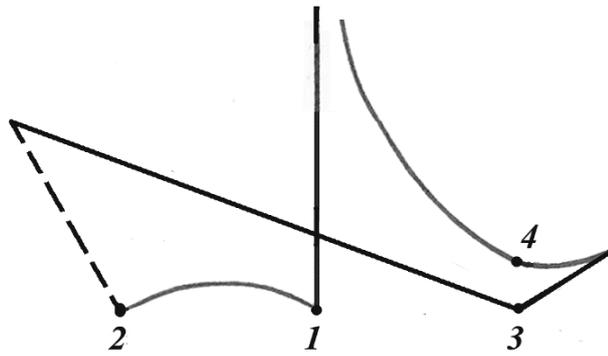


Рис. 14

В отличие от аффтакта к 1-й, 2-й, 3-й долям, аффтакт к 4-й доле имеет двойное толкование в зависимости от своего назначения. Если аффтакт к 4-й доле выполняет функцию начального аффтакта (к началу фразы), то его направление будет в виде «зачерпывающего» движения в сторону «от себя» и вверх, как показано на рисунке 15. Такое направление аффтакта совершенно неприемлемо в случае завершения произведения (фразы) на 4-й доле такта и когда 4-я доля залигована с последующей 1-й долей. Завершающий аффтакт к 4-й доле следует выполнять вверх и в сторону «от себя», а саму долю – вниз, в исходную точку 1-й доли (рис. 15). В этом случае момент появления звука (точка 4-й доли) совпадает с 1-й долей, а по графике такое завершающее движение несколько схоже с аффтактом к 2-й доле (рис. 16).

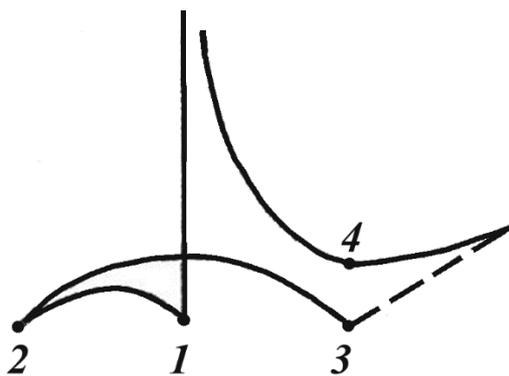


Рис. 15

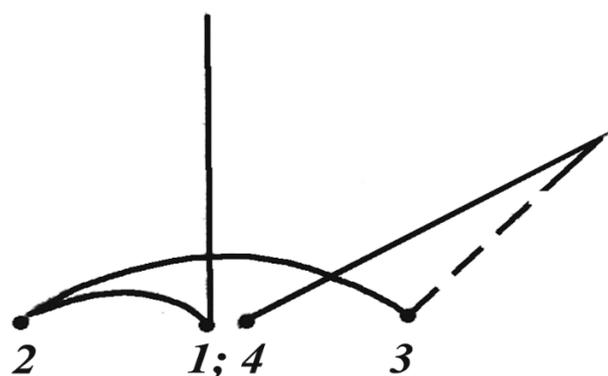


Рис. 16

Изучение аффтакта ко всем долям такта в 4-дольной схеме облегчает их освоение применительно к другим простым и сложным метроритмическим схемам. Основное правило

противоположного направления ауфтакта относительно конкретной доли (независимо от размера) актуально не только в 4-дольной схеме, но и во всех схемах, производных от нее.

Следует учесть, что при выполнении полных ауфтактов большое значение имеет скорость движения рук. Она изменяется за счет увеличения амплитуды жеста в момент исполнения конкретного ауфтакта к определенной доле. Это в свою очередь обеспечивает ровный темп.

Наибольшая эффективность усвоения данного материала достигается в том случае, если изучение ауфтактов ко всем долям тактового цикла увязать с освоением метроритмических схем. И начать этот процесс, как уже отмечалось ранее, лучше всего с 4-дольной схемы, поскольку она является формообразующей всех простых метроритмических схем. Овладев всеми направлениями дирижерского жеста и полными ауфтактами ко всем долям, дирижер с легкостью трансформирует этот навык применительно к другим простым и сложным схемам.

В процессе освоения ауфтактов во избежание параллельного движения работу рук следует дифференцировать в соответствии с распределением их функций (разумеется, весьма условным), при котором правая рука – тактирующая, а левая подключается только на момент выполнения ауфтакта к конкретной доле, причем с максимальной амплитудой.

Задания

1. Покажите (по отдельности) ауфтакты к 1-й, 2-й, 3-й, 4-й долям такта в рамках 4-дольной схемы. При этом правая рука – тактирующая, а левая подключается только на момент ауфтакта.

2. Безостановочно покажите ауфтакты к различным долям такта к 2-й, 1-й, 3-й; 2-й, 4-й, 3-й; 1-й, 4-й, 2-й долям (по одному показу в такте) в 4-дольной схеме.

3. Выполните несколько ауфтактов в рамках одной тактовой схемы к разным (раздельным) долям такта – 1-й и 3-й, затем – к 2-й и 4-й.

4. Покажите несколько ауфтактов в одном такте к (слитным) долям – 1-й и 2-й, к 2-й и 3-й, затем к 3-й и 4-й; 4-й и 1-й.

5. Руководствуясь правилом противоположной направленности жеста, покажите полные ауфтакты в простых метроритмических схемах 3-дольного, 2-дольного размеров.

6. Покажите ауфтакты к полным долям такта в сложно-составных схемах: 6-, 5-, 8-дольной и др.

3.3. Неполный ауфтакт

Неполный ауфтакт, как уже отмечалось выше, – это *ауфтакт к неполной доле такта*, то есть к долям, начинающимся с паузы, либо разделенным лигой или точкой (нотой с точкой). Неполная доля может состоять из одной или нескольких более мелких длительностей. Рассмотрим самый простой случай половинного деления доли.

Особенность ауфтакта к неполной доле, по определению И. Мусина, «состоит в том, что он, в отличие от полного, не предшествует по времени счетной доле, а совпадает с ней. Иначе говоря, начало движения ауфтакта есть в то же время и начало счетной доли» [11, с. 88]. Неполный ауфтакт характеризуется своей неподготовленностью, внезапностью (отсюда и первоначальное его название – *неприготовленный*, по терминологии М. Багриновского), что вызывает немало трудностей при изучении и освоении данного вида техники.

Если полный ауфтакт направлен в противоположную сторону от счетной доли, то направление неполного ауфтакта соответствует направлению счетной (неполной) доли. Поэтому важнейшим свойством жеста в неполных ауфтактах является скорость (в отличие от полных ауфтактов, где главное – направление).

Учитывая, что дирижеру нужно показать только часть доли (которая условно разделена), при выполнении неполного ауфтакта для более эффективного его усвоения лучше всего придерживаться так называемого «дробленного» счета («раз-и, два-и, три-и, четыре-и»). При его выполнении следует задержать движение руки перед началом этой доли (просчитать ее),

а затем, оттолкнувшись на счет «и» в направлении неполной доли, сделать аффтакт. При этом «центр тяжести» автоматически перемещается на последующую полную долю. Неполный аффтакт – это аффтакт на счет «и». Движение руки при этом по времени совпадает с началом неполной доли.

Освоение неполного аффтакта, как и полного, лучше всего начать с 4-дольной схемы, причем не с 1-й доли, а с 2-й, так как аффтакт к неполной 1-й доле наиболее сложен и его целесообразно изучать после того, как освоены неполные аффтакты к другим долям такта.

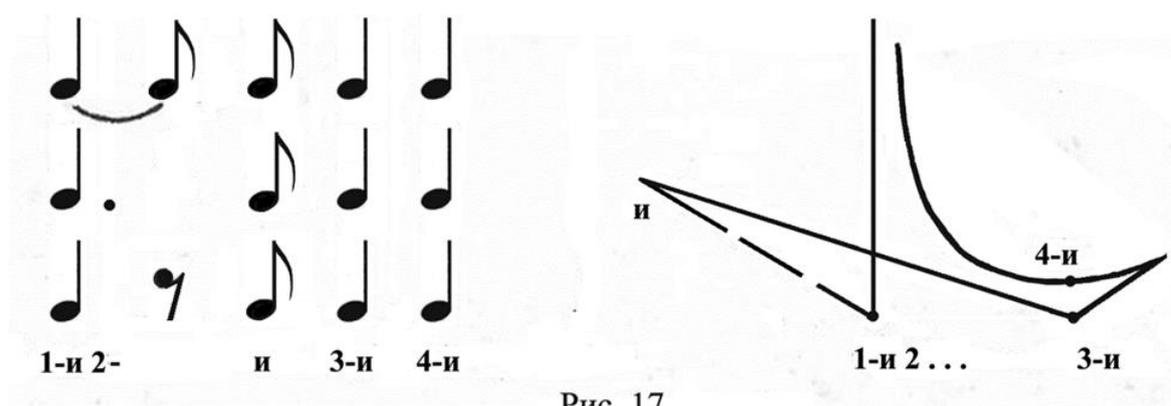


Рис. 17

Итак, неполная 2-я доля может быть выражена лигой, точкой или паузой. Независимо от того, к какой доле выполняется аффтакт, начинать освоение следует в рамках полной тактовой схемы. Дирижер начинает движение тактирующей правой рукой с 1-й доли, при этом считая на «раз-и, два» (1-и 2...). В точке 1-й доли задерживает движение руки, просчитывая 2-ю долю, и только на счет «и» быстрым внезапным движением (с подключением левой руки) «к себе» и вверх выполняет неполный аффтакт, который, смещаясь, совпадает с полным аффтактом к последующей полной доле (в данном случае 3-й, рис. 17). Как видно из полученной схемы, неполная доля словно выпадает. И это естественно, так как в реальном звучании неполная доля сливается с последующей полной.

Неполная 3-я доля по звучанию будет сливаться с 2-й, а по графическому рисунку совпадает с полным аффтактом к 4-й доле (рис. 18).

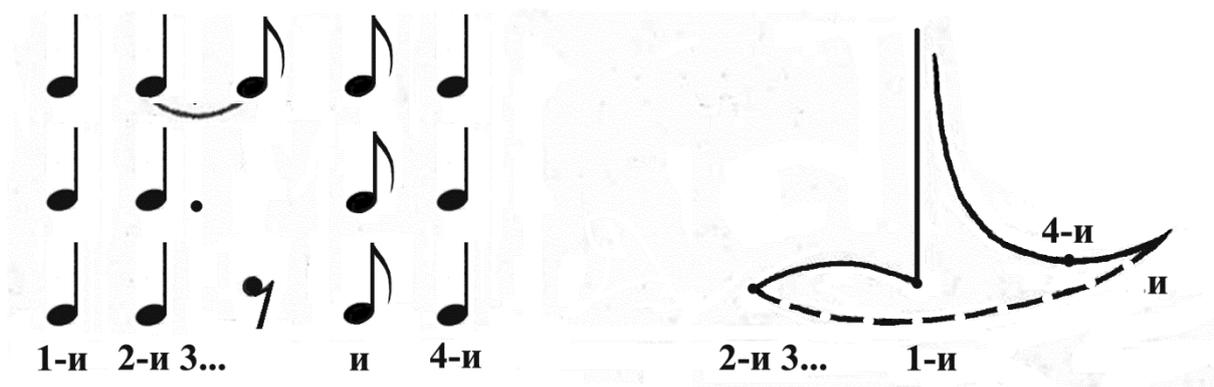


Рис. 18

Ауфтакт к неполной 4-й доле – наиболее простой, поскольку совпадает с начальным полным ауфтактом к 1-й доле, сливаясь с ней по звучанию. При его выполнении движение рук замирает на 3-й доле и по счету «и» быстро устремляется вверх, частично совпадая с ауфтактом к 1-й доле (рис. 19).

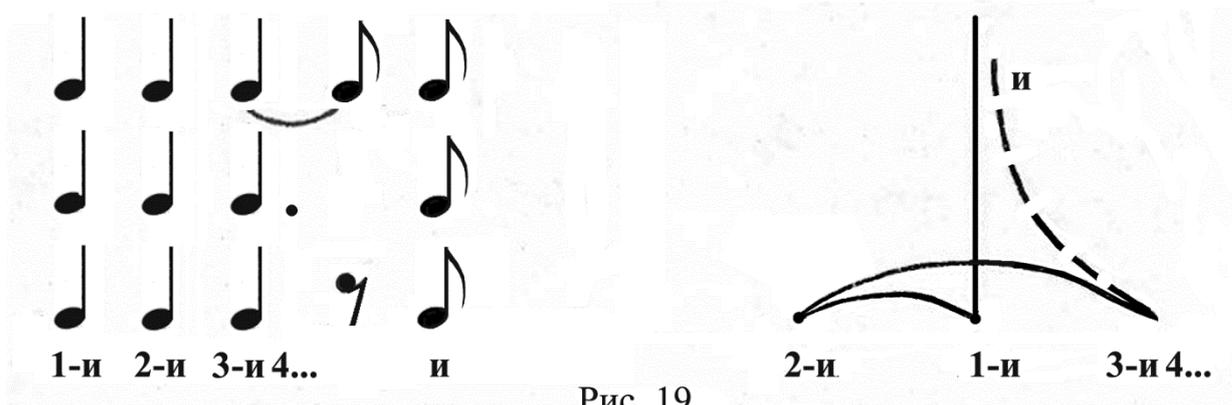


Рис. 19

В отличие от 2-й, 3-й, 4-й долей такта, неполная 1-я доля имеет двойное графическое толкование в зависимости от функционального назначения. В начале произведения неполная 1-я доля выражается только паузой. В этом случае из исходного положения, каким является точка 1-й доли, по счету «и» руки дирижера быстро уходят в сторону «от себя», совпадая с ауфтактом ко 2-й доле.

В дирижерской практике неполная 1-я доля очень часто наполовину (через тактовую черту) связана лигой с 4-й долей предыдущего такта. Для удобства такого варианта выполнение ауфтакта следует начать с предыдущего полного такта, связав в конце 4-ю долю с 1-й (4-я доля при этом выполняется не вверх, а вниз, как завершающая). Как видно из рисунка 20,

в графическом выражении 1-я доля практически отсутствует. В реальной практике первую долю следует фиксировать (тактировать) правой рукой.

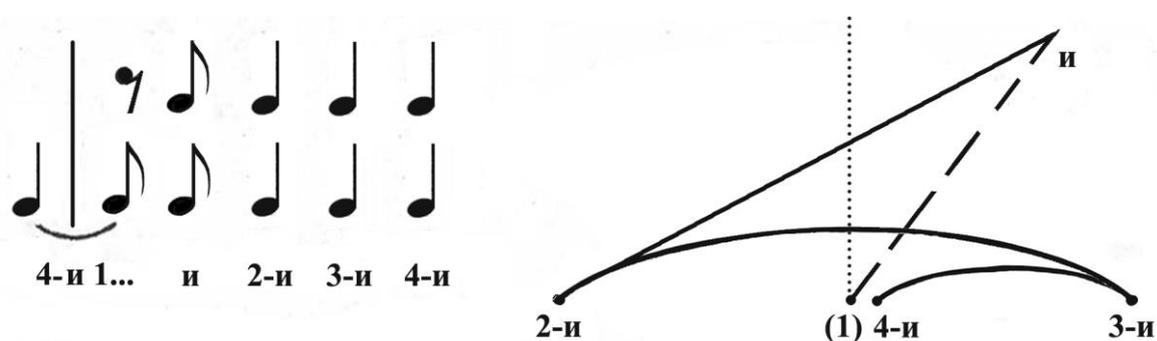


Рис. 20

Наглядным примером неполной 1-й доли является фрагмент Романса П. Чайковского, в котором на протяжении двух тактов подряд последняя четверть через тактовую черту залигована с неполной 1-й долей последующего такта, что весьма затруднительно для начинающих дирижеров. В подобных случаях 4-ю долю следует выполнять завершающим жестом вниз («к себе»).левой рукой необходимо выдерживать длительность 4-й и залигованной 1-й доли (с последующей ее фиксацией). А правой (тактирующей) рукой откладывать все доли, в том числе и залигованную 1-ю.

П. Чайковский. Романс (фрагмент)



При изучении и выполнении неполного аффтакта в других размерах и схемах (3-, 2-, 6-дольных и др.) действуют те же правила и закономерности, что и в 4-дольной с небольшой трансформацией дирижерских схем в соответствии с графическими особенностями каждой.

3.4. Задержанный и обращенный ауфтакты

Задержанный ауфтакт находит применение в тех случаях, когда мы сталкиваемся с резкой сменой динамики с *pp* на *ff* в медленных темпах, либо при *ff* на начальном этапе звучания в медленных темпах. Главной особенностью этого вида ауфтакта является то, что дирижерский жест как бы раздваивается, для того чтобы сохранить медленный темп и передать внезапно громкий решительный характер последующего звучания. После резкого интенсивного замаха (перед *ff*) следует замереть, задержав движение рук в верхней точке ауфтакта, затем резко бросить руки в направлении основной доли. Задержка ауфтакта происходит при переходе его в основной жест и таким образом сохраняет медленный темп в *pp* и резко меняющийся на *ff* характер произведения. При отсутствии данного навыка (задержки жеста в верхней точке ауфтакта) дирижеру весьма сложно добиться в оркестре мощного звучания в медленном темпе.

Обращенный ауфтакт – это не что иное, как полный дирижерский жест, при котором звук появляется не в момент точки, а на вершине отражения. Такой ауфтакт удобен для слитного, связного исполнения показа вступления духовой группы и при исполнении длительных синкопированных эпизодов. Например, в увертюре-фантазии П. Чайковского «Ромео и Джульетта» (в разработке), увертюре «Манфред» Р. Шумана.

Некоторые теоретики выделяют такие виды ауфтактов, как начальный полный и междольный. Но в реальной дирижерской практике это те же полные и неполные ауфтакты, которые применяются в самом начале звучания либо к разным долям внутритактовой схемы во время звучания. По сути, отражение одной доли служит ауфтактом к другой. Владея всеми видами ауфтактов, начинающий дирижер без особого труда сможет самостоятельно прочесть новый оркестровый материал. Система ауфтактов – это своего рода «азбука дирижирования».

Вопросы и задания

1. Назовите отличие полного ауфтакта от неполного.
2. Отдельно покажите 2-ю, 3-ю, 4-ю, 1-ю неполные доли в 4-дольной схеме.
3. В одном полном 4-тактовом цикле выполните сразу несколько ауфтактов к неполной 2-й и неполной 4-й долям такта. Затем – к неполной 3-й и неполной 1-й долям.
4. Выполните показы неполных ауфтактов в 3-, 2-, 6-дольных схемах.
5. Что такое «задержанный ауфтакт», и в каких случаях он применяется?
4. Разберите и продирижируйте следующие произведения, выявляя полные, неполные, задержанные ауфтакты:
 - П. Чайковский. «Октябрь. Осенняя песнь», «Июнь. Баркарола» из цикла «Времена года»;
 - П. Чайковский. Романс;
 - Л. ван Бетховен. Увертюра «Эгмонт» (вступление).

3.5. Выразительные возможности ауфтакта и его практическое применение

Практическое применение ауфтакта с точки зрения его технических и выразительных возможностей достаточно многообразно. Ауфтакт, выполненный с учетом свойств каждого вида, – главное средство дирижерской техники, и его возможности поистине неисчерпаемы. Рассмотрим это на конкретных музыкальных примерах.

1. Изучение ауфтакта позволяет дирижеру свободно владеть техникой показа различных вступлений, как начальных, так и внутритактовых. Например, в «Песне Сольвейг» из сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига затактовое звучание темы с 4-й доли выполняется «зачерпывающим» движением руки (полным ауфтактом) к этой доле. Дальнейшая фразировка темы крайних разделов имеет затактовое начало, что также достигается с помощью ауфтактов к 4-й доле.

Э. Григ. «Песня Сольвейг» из сюиты «Пер Гюнт»



Начало звучания Гавота С. Прокофьева приходится на 3-ю долю и начинается с полного ауфтакта к этой доле.

С. Прокофьев. Гавот из «Классической симфонии»



2. Снятие звучания (за исключением фермат) также выполняется посредством ауфтакта. Например, 3-я ч. Сонаты ми-минор для фортепиано Э. Грига заканчивается на 2-ю долю и снимается полным ауфтактом к этой самой доле.

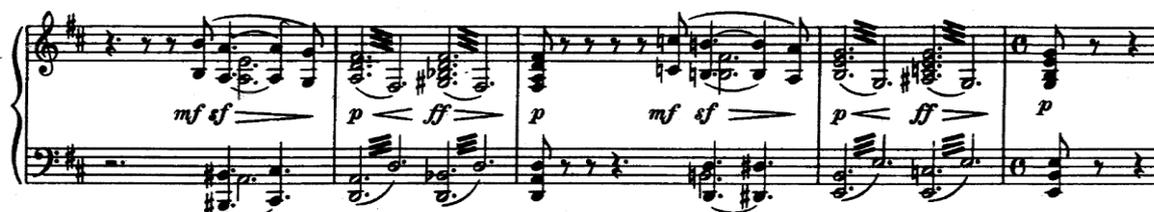
Э. Григ. Соната ми-минор для фортепиано, 3-я ч. (окончание)



3. Освоение системы ауфтактов даст возможность дирижеру успешно справляться с отражением резких динамических взрывов. Ярким примером такого динамического перепада является фрагмент интродукции к опере П. Чайковского

«Пиковая дама». В данном эпизоде возрастание динамики на протяжении такта достигает своей кульминационной точки к 3-й доле и выполняется путем резкого увеличения амплитуды жеста преимущественно за счет ауфтакта к ней.

Интродукция к опере «Пиковая дама» П. Чайковского (фрагмент)



4. Владение всеми видами ауфтакта существенно расширяет палитру технических возможностей дирижера в вопросах звуковедения и мелоса, что придает музыкальной фразе особую выразительность. Смысловые акценты на вторых долях каждого такта основной темы в сочинении П. Чайковского «Ноябрь. На тройке» (из цикла «Времена года») следует обозначать выразительными ауфтактами к ним. Акценты здесь – как ударение в словах.

П. Чайковский. «Ноябрь. На тройке»



Таким образом, выразительные возможности ауфтакта заключаются в следующем:

- а) показ всех видов вступлений – начальных и внутритактовых;
- б) снятие звучания (кроме фермат);
- в) отражение резких перепадов динамики;
- г) фразировка и звуковедение.

ТЕМА 4. СОПУТСТВУЮЩИЕ ВИДЫ ДИРИЖЕРСКОЙ ТЕХНИКИ

4.1. Ферматы. Виды фермат

Весьма часто начинающие руководители оркестра теряются при исполнении фермат и пауз. Невнятные дирижерские показы музыкальных эпизодов с ферматами и паузами затрудняют их понимание и исполнение оркестрантами. Рассмотрим подробнее данные сопутствующие виды техники.

Фермата (ит. *fermare* – ‘остановка’)  – знак, обозначающий увеличение длительности ноты или паузы на половину основной длительности. Фермата (над или под нотой) несет в себе важную смысловую нагрузку, чаще всего логически-кульминационную. Поэтому фермату следует прежде всего поставить выразительным ауфтактом к ферматной доле, выдержать, а затем снять определенным жестом.

В дирижерском понимании ферматы условно подразделяются на *снимаемые* и *неснимаемые*. Неснимаемые – это ферматы, не отделенные паузой, после которых звучание продолжается. Такие ферматы ставятся, выдерживаются и снимаются ауфтактом к последующей (звучащей) доле.

Снимаемые ферматы – это те, после которых есть паузы. В таких случаях фермата снимается круговым (преимущественно кистевым) движением руки с «подсечкой». Графически это напоминает увеличенную запятую. Здесь важно учесть одно непреложное правило – снятие подобного рода фермат осуществляется круговым движением («с подсечкой») в *противоположную сторону следующей (паузирующей) доли*. Затем пассивным жестом откладывается пауза и продолжается дальнейшее ведение музыки посредством ауфтактов. В 4-дольном размере это выглядит следующим образом (рис. 21).



Рис. 21. Направление снятия фермат в 4-дольном тактовом цикле

Встречаются эпизоды, содержащие несколько растянутых по оркестровым группам фермат в одном такте, перед выполнением которых начинающие дирижеры испытывают затруднения. Например, в «Песне Сольвейг» из сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига, «Концертной пьесе» Г. Ермоченкова. Это означает, что остановка звучания происходит постепенно в каждой группе. Дирижер в таких эпизодах должен откладывать (просчитывать пассивным жестом) все ферматные доли и останавливаться только на последней фермате, поскольку она как бы вбирает в себя все предыдущие знаки.

Иногда композиторы прибегают к ферматам на тактовой черте. Такой композиторский прием означает более продолжительную остановку звучания между музыкальными разделами. Если цезура в переводе на обычный текстовый язык равнозначна точке в конце каждого предложения, а в музыкальной практике соответствует вдоху (взятию дыхания), то фермата на тактовой черте предполагает более длительный перерыв в звучании. Различие между ними лишь в продолжительности остановки. Однако и цезура, и фермата на тактовой черте требуют предварительного снятия звучания. Дирижеру необходимо снять звук, остановиться (перевести дыхание или подождать), а затем с помощью ауфтакта продолжить музыкальное развитие.

4.2. Реакция дирижера на паузы

Разночтения по дирижерскому подходу относительно пауз отрицательно сказываются на качестве исполнения некоторых музыкальных сочинений, изобилующих ими. А между тем паузы (особенно внутритактовые и генеральные) несут в себе определенную смысловую нагрузку. Своим ритмизованным молчанием они помогают слушателям осмыслить и прочувствовать глубину музыкально-драматургического замысла.

Пауза – это знак молчания. Паузы, как и звуки, различаются по длительностям (не звучания, а молчания). В дирижерской практике паузы подразделяются на *начальные, внутритактовые и генеральные.*

В самом начале произведения паузы могут быть половинными (в половину такта), меньше половины такта и больше

половины такта. Если половинная пауза проставлена автором произведения, то ее следует просчитать пассивным жестом, а затем показать вступление. Если половинная пауза не обозначена, что чаще всего встречается в современной нотной литературе, ее можно не откладывать, а сразу приступить к показу звучания. Однако и в том, и в другом случае желательно все же паузы в половину такта просчитать пассивным жестом.

Если начальная пауза занимает меньшую половину такта, она, как правило, обозначается и фиксируется пассивным (безауфтактным) жестом. Паузы в начале произведения не проставляются и не откладываются дирижером, если они больше половины такта, когда музыка начинается с затакта (полной, неполной доли или нескольких долей, занимающих меньшую часть такта).

Внутритактовые паузы обязательно просчитываются пассивным, но вразумительным жестом (с точки зрения схемы). Даже если в такте одна шестнадцатая нота, а последующие доли – паузирующие, они просчитываются пассивным жестом согласно схеме. Перед паузами звучание, как правило, снимается ауфтактом (за исключением фермат).

Генеральные паузы – это паузы у всего оркестра, обозначающие его всеобщее молчание. Перед генеральной паузой звучание оркестра непременно снимается, а паузирующий такт откладывается безауфтактным, предельно внятными кистевым жестом. Счетные доли при этом дирижером не откладываются, но ритмически просчитываются в уме. В отличие от предыдущих (начальных и внутритактовых) пауз, при генеральных паузах откладываются не доли, а такты.

Вопросы и задания

1. Какова технология снятия фермат?
2. В чем отличие дирижерских действий при паузирующих долях и генеральных паузах?
3. Продирижируйте следующие произведения:
Э. Григ. «Песня Сольвейг» из сюиты «Пер Гюнт»;

Р. Планкетт. Увертюра к оперетте «Корневильские колокола»;

Г. Ермоченков. «Концертная пьеса»;

Л. ван Бетховен. Увертюра «Кориолан»;

К. М. фон Вебер. Увертюра к опере «Волшебный стрелок»;

Дж. Россини. Увертюра к опере «Шелковая лестница».

4.3. Дирижерский подход к отражению динамики

Динамика (от греч. δύναμη – ‘сила’) означает силу (громкость) звучания и является одним из главных компонентов музыкальной выразительности. Динамическая шкала отличается необычайной гибкостью и разнообразием: от *ppp* (*pianissimo*) до *fff* (*fortissimo*). Динамику следует рассматривать во взаимодействии с фактурой (инструментальным изложением), темпом и характером музыки. Она подразделяется на статичную (неизменяющуюся), постепенно меняющуюся и внезапно меняющуюся (резкие перепады динамики).

Самым распространенным дирижерским приемом в отражении статичной динамики, конечно же, является амплитуда жеста. Чем тише звучание музыки, тем меньше амплитуда жеста и наоборот, с усилением звучания увеличивается амплитуда. Это стандартный подход начинающих дирижеров к отражению динамики, но, к сожалению, далеко не полный и не самый результативный. Только за счет амплитуды жеста в полной мере отразить динамические изменения невозможно.

В отражении динамики наряду с амплитудой жеста следует применять изменения плана и позиции рук. С усилением звука необходимо не только увеличивать амплитуду жеста, а переходить на более дальний план и верхнюю позицию рук. И наоборот, с уменьшением силы звука (затуханием звучания) уменьшать амплитуду жеста, менять план (на более ближний) и позицию рук (на более низкую). При этом необходимо учитывать инструментальное изложение музыкального материала. Например, *p* (*piano*) духовым инструментам, с учетом их дальней рассадки, логичнее показать небольшой амплитудой в ближнем плане и в средней (а не в низкой) позиции.

Важная роль в передаче динамики отводится левой руке. Застывшее положение левой руки ладонью вниз в низкой позиции означает *ppp* (*pianissimo*) и наоборот, поднятая ладонью вверх рука с разведенными пальцами воспринимается как требование громкого звучания на *fff* (*fortissimo*).

При отражении динамики следует учитывать темп произведения. Распространенной ошибкой начинающих дирижеров является применение большой амплитуды жеста в быстрых туттийных эпизодах на *fff*. Излишнее махание руками с большим отражением в громких и быстрых эпизодах сильно мешает оркестру, чревато снижением темпа, чрезмерным напряжением рук. Подобные эпизоды гораздо эффективней передавать с применением таких свойств, как сила и масса жеста: в более высокой позиции с подключением всей руки (предплечья и плечевого сустава), закрепленной кистью и **минимальной** амплитудой жеста. При таком подходе сохраняется быстрый темп, а массивная оркестровка и нюансировка реализуются за счет закрепленных, но не зажатых рук и более высокой позиции.

Самой важной задачей для дирижера является достижение *p* (*piano*) – показателя оркестрового и дирижерского мастерства. Не всем дирижерам удастся достичь в оркестре по-настоящему тихого звучания при нюансах *p*, *pp*, *ppp*. Поэтому использование низкой позиции рук и ближнего плана при показе данного нюанса существенно улучшает эффективность дирижерского мануала.

Следует различать поступательные изменения динамики (*crescendo*, *diminuendo*), которые имеют самую разную (одно-, двух-, трехтактовую или многотактовую) протяженность. Задача дирижера – равномерно распределить увеличение и уменьшение звучания оркестра в соответствии с указанными временными рамками и при этом обозначить кульминацию, на чем настаивает американский дирижер Э. Кан [7].

При постепенном усилении звучания (*crescendo*) тактирующая правая рука работает по схеме с постепенным увеличением амплитуды жеста, а левая, вне зависимости от схемы, движется вверх с открытой ладонью и округленными разведенными пальцами. Движение левой руки может быть

«выжимающим» (ладонью вверх) либо «вытягивающим» (ладонью вниз), в зависимости от характера звучания – радостного, победного или напряженно-драматического.

В любом случае важно зафиксировать кульминацию звучания. Например, в двухтактовом *crescendo* и *diminuendo* кульминация приходится на начало третьего такта и обозначается дополнительным ауфтактным жестом левой руки вверх. Если это «вытягивающее» *crescendo* (ладонью вниз), то в момент кульминации для большей выразительности и фиксации ладонь необходимо повернуть вверх.

При постепенном уменьшении (затухании) громкости звучания (*diminuendo*) правая рука соответственно работает по схеме с постепенным уменьшением амплитуды жеста, а левая, независимо от схемы, плавно движется вниз с повернутой вниз ладонью. Это вполне доступные приемы дирижерского воплощения постепенного изменения динамики.

Определенную сложность для дирижеров представляют эпизоды с многотактовым изменением динамики, когда требуется равномерно распределить усиление звука на протяжении 10–16 и более тактов. Распространенной ошибкой в дирижерском решении подобных задач является неоправданно быстрое усиление звука, неумение плавно, постепенно вывести звук на кульминационный предел по причине нехватки технических средств выразительности. За счет постепенного однообразного увеличения амплитуды жеста сделать это, конечно же, невозможно.

В таких случаях можно порекомендовать дирижеру использовать прием, при котором правая рука выполняет свою тактирующую функцию, а левая, двигаясь из нижней позиции в верхнюю (на *crescendo*), достигнув верхнего предела, резко «ныряет» вниз (словно лоя падающий предмет) и снова возобновляет поступательное движение вверх (не давая звуку «упасть»). При этом весьма эффективна смена положения ладони (с верхнего на нижнее и обратно). Таким образом, за счет нескольких резких падений левой руки и ее постепенных движений из нижней позиции в верхнюю дирижер сохраняет многотактовое поступательное *crescendo*. Примером подобных

эпизодов могут служить фрагменты первой части Симфонии № 5 Л. ван Бетховена.

Резкие динамические перепады, такие как *sfp* (*sforzando*) и резкое *piano* с последующим *crescendo*, требуют от дирижера особого приема в достижении необходимого звукового контраста. Например, увертюра из кинофильма «Укрощение огня» А. Петрова, увертюра из кинофильма «Дети капитана Гранта» И. Дунаевского и др. Дирижерский прием исполнения данных эпизодов заключается в том, чтобы, показав мощным движением рук с максимальной амплитудой *sf*, резко отдернуть руки (на *p*), поменяв план с дальнего на ближний (как бы обжегшись, дернуть руки к себе) и сразу пойти на *crescendo* вышеизложенным способом.

К внезапным видам динамики относится также и *sub.p* (*subito piano*), представляющее определенную сложность для начинающих дирижеров. Как справедливо замечает И. Мусин, выполнение *sub.p* зависит от темпа. В медленном темпе данный оттенок не представляет сложности ни для дирижера, ни для оркестра, а в быстром темпе справиться с ним сложнее, особенно в тех случаях, когда *sub.p* приходится на 1-ю долю [11]. Сложность заключается в том, что последняя доля такта, стоящая перед первой, по схеме движется вверх, а первую необходимо показать в нижней позиции. Выход из этого противоречия может быть только один: **последнюю долю перед *sub.p* вести не вверх, а вниз, как завершающую**, с тем, чтобы подготовить внезапный спад динамики, а затем аффтактом с минимальной амплитудой его зафиксировать. При таком подходе оркестр доведет звучание музыки на *ff* без привычного дирижерского движения вверх по схеме, а главное – будет готов к резкому перепаду динамики.

А лучший вариант показа *sub.p* в быстрых темпах – отказаться от фиксации последней доли, а просто, отойдя от схемы, «нырнуть» вниз, убрав руки в нижнюю позицию, и тем самым подготовить предстоящий резкий спад динамики.

Таким образом, в отражении динамики дирижер должен задействовать все имеющиеся в его арсенале приемы для достижения максимально полной выразительности жеста.

Задания

Продиржируйте следующие произведения:

А. Петров. Романс из музыки к/ф «Метель»;

М. Мусоргский. «Богатырские ворота» из цикла «Картинки с выставки»;

Л. ван Бетховен. Симфония № 5 (I ч.);

И. Дунаевский. Увертюра к к/ф «Дети капитана Гранта»;

А. Петров. Увертюра к к/ф «Укрощение огня».

ТЕМА 5. ТЕМП КАК ОСНОВА ДИРИЖЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

5.1. Виды темпов и правила их дирижерской реализации

Темп (скорость исполнения музыки) является важнейшим условием музыкальной интерпретации. Темповая шкала весьма разнообразна и подразделяется на три условные группы: медленные темпы, умеренные и быстрые. Кроме того, каждая группа имеет свои промежуточные значения.

К быстрым темпам относятся:

Allegro – скоро.

Allegretto – более медленный, чем *allegro*, и более скорый, чем *andante*.

Vivo – живо.

Vivace – оживленно, скорее, чем *allegro*, но медленней, чем *presto*.

Presto – быстро.

Prestissimo – очень быстро, предельно быстро.

Con brio – весело, возбужденно, пылко.

Con fuoco – с жаром, пламенно, страстно.

Spirito – воодушевленно, с увлечением, жаром.

В группу умеренных темпов входят:

Moderato – умеренно.

Andante – текущий, идущий шагом.

Non troppo – не спеша.

Sostenuto – сдержанно.

Con moto – с движением.

Piu mosso – более подвижно.

Animato – оживленно.

Медленные темпы обозначаются следующим образом:

Adagio – медленно, спокойно.

Adagietto – несколько подвижнее, чем *adagio*.

Largo – широко.

Lento – медленно, протяжно.

Для более точного обозначения в музыкальной практике используются термины, уточняющие некоторые незначительные изменения темпа:

Poco – немного, слегка.

Poco a poco – мало-помалу.

Molto – очень.

Assai – значительно, в большей степени.

Cantabile – певуче.

Espressivo – выразительно.

Maestoso – величественно.

Это основной, общепринятый и далеко не полный перечень всех темповых музыкальных параметров, поскольку само понятие музыкального темпа очень разнообразно и весьма относительно.

По мнению Э. Кана, «один из наиболее важных и противоречивых аспектов музыкальной интерпретации – это выбор “правильного” темпа» [7, с. 141]. В настоящее время технические возможности позволяют прослушать множество вариантов исполнения одного и того же произведения с одинаковыми темповыми обозначениями, но звучащих совершенно по-разному. Вариантная множественность дает возможность дирижеру найти для себя подходящую исполнительскую версию. Выбор темпа, его ощущение у разных дирижеров могут сильно отличаться, несмотря на указанные авторские обозначения. Неправильно выбранный темп существенно влияет на авторскую концепцию музыкального сочинения. Ссылки на метроном Мельцеля значительно упрощают выбор темпа, но даже эти авторские указания не всегда точно отражают характер и суть произведения, поэтому к данному вопросу дирижеру следует подходить с особой тщательностью.

Определенную сложность в выборе темпа представляют произведения, которые начинаются с целых или половинных длительностей, а основной материал излагается на фоне пульсирующего метроритма восьмых или шестнадцатых длительностей. Вначале кажется, что темп соответствует основному содержанию музыки, но при появлении главной темы выясняется, что произошла ошибка. В таких случаях перед началом звучания необходимо представить темп пульсирующего эпизода и на этой основе приступать к исполнению. Так, например, 1-я ч. «Неоконченной» симфонии Ф. Шуберта (Симфония № 8 си минор) *Allegro moderato* (умеренно скоро) – начинается с протяжного звучания басов и контрабасов, а затем появляется основная тема на фоне гармонической фигурации шестнадцатых. Именно на этот материал главной темы и следует ориентироваться при выборе темпа.

Каждая разновидность темпа влияет на особенности дирижерского решения. Медленная музыка протяженного, лирического характера требует от дирижера горизонтальной, «распевной» графики. И наоборот, в быстрых темпах максимальная результативность достигается путем вертикальной графики жеста.

В отражении темпа следует учесть динамику, фактуру произведения (способ изложения музыкального материала), а также метроритмическую структуру. В быстрых темпах на *fff* жест должен быть минимальной амплитуды с подключением всей руки, закрепленной кисти и небольшим отражением, например, в финале увертюры «Эгмонт» Л. ван Бетховена, заключительном разделе увертюры к опере «Вильгельм Телль» Дж. Россини и др. Большая амплитуда жеста с увеличенным отражением в данных эпизодах будет создавать помехи оркестру.

В медленных темпах на *pp* желательно придерживаться ближнего плана, низкой позиции рук, небольшой амплитуды жеста и четко просматриваемой схемы. К сожалению, в подобных случаях дирижеры часто минимизируют схему до полной неузнаваемости, не учитывая отдаленного расположения некоторых оркестровых групп, нуждающихся в четком дирижерском посыле.

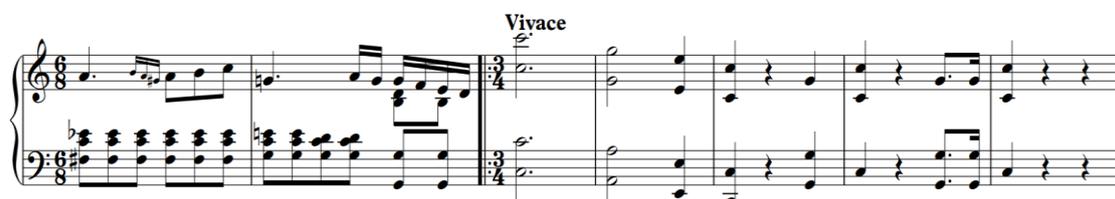
Темпоритмические соотношения – еще одна дирижерская задача, решить которую можно с учетом некоторых закономерностей. Прежде всего это касается произведений 2-дольного размера в быстрых темпах, которые следует дирижировать *с опорой на 1-ю долю, минимальным отражением и нивелированием 2-й доли*. Опираясь на 1-ю долю, дирижер дает ритмическую опору басу, от которого отталкивается весь оркестровый пласт. При таком подходе с минимальной физической нагрузкой выразительность и результативность дирижерского жеста возрастают в разы. Главное, организовать свою руку, направив ее в четкое опорное русло 1-й доли, как, например, в русской народной песне «Светит месяц» в обработке В. Андреева, «Цыганской рапсодии» для баяна с оркестром В. Гридина, пьесе «Народный праздник» Д. Шостаковича из кинофильма «Овод» и др.

Строго организованной техники требуют сочинения 3-дольного размера в умеренно скорых и быстрых темпах. Начинающие дирижеры обычно пытаются, точно придерживаясь схемы, одинаковым жестом отмахивать все доли, создавая тяжеловесную суету и тем самым мешая оркестру, особенно в менуэтах из симфоний И. Гайдна, В. А. Моцарта. Дирижировать такие сочинения следует *с четкой опорной фиксацией 1-й доли, а 2-ю и 3-ю просто «прорисовывать»* безауфтактным жестом (как на уроках сольфеджио в музыкальной школе). Такой метод позволяет эффективно, с наименьшими физическими затратами, избегая грубоватости, сохранять энергичную пульсацию в изящной классической стилистике.

При резкой смене темпа с медленного на быстрый дирижеры, нередко придерживаясь графического рисунка схемы, ведут последнюю долю медленного такта вверх и таким образом попадают в беспомощное положение перед показом быстрого темпа. Рука, оказавшаяся вверху, не может сделать замах (ауфтакт) к быстрой части произведения. Резкая смена темпа с медленного на быстрый решается предельно просто: в последнем, медленном такте необходимо снять звучание последней доли с помощью завершающего ауфтакта не вверх, а вниз («к себе») – так у дирижера будет возможность взмахом руки дать вполне определенный ауфтакт к последующему

быстрому разделу произведения. Например, в увертюре к опере «Дон Жуан» В. А. Моцарта и его Симфонии № 97 до мажор (преход с Adagio на Vivace) и др.

В. Моцарт. Симфония № 97 до мажор, 1-я ч. (фрагмент)



Внезапный переход с быстрого темпа на медленный осуществляется путем отказа от последней доли перед сменой темпа, а точнее ее замены новым (медленным) ауфтактом. Отменить долю не значит нарушить темп. В быстром темпе оркестр завершит движение музыки без дирижерского тактирования, а сэкономленное таким образом время (последней доли) целесообразно использовать в качестве ауфтакта к новому разделу в медленном темпе. Бросая тактирование на последней доле, дирижер за ее счет готовит оркестр к медленному темпу соответствующим ауфтактом.

Например, как в увертюре к оперетте «Легкая кавалерия» Ф. фон Зуппе (перед *Allegretto brillante*). Такой же характерный эпизод (перед *Grandioso ritenuto*) в финальном разделе увертюры из оперы «Сила судьбы» Дж. Верди.

Дж. Верди. Увертюра к опере «Сила судьбы» (фрагмент)



5.2. Дирижерский подход к темповым изменениям. Выбор схемы с учетом темпоритмической основы

Определенные трудности для дирижера представляют постепенные изменения темпа, разного рода ускорения и замедления. Для их обозначения в музыкальной практике приняты соответствующие термины.

Ускорение темпа (*accelerando*, *stringendo*, *stretto*) осуществляется за счет четкого, волевого, постепенно форсированного движения рук с точной фиксацией каждой счетной доли. Дирижеру важно правильно рассчитать степень ускорения, особенно в случаях, когда оно предшествует новому, более быстрому темпу. При многотактовом и сильном ускорении целесообразно переходить на другую, **более сжатую схему**: с 4-дольной – на 2-дольную, а с 3-дольной схемы – к схеме «на раз». Например, в «Адажио Спартака и Фригии» из балета «Спартак» А. Хачатуряна. Мощное ускорение, исполняемое по 4-дольной схеме, на последних тактах, пред кульминацией, невозможно без перехода на 2-дольную схему.

Замедление темпа (*allargando*, *ritenuto*, *ritardando*) достигается путем **расширения амплитуды жеста**. Замедление темпа, особенно в конце многих произведений, сопровождается затухающей динамикой. Нередко в таких случаях дирижеры, заботясь о динамике и совершенно забывая о темпе, уменьшают амплитуду жеста до невозможного «прочтения», создавая оркестру сложности восприятия. На наш взгляд, в темповых замедлениях и затухающей динамике главным все же является темп, следовательно, уменьшение амплитуды жеста – это ошибочный подход. Внятное, незначительное расширение амплитуды жеста в подобных эпизодах внесет определенность в степень замедления темпа (насколько он замедляется), а низкая позиция рук и ближний план станут отражением затухающей динамики.

Сильное замедление (*molto ritenuto*, нередко и *poco ritenuto*) нуждается в «дробленной» схеме, либо в переходе на **расширенный вариант схемы** (с 2-дольной на 4-дольную, а схемы «на раз» – в 3-дольную). Так, например, в «Адажио» Ж. Бизе – Р. Щедрина из «Кармен-сюиты» замедление темпа (*poco rit.*

перед цифрой 100) лучше всего достигается путем дробления последних 3-й и 4-й долей завершающим жестом «к себе», поскольку далее начинается подход к кульминации в прежнем темпе.

Следует обратить внимание на замедление перед резкой сменой темпа, особенно в тех моментах, когда последняя короткая длительность (восьмая или шестнадцатая), будучи в замедленном такте, по сути относится к новому разделу и быстрому темпу. В таких случаях ее следует исполнять посредством неполного ауфтакта к новому разделу в быстром темпе. Например, во вступлении к оперетте «Сильва» И. Кальмана, где при переходе к *Allegro* идет сильное замедление (*allargando molto*), которое исполняется расширенной амплитудой жеста, а последняя шестнадцатая длительность относится уже к следующему разделу в быстром темпе, ее следует трактовать как затактовое начало новой темы и показывать, соответственно, как неполную долю к этой теме (неполным ауфтактом).

И. Кальман. Увертюра к оперетте «Сильва» (фрагмент)



Аналогичный дирижерский подход к трактовке последних мелких длительностей должен быть при исполнении первых частей классических симфоний И. Гайдна, Л. ван Бетховена и других композиторов, у которых медленные, развернутые, вступительные *Adagio* сменяются быстрым *Allegro*. В каждом замедлении есть свои особенности, их исполнение требует от дирижера не только технических (мануальных) навыков, но и тонкого вкуса и художественного чутья.

Правильный выбор схемы с учетом метроритмического изложения музыкального материала и темпа – еще одна задача дирижера. Масса музыкальных примеров, когда при двухдольном размере (2/4) и медленном темпе материал излагается на

фоне гармонической фигурации в виде шестнадцатых длительностей, которые невозможно уложить в 2-дольную схему. Например, во II ч. «Патетической» сонаты Л. ван Бетховена – *Adagio cantabile* (размер 2/4) – основная лирическая тема звучит на фоне гомофонно-гармонической фигурации шестнадцатых. Передать этот ритм можно только при помощи 4-дольной схемы. Аналогичная ситуация во II ч. Пятой симфонии Л. ван Бетховена – *Allegretto scherzando* (не слишком скоро, игриво), которая дирижруется «на четыре» при размере 2/4.

Выбор схемы желательно соотносить не только с темпом, но и с характером музыки. При исполнении одного и того же произведения дирижерская схема может меняться, в зависимости от характера изложения того или иного эпизода. Например, в темпе *Allegro maestoso e deciso* (умеренно скоро, решительно) написана увертюра к опере «Норма» В. Беллини, главная партия которой дирижруется по 4-дольной схеме, при ярко выраженной гармонической фигурации восьмых. При появлении контрастной, лирической по характеру побочной партии (цифра 3) уместно применить 2-дольную схему. Такая же ситуация с изменением схемы в контрастных лирических эпизодах (при неизменном темпе) может быть использована в произведении Д. Шостаковича «Народный праздник» из кинофильма «Овод».

Музыку слишком быстрых темпов не всегда удобно дирижировать в соответствии с метроритмическими авторскими указаниями, особенно это касается вальсов. Довольно подвижные, танцевальные ритмы вальсов нуждаются в так называемом суммировании тактов. *Суммирование* – это объединение нескольких тактов в одну дирижерскую схему в соответствии с фразировкой музыкального материала. Знаменитые балетные вальсы П. Чайковского прекрасно укладываются в 2-дольную схему (на основе триольной ритмизованной отдачи) по принципу сильного и слабого тактов (сильный такт – 1-я доля, слабый – 2-я доля) с эпизодическими переходами к схеме «на раз». «Грустный вальс» Я. Сибелиуса, в начале исполняемый по 3-дольной (однотактной) схеме, постепенно переходит в схему «на раз», а в некоторых эпизодах и финале дирижруется по принципу суммирования тактов в 2-дольную схему.

«Вальс-фантазия» М. Глинки строится на иной (трехтактовой) фразировочной основе, где вполне уместно суммирование трех тактов в одну 3-дольную схему.

В суммировании тактов также нуждаются эпизоды двухдольного ритма (2/4 размера) в очень быстрых темпах. (Например, «Фарандола» из сюиты «Арлезианка» Ж. Бизе, финальный эпизод в «Танце амазонки» А. Лядова и др.). Они исполняются путем объединения двух тактов в одну 2-дольную схему.

Таким образом, перед дирижером открываются огромные возможности для творческой фантазии в отражении темповых изменений в бесконечном море разнообразного музыкального материала.

Вопросы и задания

1. В чем отличие дирижерской графики в быстрых и медленных темпах?

2. Какова техника исполнения 2-дольных и 3-дольных схем в относительно быстрых темпах?

3. Какова технология резкого перехода темпа с медленного на быстрый и с быстрого на медленный?

4. Расскажите о действиях дирижера при постепенном замедлении темпа и постепенном ускорении.

5. В каких случаях применяется суммирование тактов?

6. Продирижируйте следующие произведения:

Л. ван Бетховен. Соната № 8 до минор, соч. 13 («Патетическая») (II ч.);

В. А. Моцарт. Менуэты из симфоний № 39 и № 40;

Д. Шостакович. «Народный праздник» из к/ф «Овод»;

Я. Сибелиус. «Грустный вальс»;

Ж. Бизе – Р. Щедрин. Адажио из балета «Кармен-сюита»;

И. Кальман. Вступление к оперетте «Сильва»;

Ф. фон Зуппе. Увертюра к оперетте «Поэт и крестьянин»;

А. Хачатурян. «Адажио Спартака и Фригии» из балета «Спартак»;

П. Чайковский. Вальсы из балетов «Спящая красавица», «Щелкунчик».

ТЕМА 6. ОРКЕСТРОВАЯ ФАКТУРА И ЕЕ ДИРИЖЕРСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ

6.1. Суть понятия «музыкальная фактура». Типы фактур

Среди многочисленных характерных особенностей оркестровой партитуры музыкальная фактура является, пожалуй, одной из главных. Она вбирает в себя такие понятия, как плотность звучания, прозрачность, вязкость, разреженность, что позволяет целиком охватить структуру музыкального произведения, понять логику его развития. Музыкальная фактура является важнейшей формообразующей основой оркестровых произведений.

Как показывает дирижерско-оркестровая практика, вопрос музыкальной фактуры – один из наименее проработанных в дирижировании. И связано это прежде всего с тем, что в цикле дирижерских дисциплин отсутствуют такие важные для оркестрантов темы, как «оркестровые стили», оркестровая фактура, весьма необходимые для полного и всестороннего профессионального образования. Кроме того, в специальной литературе вопросы оркестровой фактуры освещены недостаточно. В результате довольно часто приходится наблюдать беспомощность некоторых дирижеров перед сложной, многослойной оркестровой вязью, неумение гибко реагировать на те или иные фактурные изменения. Во многих случаях дирижеры охватывают лишь некоторые элементы музыкальной ткани (чаще всего мелодию), игнорируя другие составные элементы фактуры. Это лишает дирижерский жест цельности и убедительности, а само дирижирование теряет выразительность.

Дирижер должен уметь ориентироваться в сложностях оркестрового материала, читать партитуру по вертикали, выявляя при этом наиболее важные функции оркестровой фактуры. Поскольку в одном разделе невозможно предусмотреть все варианты фактурного развития музыкального материала, наша задача – дать общее представление о наиболее распространенных видах оркестровой фактуры и дирижерских подходах к решению данных вопросов.

В широком смысле фактура (от лат. *facture* – ‘изготовление, обработка, строение’) – один из компонентов музыкальной формы, наряду с иными средствами музыкальной выразительности, такими как темп, динамика, штрихи, тембровые и регистровые сопоставления. В узком – способ изложения материала, строение музыкальной ткани, ее составных элементов. Таким образом, соотношение фактуры и формы следует рассматривать как соотношение части и целого, где форма – это категория целостного построения музыкального произведения, частью которого является фактура. В ином понимании – фактура представляет собой синтез составных частей: мелодии, баса, гармонической фигурации, педали, контрапункта.

Необходимо отметить полную зависимость между фактурной насыщенностью и ее дирижерским воплощением, связанным с такими понятиями, как объем, сила и масса дирижерского жеста. Если направление дирижерского жеста является решающим фактором при выполнении полных афтактов, а скорость имеет первостепенное значение при использовании неполных и задержанных афтактов, то такие свойства жеста, как сила и масса, являются главными при отражении фактуры.

По насыщенности музыкального материала различаются несколько типов фактуры: *разреженная, средней насыщенности, плотная*. Каждый из них требует определенного дирижерского подхода. Разреженный тип фактуры отличается ограниченным инструментальным составом, приглушенной динамикой (преимущественно – *pp*). Примером такого типа является «Менуэт» из Сюиты № 2 «Арлезианка» Ж. Бизе, где в первом разделе флейтовая тема звучит в сопровождении арфы. Исполнение достигается кистевым жестом с минимальной амплитудой, низкой позицией и ближним планом. Аналогичные примеры: начало романса Г. Свиридова из музыки к кинофильму «Метель», увертюра К. М. фон Вебера «Оберон», «Вольный стрелок» и мн. др.

Наибольшее распространение получила фактура средней насыщенности, которая имеет самые многообразные формы, с преобладанием динамики *mp, mf, f*, например, «Полонез № 1» В. Андреева, «Танец Анитры» из сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига, Анданте из «Лирической сюиты» П. Барчунова и мн. др.

Дирижерский жест в таких случаях более емкий по массе, амплитуде, что достигается с подключением предплечья и более высокой позиции рук.

Плотная (туттийная) фактура характерна для кульминационных эпизодов, содержит насыщенное, многослойное, предельно громкое звучание всего оркестра на *fff* (*fortissimo*), например, первый раздел вступления из балета «Спящая красавица» П. Чайковского, финальные эпизоды I ч. «Шотландской» симфонии Ф. Мендельсона (Симфония № 3). Дирижерское исполнение подобных эпизодов достигается широкой, массивной амплитудой жеста, высокой позицией с подключением всей руки (включая предплечье и плечевой сустав), закрепленной кистью, насыщенной волевой направленностью.

Однако в быстрых темпах исполнение такого рода плотных фактурных эпизодов достигается не за счет амплитуды жеста (она будет минимальной), а при помощи применения силы и массы жеста с подключением всей руки с закрепленной кистью. Большая амплитуда жеста в быстрых темпах будет мешать оркестру. В большинстве случаев начинающие дирижеры поступают с точностью до наоборот: увеличивают амплитуду жеста и отражение, что доставляет неудобство оркестрантам.

Таким образом, свойства дирижерского жеста и конкретные технические средства дирижерской выразительности находятся в диалектическом взаимодействии и взаимозависимости.

Понятие оркестровой фактуры чрезвычайно многогранно. Оно включает в себя огромное количество самых разнообразных вариантов. Однако при всей многосторонности и сложности оркестровая фактура подразделяется на несколько основных видов. Рассмотрим некоторые из них, наиболее распространенные в народно-инструментальном оркестровом искусстве.

6.2. Виды музыкальных фактур и методы их воплощения в дирижерском жесте

Монодическая фактура – это вид, при котором весь оркестр или оркестровая группа исполняет только одну тему. При таком изложении мелодия развивается только по горизонтали,

без вертикальных изменений, и существенной сложности для дирижера не представляет. В чистом виде встречается довольно редко. Задача дирижера в данном случае – строго придерживаться мелодической линии с учетом темпа, характера, динамики и метроритмической основы.

Типичным примером монодического вида фактуры является начало «Интермеццо» из сюиты к драме А. Доде «Арлезианка» Ж. Бизе. Эту тему желательно исполнять всей рукой, умеренным по амплитуде выразительным отрывистым жестом, подчеркивая каждую долю штрихом *marcato*.

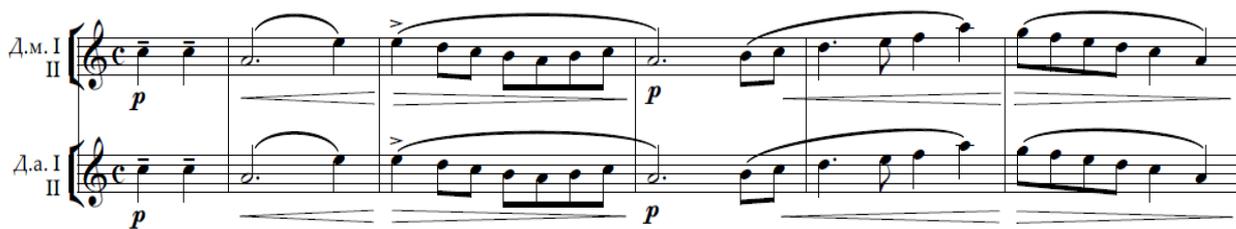
Ж. Бизе. «Интермеццо» из сюиты «Арлезианка»

Andante moderato ma con moto ♩ = 94



Другой пример монодического изложения фактуры – первое проведение темы «Не одна в поле дороженька» (русская народная песня в обработке Н. Фомина). В данном случае дирижеру необходимо выразительно провести мелодию мягким плавным жестом на *legato* с подключением кисти и предплечья. Поскольку в данном эпизоде задействована довольно значительная группа инструментов (малые, альтовые домры в октаву), амплитуда жеста не должна быть слишком маленькой, несмотря на *piano*.

«Не одна в поле дороженька». Обработка Н. Фомина



Следует также отметить, что при исполнении произведений плавного, медленного темпа, распевного характера дирижеру необходимо придерживаться горизонтальной графики и наоборот, быстрые темпы маршеобразного решительного характера требуют собранной вертикальной схемы и сравнительно небольшой (умеренной) амплитуды жеста.

Аккордово-гармонический вид фактуры представляет собой аккордовое моноритмическое изложение музыкального материала, при котором все голоса по вертикали имеют одинаковую протяженность (длительность). Обычно такая форма изложения характерна для произведений хорального строения, например, начало 2-й ч. Пятой симфонии П. Чайковского, либо вступление его увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта». Дирижерское исполнение подобной музыки отличается строгостью, определенностью, мягкими ауфтактами к каждому аккорду и пассивным тактированием промежуточных «неаккордовых» долей. При этом необходимо помнить про цельно-гибкую, эластичную руку с обязательно закрепленной кистью. Распространенной ошибкой в таких случаях является кистевое дирижирование, искажающее характер музыки.

П. Чайковский. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»
(вступление)

Andante non tanto quasi moderato

2 Cl. (A) *p* *poco più* *f*

2 Fag. *p* *poco più* *f*

Полифонический вид фактуры – диаметрально противоположность аккордово-гармоническому изложению. Его главное отличие состоит в полной обособленности и метроритмической самостоятельности голосов. Это представляет для дирижера определенную сложность, которая заключается в том, что голосов может быть несколько и справиться с ними двумя руками довольно сложно. Поэтому руководителю оркестра

важно не только показать вступление отдельных голосов, но уметь выявить главенствующее звуковедение каждого из них в данном конкретном моменте оркестровой партитуры, для чего требуется дифференциация рук дирижера, абсолютная их независимость одной от другой. При исполнении полифонической музыки основная сложность заключается в том, что дирижер должен иметь своего рода «полифоническое» мышление, то есть слышать не только каждый голос в отдельности, но и всю фактуру целиком.

Ц. Кюи. «Колыбельная»

The image shows a musical score for three parts: D.M. I (Violin I), D.a. I (Violin II), and D.б. I (Cello). The tempo is marked 'Andante'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two measures. In the first measure, the D.M. I part starts with a melody marked 'p' (piano), while the other parts have rests. In the second measure, all parts have notes, with the D.M. I part marked 'mp' (mezzo-piano). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Гомофонно-гармонический вид фактуры получил наибольшее распространение в жанре народно-оркестровой музыки. Он состоит из нескольких составных элементов, каждый из которых имеет свои особенности и функционально-смысловую нагрузку. Рассмотрим их подробнее с дирижерских позиций.

6.3. Составные элементы гомофонно-гармонического вида фактуры и дирижерский подход к их реализации

Составными элементами гомофонно-гармонического вида фактуры, по определению Ю. Шишакова, являются *«мелодия, гармоническая педаль, гармоническая фигурация, контрапункт и бас»* [20, с. 118] (курсив наш. – Л. Т.). Наличие всех составных элементов в каждом конкретном случае вовсе не обязательно. А применение некоторых из них (педали, контрапункта) носит эпизодический характер, либо они полностью отсутствуют. Дирижерский подход к отражению фактуры

в каждом конкретном случае необходимо выстраивать на основе предварительного анализа партитуры.

Мелодия естественным образом формирует основу данного вида фактуры и не представляет особой сложности для руководителя оркестра. Поскольку мелодия обычно поручается более гибким в техническом отношении инструментам, находящимся слева от дирижера (домрам – в русском народном оркестре, скрипкам – в симфоническом), возникает и функциональное разделение его рук, при котором правая – тактирующая, а левая выполняет функцию звуковедения, мелоса, динамики и фразировки. Естественно, такое функциональное разделение рук весьма условно и при необходимости может меняться (исходя из конкретного музыкального материала).

Необходимо отметить, что способ изложения мелодии в оркестре предусматривает и выбор амплитуды дирижерского жеста. Если, к примеру, мелодия поручается какой-либо одной группе инструментов в унисон на *pp*, это требует минимальной амплитуды и, желательно, кистевого жеста. С постепенным уплотнением мелодической ткани путем двух-трехголосного удвоения за счет расширения инструментального состава амплитуда дирижерского жеста увеличивается с постепенным подключением предплечья и плечевого отдела. Ярким примером такого развития мелодии может служить «Русская песня» А. Позднякова.

Определенную сложность представляют различные виды мелодических фигураций, насыщенные мелкими длительностями, разного рода мелизмами и украшениями. Дирижеры при столкновении с ними теряются от большого количества мелодико-ритмических нагромождений. В таких случаях есть несколько вариантов исполнения.

Во-первых, насыщение мелодии мелкими длительностями, богатство мелизматике требует от дирижера фигурной графики и горизонтальной направленности жеста, при которых достигается максимально полное соединение долей, что позволяет «пропеть», «проговорить», вместить все мелкие длительности в дирижерскую схему.

А. Хачатурян. Интермеццо из музыки к комедии Лопе де Вега
«Валенсианская вдова» (фрагмент)



Во-вторых, для достижения более определенной ритмической организации жеста, особенно при замедлениях, целесообразно применение дробления дирижерской схемы, как, например, в интродукции к опере «Алеко» С. Рахманинова: в предпоследнем такте вступления (*rit.*) две последние, 3-ю и 4-ю доли лучше всего исполнять при «дробленном» показе.

С. Рахманинов. Интродукция к опере «Алеко»



Следует отметить, что функции оркестровой фактуры находятся в диалектическом единстве с динамикой, темпом, характером произведения. Данные составные элементы подчинены общему художественному смыслу музыки и авторскому замыслу. Поэтому все функции фактуры необходимо рассматривать с учетом особенностей музыкальной ткани как единое целое.

Гармоническая фигурация – пожалуй, одна из самых сложных и самых обделенных дирижерским вниманием функций оркестровой фактуры. Это своего рода начинка, которая требует самого пристального дирижерского участия. Начинающие дирижеры руководствуются преимущественно одной мелодией, совершенно не обращают внимания на гармоническое наполнение, считая его само собой понятным дополнением.

Однако это важнейший элемент: гармоническое и особенно ритмическое наполнение оркестровой ткани является стержнем всей музыкальной фактуры и несет в себе существенные выразительные возможности. Верно подметил Ю. Шишаков, «гармоническая фигурация как одна из функций оркестровой фактуры основана на повторении, чередовании или перемещении звуков гармонии в разных ритмических комбинациях» [20, с. 137].

Функция гармонической фигурации в оркестре обычно поручается балалайкам (секундам, альтам), изредка их дублируют баяны или домры. Поскольку данный элемент фактуры, как уже отмечалось выше, имеет разные виды гармонических и ритмических изложений, то при исполнении требует разных дирижерских подходов, что не всегда учитывается начинающими руководителями оркестра.

Самым простым видом гармонической фигурации является повтор аккордовых звуков, придающий музыке статичность, стабильность (начало «Адажио» С. Танеева). Такое изложение гармонической фигурации достигается жестом *non legato* с минимальным отражением (соответственно, с поправкой на темп, характер, штрих и т. д.), с выразительной фиксацией каждой счетной доли.

С. Танеев. «Адажио» (фрагмент)

Adagio ♩ = 60

Д. а I II *p*

Б. сек *pp*

Б. альт *pp*

Б. бас
К. бас *pp*

Гармоническая фигурация в виде переменного чередования однородных гармонических звуков создает впечатление плавного движения. Такой вид гармонической фигурации исполняется несколько иначе – более глубоким, мягким, вязким жестом с хорошим отражением, почти равным основной дирижерской доле.

В. Бояшов. «Краса-девица» из сюиты «Конек-горбунок» (фрагмент)

Следует также обратить внимание на ритмическое изложение гармонической фигурации. Дуольная ритмическая организация придает музыке спокойный либо решительный характер, в зависимости от темпа и фактурного заполнения. Жест дирижера в этом случае основывается на дуольной ритмизованной отдаче, имеющей выразительный верхний и нижний внутрислоевой рубеж. Получается своего рода «эффект маятника».

Триольное ритмическое изложение в большинстве случаев приносит в музыку элемент волнения, возбуждения, повышенной напряженности. Достигается это с помощью подключения локтевого сустава руки и перехода к триольной ритмизованной отдаче дирижерского жеста с наличием ровной круговой основы и точной фиксацией каждой счетной доли.

А. Холминов. «Думка» (фрагмент)

Синкопированный тип изложения аккомпанемента требует от дирижера опоры на сильные доли такта с их максимально четкой фиксацией и минимальным отражением.

Гармоническая педаль выполняет связующую (цементирующую) роль в оркестре и представляет собой протяженное звучание одного или нескольких звуков. Дирижеру необходимо в соответствии со звуковым балансом приглушать ее звучание, выявляя главные, приоритетные элементы фактуры. Например, в вальсе А. Петрова из кинофильма «Берегись автомобиля» функция педали поручена домрам-альтам (I; II).

А. Петров. Вальс из к/ф «Берегись автомобиля» (фрагмент)

Контрапункт (от лат. *punctum contra punctum* – ‘точка против точки’) – означает самостоятельную мелодию, которая

звучит одновременно с основной темой. При наличии контрапункта дирижеру необходимо соблюдать паритетное равенство звучания между основной темой и контрапунктом, «слышать» и то, и другое, желательно, разными руками. Например, в «Адажио» П. Барчунова основная тема из средней части звучит в среднем голосе, а контрапункт – в верхнем.

П. Барчунов. «Адажио» из «Лирической сюиты» (фрагмент)



Бас справедливо называют фундаментом оркестра. Такая роль отводится ему не только по причине самого низкого звучания, но и потому, что бас является функциональной гармонической основой всего вертикального строения оркестровой фактуры. Распространенной дирижерской ошибкой является проведение баса кистью или частью руки, что существенно искажает низкий тембр басовых инструментов, особенно в тех моментах, когда бас выполняет еще и мелодическую функцию. В большинстве случаев басовое проведение темы исполняется всей рукой, с обязательным подключением плечевого сустава и закрепленной кистью. К примеру, начало 1-й ч. Симфонии № 8 си минор Ф. Шуберта («Неоконченной»), также 1-й ч. Симфонии № 103 ми-бемоль мажор «С тремоло литавр» Й. Гайдна и др.

Й. Гайдн. Симфония № 103 ми-бемоль мажор
«С тремоло литавр», 1-я ч.



В чистом виде тот или иной вид фактуры встречается довольно редко. Обычно виды фактуры, как и составляющие ее элементы, могут меняться на протяжении звучания того или иного музыкального произведения, перетекая из одной формы в другую. Также может отсутствовать какой-либо элемент гомофонно-гармонического вида фактуры или меняться ее тип (разреженный, насыщенный и т. д.). Дирижер должен реагировать на все эти изменения.

В дирижерской практике чаще всего приходится иметь дело со смешанным видом музыкальной фактуры. В народно-оркестровой литературе широкое распространение получил гомофонно-гармонический тип изложения музыкального материала с элементами подголосочной полифонии: «Адажио» С. Танеева, «Думка» А. Холминова, ряд партитур В. Городовской и мн. др. При исполнении таких произведений дирижеру необходимо позаботиться о том, чтобы главная тема не заглушалась подголосками, а они в свою очередь не утонули в общем оркестровом звучании. Важно установить динамический баланс и соподчиненность двурядных элементов фактуры.

Мы рассмотрели некоторые виды фактур, а также составные элементы и функции гомофонно-гармонического типа фактуры и их дирижерское решение. Вместе с тем дирижеру необходимо выработать общий подход к целостному восприятию того или иного вида оркестровой фактуры. А это возможно только с учетом инструментального изложения, своего рода фактурной загрузки оркестра, которая плотно связана с темпом, динамикой, характером музыкального материала.

Оркестровая фактура содержит в себе значительные выразительные возможности. Ее дирижерское воплощение способствует раскрытию либо изменению музыкального образа. Будущему руководителю оркестра очень важно освоение всех доступных дирижерских средств (теоретических знаний, мануальной техники, гибкой мимики и т. д.), чтобы в точности реализовать композиторский замысел, достигнуть максимальной выразительности и мастерства.

Вопросы и задания

1. Дайте определение понятию «музыкальная фактура».
2. Назовите типы и виды фактур.
3. Расскажите о характеристике дирижерского жеста в основных видах оркестровой фактуры.
4. Каковы аккордово-гармонический вид фактуры и его дирижерское решение?
5. Из каких элементов состоит гомофонно-гармонический вид фактуры?
6. Каковы способы дирижерского исполнения ритмических сгущений в замедлениях?
7. Расскажите о дирижерском подходе к исполнению мелодических фигураций.
8. Назовите способы изложения гармонических фигураций и дирижерский подход к их исполнению.
9. Каковы особенности дирижирования разного рода метроритмических изменений в гомофонно-гармоническом виде фактуры?
10. Назовите свойства дирижерского жеста в исполнении басовых мелодий.

ТЕМА 7. ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ РУК

7.1. Функциональное разделение рук дирижера. Способы развития левой руки

В основе оркестровой партитуры – множество голосов различных инструментов (инструментальных групп), которыми нужно эффективно управлять, чтобы связать воедино музыкальную ткань. По меткому выражению И. Мусина, «параллелизм движений, унылая симметрия жеста – недостаток, распространенный не только среди начинающих дирижеров, но и среди опытных» [11, с. 225]. «Симметричность и параллелизм в движениях обеих рук, будучи постоянным явлением, резко снижает выразительность дирижирования» [Там же, с. 226].

Начинающему дирижеру весьма трудно отойти от параллельных движений рук. Связано это не только с физиологической природой человека, но и с тем, что в наше время бытовой ручной труд во многом потерял свою актуальность. Данное обстоятельство не могло не сказаться на дирижировании, которое базируется на мануальной технике.

Функциональное разделение рук дирижера сложилось таким образом, что правая рука связана с ритмической основой музыки, а левая – с эмоционально-выразительной. Иначе говоря, правая рука дирижера – это «мозг и ритм» музыки, левая – «сердце и душа». Совершенно очевидно их диалектическое единство, взаимодействие и соподчинение.

Поскольку большинство людей правши, правая рука у многих дирижеров развита значительно лучше левой. Ограниченность движений левой руки – одна из наиболее распространенных проблем начинающих руководителей оркестра. Поэтому больше внимания следует уделять развитию левой руки. Рассмотрим несколько способов для достижения данной цели.

Один из них касается так называемого «отключения» правой руки и состоит в том, чтобы на данном этапе обучения заставить дирижера делать все только левой рукой: показывать вступления различным группам инструментов, одновременно с ведением темы на тактирующей основе отражать динамику и т. д.

Другой способ разработки левой руки – выполнение элементарных упражнений. Вначале – круговые движения кистью, затем с подключением предплечья, а потом и всей рукой с участием плечевого отдела. Движения совершаются на максимально круговой основе в разные стороны. Кисть при этом направлена в оркестр ладонью вниз. Это упражнение можно выполнять по отдельности как левой, так и правой рукой.

Эффективным в развитии левой руки может быть способ расширения ее функциональной нагрузки в бытовой среде. Если проследить за действиями человека в повседневной жизни, можно заметить, что большинство бытовых операций среднестатистическому человеку удобнее выполнять правой

рукой. В данном случае весьма полезно переориентировать дирижера на выполнение привычных бытовых операций не правой, а левой рукой.

Например, с вилкой в левой руке мы еще как-то научились управляться, но ложку непременно держим правой. Если попробовать наоборот, сначала будет неудобно, но в дальнейшем движения левой руки станут более уверенными. Также можно попробовать писать левой рукой, управляться с утюгом, то есть можно «озадачивать» левую руку множеством других операций. Кстати, по мнению врачей, такая «леворукая» гимнастика помогает стимулированию некоторых отделов головного мозга, что для развития дирижерской свободы очень полезно и продуктивно. Развивая руки, мы развиваем и свой интеллект. В результате данных упражнений мобильность левой руки станет значительно лучше.

7.2. Комплекс упражнений для дифференциации рук

Работа над дифференциацией рук по сути начинается уже при изучении ауфтактов, о которых говорилось в разделах 3.2 и 3.3. При выполнении полных и неполных ауфтактов, когда правая рука тактирует схему, а левая подключается только на момент выделяемой доли, дирижер в определенной степени дифференцирует движения своих рук. Но это лишь начальный этап. Дальнейшая работа над независимостью движений рук дирижера может быть достигнута комплексом упражнений, имеющих несколько уровней сложности.

I уровень сложности – это самые простые упражнения:

1. Тактирование схемы (схем) с одинаковой амплитудой, но в разной позиционной плоскости: правая рука – в низкой позиции, левая – в верхней. Затем меняем руки: левая – внизу, правая – вверху.

2. Тактирование схем в одной горизонтальной плоскости, но с разной, предельно полярной амплитудой: правая рука тактирует с минимальной амплитудой, левая – с предельно большой. Затем меняем руки: левая – минимум амплитуды, правая – максимум. При этом следим за горизонтальным единством рук и за графической точностью долей.

II уровень сложности предполагает более полярное разделение рук. Для этого необходимо освоить такие упражнения:

1. Правой рукой тактируем 4-дольную схему на протяжении двух тактов с постепенным увеличением амплитуды жеста, а левой рукой, независимо от схемы, постепенным движением вверх выполняем *crescendo*. Фиксируем кульминацию в начале третьего такта дополнительным толчком левой руки. Затем, в два такта, с постепенным уменьшением амплитуды тактирующей правой руки и обратным движением левой руки (ладонью вниз) выполняем *diminuendo*, возвращаясь в исходное положение. Упражнение выполняется в четыре такта: два такта – движемся вверх и за два такта возвращаемся вниз. При этом кисть левой руки может быть повернута ладонью вверх или вниз. Если кисть повернута ладонью вниз, то в верхней точке ее следует перевернуть ладонью вверх для фиксации кульминации.

2. Выполняем упражнение, аналогичное прежнему, только в двухтактовом измерении: один такт – *crescendo*, другой – *diminuendo*. Кульминацию обозначаем в начале второго такта.

3. Правая рука – тактирующая (4-дольная, 3-дольная схемы), а левая выполняет круговые движения. При этом круг равен одному такту. Меняем направление круга («к себе», «от себя»).

III уровень сложности имеет целью достижение полной дифференциации рук. Для этого весьма актуальны следующие упражнения:

1. Правая рука начинает движение по 4-дольной схеме, а левая – также по 4-дольной схеме, но с отставанием на одну долю. При этом доли равны. В данном упражнении важно соблюдать графику схем и все составные элементы жеста (ауфтакт, стремление, точку и отдачу).

2. То же самое упражнение, но с отставанием левой руки на две доли.

Меняем руки. Левая (тактирующая) начинает отсчет, правая отстает на одну долю, затем на две.

3. Правая рука движется по 4-дольной схеме, а левая – по 3-дольной с условием равенства долей (то есть доля равна доле).

4. Правая рука работает по 4-дольной схеме, а левая – по 3-дольной. При этом такт равен такту – своего рода дирижерская полиметрия, когда в одном такте каждая рука выполняет разные схемы. Данное упражнение – самое сложное, и не каждый дирижер с ним справляется, но стремиться к этому надо.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На современном этапе дирижирование как вид музыкально-исполнительской деятельности достигло определенных успехов, однако продолжает оставаться одной из самых противоречивых областей музыкального искусства. Ряд теоретических и методических разработок по технике дирижирования, к сожалению, не позволяет учащимся в полной мере постичь секреты профессионального мастерства по причине сложности, расплывчатости их изложения, недостаточного осмысления и систематизации правил мануальной техники управления оркестром. Кроме того, процесс освоения дирижерского мастерства базируется не только на теоретических основах, но требует практических занятий и тщательной репетиционной шлифовки жеста для достижения полной свободы мануального изъяснения.

В сфере оркестрового исполнительства нередко бытует мнение, что главная задача дирижера – озвучить партитуру в соответствии с композиторским замыслом, и не важно, какими средствами это сделать, как показать, каким жестом.

Постижение основ дирижерского мастерства – процесс довольно сложный, требующий времени и терпения. Данное пособие направлено на освоение базовых понятий и методических подходов к управлению оркестром. Работа представляет собой теоретическое обоснование и систематизацию правил постановки рук, структуры и свойств дирижерского жеста применительно к различным видам мануальной техники. Впервые излагается разработанная нами концепция дирижерской графики с обоснованием и четкой прорисовкой простых метроритмических схем, указаниями на возможные погрешности их выполнения и методы проработки.

Центральным разделом пособия является тема № 3, посвященная ауфтактам, составляющим основу дирижерской техники, где дается внятное толкование различных их видов, принципов образования, методов усвоения и применения. Изучение свойств, функций ауфтактов, технологии их выполнения окажет существенную помощь дирижерам в понимании

подходов к использованию того или иного жеста в каждом конкретном музыкальном эпизоде.

Также нами конкретизированы некоторые положения дирижерской техники, касающиеся фермат, пауз, оркестровой фактуры (темы № 4 и 6). Существенное внимание уделено методам воплощения динамики и дирижерскому подходу в отражении темповых изменений. Впервые обосновывается и вводится в дирижерский обиход термин «суммирование тактов», наиболее рациональный метод воплощения вальсовой музыки и произведений быстрых, стремительных темпов. Предложенный комплекс упражнений на дифференциацию рук даст возможность начинающим дирижерам почувствовать свободу в реализации творческих устремлений.

Материал изложен в предельно краткой и доступной форме, с тем чтобы помочь учащимся освоить азбучные истины дирижерского процесса в целях успешной самостоятельной деятельности и дальнейшего совершенствования профессионального мастерства.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная

1. Аркестравая фактура і яе дырыжорскае ўвасабленне : метаад. указанні па курсу дырыжыравання / склад. Л. С. Таірава. – Мінск : Мінскі ін-т культуры, 1993. – 13 с.
2. Багриновский, М. Дирижерская техника рук: практическое руководство к изучению основ мануальной техники дирижирования / М. Багриновский. – М. : Высш. училище воен. дирижеров Сов. Армии, 1947. – 295 с.
3. Валатковіч, В. М. Дырыжыраванне : вучэб.-метаад. дапам. / В. М. Валатковіч ; М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск : БДУКМ, 2014. – 75 с.
4. Гинзбург, Л. Избранное: Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования / Л. Гинзбург. – М. : Сов. композитор, 1981. – 304 с.
5. Иванов-Радкевич, А. О воспитании дирижера / А. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973. – 80 с.
6. Казачков, С. Дирижерский аппарат и его постановка / С. Казачков. – М. : Музыка, 1967. – 111 с.
7. Кан, Э. Элементы дирижирования / Эмиль Кан ; пер. с англ. Д. Долгата. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.
8. Канерштейн, М. Вопросы дирижирования / М. Канерштейн. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Музыка, 1972. – 255 с.
9. Малько, Н. Основы техники дирижирования / Н. Малько. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – 220 с.
10. Маталаев, Л. Н. Основы дирижерской техники : метод. пособие / Л. Н. Маталаев. – М. : Сов. композитор, 1986. – 208 с.
11. Мусин, И. Техника дирижирования / И. Мусин. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1967. – 352 с.
12. Мусин, И. О воспитании дирижера / И. Мусин. – Л. : Музыка, 1987. – 247 с.
13. Ольхов, К. Теоретические основы дирижерской техники / К. Ольхов. – Л. : Музыка, 1984. – 160 с.
14. Таирова, Л. Графическая ясность дирижерского жеста / Л. Таирова // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : респ.

межведомственный сб. – Минск : Выш. шк., 1987. – Вып. 6. – С. 57–63.

15. *Таирава, Л. С.* Методыка выкладання дырыжыравання : праграма курса / Л. С. Таирава // Беларус. ун-т культуры. – Мінск, 1998. – 14 с.

16. *Таирова, Л. С.* Самостоятельная работа студентов над дирижерской техникой рук : метод. указания по курсу «Дирижирование» для студентов дирижерско-оркестровых специализаций) / Л. С. Таирова. – Минск : Минский ин-т культуры, 1989. – 18 с.

17. *Тюлин, Ю.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура : учеб. пособие / Ю. Тюлин. – М. : Музыка, 1976. – 165 с.

18. *Уколова, Л. И.* Дирижирование : учеб. пособие по специальности 0310 Музык. образование / Л. И. Уколова. – М. : Владос, 2003. – 207 с.

19. *Холопова, В. Н.* Фактура: Очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.

20. *Шишаков, Ю. Н.* Инструментовка для оркестра русских народных инструментов / Ю. Н. Шишаков. – М. : Музыка, 1970. – 212 с.

Дополнительная

1. *Безбородова, Л. А.* Дирижирование : учебник для студентов пед. учеб. заведений и музык. колледжей / Л. А. Безбородова. – М. : Флинта, 2017. – 285 с. : ил., табл.

2. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / ред.-сост., авт. вступ. статьи, доп. и коммент. Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – 631 с. : ил., нот. ил.

3. *Кондрашин, К.* О дирижерском искусстве / К. Кондрашин. – Л. ; М. : Сов. композитор, 1970. – 150 с. : нот. ил.

4. *Малько, Н. А.* Воспоминания. Статьи. Письма / Н. А. Малько. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1972. – 383 с.

5. *Поляков, О.* Язык дирижирования / О. Поляков. – Киев : Музична Україна, 1987. – 95 с.

6. *Робинсон, П.* Караян / П. Робинсон ; вступ. ст. Э. Бэлзы. – М. : Прогресс, 1981. – 168 с.

7. *Рождественский, Г.* Дирижерская аппликатура / Г. Рождественский. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1974. – 103 с.

Учебное издание

Таирова Лариса Сергеевна

АЗБУКА ДИРИЖИРОВАНИЯ

Учебно-методическое пособие

Редактор О. М. Павлюченко
Технический редактор А. В. Гицкая

Подписано в печать 14.10.2022. Формат 60x84 ¹/₁₆.

Бумага офисная. Ризография.

Усл. печ. л. 4,30. Уч.-изд. л. 4,25.

Тираж 50 экз. Заказ 769.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.

ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.

Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.