

85.315.1
У447

78.01(04)

Л.И. УКОЛОВА

ДИРИЖИРОВАНИЕ

Допущено Министерством образования
Российской Федерации
в качестве учебного пособия для студентов
учреждений среднего профессионального
образования, обучающихся по специальности
0310 «Музыкальное образование»

Nizomiy nomdagi TDPU
KUTUBXONASI

У-6072

Москва

ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР

ВЛАДОС

2003

2022-062

издана
в 2003
10/10/12

ББК 85.61я723

У44

Уколова Л.И.

У44 Дирижирование: Учеб. пособие для студ. учреждений сред. проф. образования. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 208 с.: ноты.

ISBN 5-691-00928-1.

В учебном пособии рассматриваются вопросы дирижерской техники, приводятся схемы дирижирования, даны рекомендации для самостоятельных занятий студентов по дирижированию; анализу музыкальных произведений для хорового исполнения.

Краткие сведения о творчестве композиторов, произведения которых исполняются хоровыми коллективами, методические указания, списки рекомендуемой литературы и сборников хоровых произведений, а также нотное приложение окажут несомненную помощь будущим учителям музыки.

Пособие предназначено для учащихся музыкально-педагогических колледжей, будет полезно и для студентов музыкальных факультетов педагогических вузов.

ББК 85.615я723

© Уколова Л.И., 2003

© «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003

© Серийное оформление обложки.
«Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003

ISBN 5-691-00928-1

ВВЕДЕНИЕ

Пение и его высшая форма — хоровое искусство — подлинный первоисточник и надежная, незаменимая основа всей музыкальной культуры в отдаленном прошлом и в наши дни, как бы сложна, многообразна ни была эта культура сегодня. Музыка родилась прежде всего как пение, вместе со словом, человеческий голос был первым музыкальным инструментом.

Хоровое искусство в России развивалось на протяжении многих веков. В итоге возникли шедевры русского многоголосия, сложились самобытные традиции певческого исполнительства.

В нашей стране созданы большие возможности для музыкального воспитания подрастающего поколения. Большие успехи достигнуты и в области детского хорового пения. Создана и утвердилась прогрессивная форма певческого воспитания детей — хоровые студии, школы искусств. Немало внимания уделяется и постановке хорового пения в общеобразовательных школах.

Наряду с этим, к сожалению, еще слабо изучены вопросы истории хорового искусства, истории отечественных хоровых коллективов, творческой деятельности выдающихся дирижеров хоровых коллективов, вложивших огромный вклад в духовное развитие детей и всего общества в целом.

Ни об одном из видов музыкальной деятельности не высказываются столь противоречивые мнения, как о дирижировании. Одни считают, что дирижирование хором — это вовсе не искусство, что обучаться ему нет никакой необходимости, а можно просто встать перед хоровым коллективом и ограничиться простым тактированием или метрированием, т. е. показом рукой элементарной дирижерской схемы исполняемого произведения. Другие отстаивают мнение, что дирижером нужно родиться и никакое профессиональное обучение не заменит природного дара, т. е. доказывают обратное — что научиться дирижированию невозможно. Ошибочность тех и других мнений доказывает сама жизнь, приводя множество примеров, отвергающих такие взгляды на дирижерское искусство.

Дирижирование существенно отличается от всех видов исполнительского искусства: если музыканты-исполнители имеют дело

с инструментом (фортепиано, скрипка, флейта, арфа и др.), на котором они играют лучше или хуже в зависимости от качества инструмента и от мастерства, то дирижер имеет перед собой множество различных индивидуальностей — хористов или оркестрантов, которых он и только он должен объединить в коллектив так, чтобы этот коллектив зазвучал под его управлением как хорошо настроенный инструмент. Поэтому, учитывая специфику дирижерской деятельности, сложность стоящей перед руководителем хора или оркестра задачи, можно утверждать, что будущий дирижер — учитель музыки должен обладать специфическими способностями, широкой музыкально-теоретической подготовкой и практическими профессиональными навыками, а также знаниями в области педагогики, психологии, позволяющими профессионально общаться с коллективом.

Кроме хорошего музыкального слуха, чувства ритма и темпа, музыкальной формы и стиля, кроме музыкального вкуса и чувства меры, музыкальной памяти, темперамента и творческой фантазии, то есть всех тех качеств, которыми должны отличаться все музыканты-исполнители, дирижер хорового коллектива или оркестра должен обладать еще многими другими особенностями, присущими только этой профессии. Это, прежде всего, умение при помощи мануальной техники (пластических жестов рук) и соответствующей мимики передавать участникам хора или оркестра внутреннее содержание музыкального произведения — умение, в котором немало общего с актерским мастерством. При этом дирижер должен уметь владеть собой. Хорошая ориентация и быстрота реакции в сочетании с выдержкой необходимы дирижеру-руководителю для того, чтобы он мог выходить из положения при любых неожиданностях, могущих случиться при исполнении хоров или оркестром музыкального произведения, как на репетициях, так и при выступлении перед аудиторией.

У дирижера — руководителя коллектива гармонично должны сочетаться такие качества характера, как инициативность, настойчивость, дисциплинированность, организаторский талант и в то же время — деликатность, сдержанность и чувство такта.

Дирижер, как и любой музыкант, должен глубоко изучить элементарную теорию музыки, сольфеджио (интонирование, ритмику), гармонию, полифонию, анализ музыкальных произведений, природу певческого голоса, инструментоведение, историю музыки (зарубежную, русскую, отечественную), эстетику и т. д.

Из специальных дисциплин необходимо изучить следующие: чтение хоровых партитур, методику работы с хором, аранжиров-

ку, а также приобрести навыки и умение владеть голосом. Не менее важно для дирижера хорошее знание литературы, живописи и других видов искусства.

Изучение цикла специфических дирижерских дисциплин следует начинать с тактирования, как одной из основных дисциплин теории дирижирования. Но в практике техническая сторона дирижерского искусства неразрывно связана с дирижированием в широком смысле этого слова. Поэтому данное учебное пособие включает в себя изучение схем дирижирования, технические средства дирижирования и их значение для дирижера.

Помимо традиционных сведений о дирижерской технике, мы хотели бы в этом пособии уделить внимание творчеству виднейших хоровых композиторов, как уже вошедших в историю, так и современных. Эти сведения крайне необходимы студентам, обучающимся хоровому искусству, так как основу дирижерской профессии составляют определенные школы и направления, созданные усилиями талантливых педагогов, композиторов, посвятивших свою жизнь хоровому творчеству.

РАЗДЕЛ II

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА ДИРИЖИРОВАНИЯ

1. Из истории становления дирижерского жеста

С историей становления дирижерского жеста нас подробно знакомит в своей книге «Дирижерский аппарат и его постановка» Семен Абрамович Казачков¹. Остановимся на некоторых аспектах этой книги.

Дирижерский язык жестов имеет свое историческое развитие. У первобытных народов таким языком служил ритм, т.е. музыка сопровождалась движением, обрядовой пляской. В каждом племени были свои излюбленные ритмические движения, например одни притопывали ногами, другие использовали прыжки. У народов Индии были распространены движения рук и пальцев. Дирижер при этом играл на примитивных ударных инструментах и одновременно управлял исполнением, совершая ритмически подчеркнутые телодвижения.

Следующий (второй) этап возникает в связи с развитием мелодического элемента в музыке древних народов (Индия, Египет, Древняя Греция, Древний Рим). На данном этапе наиболее употребительны были приемы ритмического акцентирования: дирижер-певец, стоявший во главе ансамбля, управлял им, громко исполняя напев и отбивая такт ударами в ладоши или постукиванием ноги (для этой цели обувь подбивалась железной подошвой).

По мере того как музыка древних народов интонационно обогащалась и приобретала вид разнообразных напевов, появилась необходимость в руководителе ансамблевого исполнения. Дирижером становился самый опытный певец, знавший на память множество различных напевов, который при помощи мнемотехнических движений, обозначающих высоту звуков, их длительность, силу и т.д., управлял исполнением. Такая система дирижирования получила название **хеирономии**. Образцом хеирономических движений является

¹ См.: Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. — М., 1967.

так называемая «гвидонова рука». Отдельные ступени гаммы обозначались суставами первых пальцевых фаланг правой руки. Дирижер, показывая при исполнении пальцами левой руки соответствующие суставы правой и промежутки между ними, создавал у хора представление о высоте звуков, интервалах, мелодическом рисунке.

Для показа нюансировки существовал целый ряд условных знаков: так, например, *piano* выражалось указательным пальцем правой руки, которым дирижер проводил по пальцам левой; при *forte* правая рука прижималась к ладони левой и т. д.

Хейрономия древних народов перешла в практику средневековья и удержалась в ней в качестве основной системы дирижирования до XVI в.

Необходимо сказать, что, несмотря на условность хейрономической «науки», в рамках этого стиля стихийно развивается общезначимое искусство жеста, сохранившее за хейрономией ее роль до наших дней.

Вот как описывает Кинле (1885 г.) хейрономическое дирижирование средневековья: «Плавно и размеренно рисует рука медленное движение, ловко и скоро она изображает быстро несущиеся басы, страстно и высоко выражается нарастание мелодии, медленно и торжественно ниспадает рука при исполнении замирающей, ослабевающей в своем стремлении музыки, нежно и мягко выражаются проникновенные звуки молитвы; здесь рука медленно и торжественно вздымается кверху, там она выпрямляется внезапно и поднимается в одно мгновение, как стройная колонна»¹.

Из этого описания ясно, что средневековая хейрономия не только условно изображала те или иные элементы звучности, но иногда и непосредственно, общезначимо выражала художественные особенности музыки.

Третий этап в становлении дирижерских жестов характеризуется применением баттуты (палки, жезла), которая употреблялась для «отбивания такта» (в прямом смысле слова). Необходимость использования баттуты была вызвана развитием инструментальной музыки, усложнением полифонических форм и в связи с этим возникшими трудностями управления ритмическим ансамблем при коллективном исполнении (баттута была впервые введена композитором Палестриной в 1564 г.).

Баттута применялась как орудие для «шумного дирижирования». Это было удобно музыкантам для поддержания ритмичес-

¹ Цит. по: Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства // Журнал «Музыкальный современник». — 1916. — № 3. — С. 32.

кого ансамбля, но не могло не вызвать протеста со стороны наиболее просвещенных слушателей. «Нельзя колотить палкой с такой силой, — говорит один из писателей того времени, — что она разлетается на мелкие щепки, и думать при этом, что дирижирование заключается в яростных ударах, как при молотье овса».

Четвертый этап развития дирижерского искусства ознаменовался появлением **генерал-баса**, вызвавшим к жизни новые формы оркестрового ансамбля и управления им. Клавесинист становится теперь не только непременным участником оркестра, но и его руководителем. В руках клавесиниста находится партитура с генерал-басом, при чтении которой он может следить за исполнением, направлять и поддерживать его.

Дирижирование за клавесином, зародившееся в XVI в., закрепляется в концертной практике. В XVII в. эта система проникает в оперу, а в XVIII в. достигает вершины своего развития.

Однако к этому времени музыкальное творчество вступает в новую, более высокую фазу развития. И опять появляются противоречия между творческой практикой и установившейся системой дирижерского исполнения.

Эволюция музыки XVIII в., ее выразительных средств, инструментов и форм коллективного исполнения, расширение концертной практики, увеличение концертных залов, состава участников хоров и оркестров, а главное — развитие новой симфонической музыки (Гайдн, Моцарт, Бетховен), настоятельно требовавшей не только правильного воспроизведения нотного текста, но и художественной интерпретации, обнаруживают все большую несостоятельность указанной системы дирижирования.

Уже в XVIII в., во времена Баха, управлять хором и оркестром, играя одновременно партию органа или клавесина, было невероятно сложно. Даже начало исполнения представляло для музыкантов значительную трудность. Телеман называл начальные такты «собачьими» (*hundetakte*), поскольку они были невыносимы для слуха.

Мог ли в таких условиях дирижер, занятый преодолением осаждавших его со всех сторон технических трудностей, добивавшийся элементарного ритмического ансамбля путем невероятного напряжения сил, отдаться непосредственному артистическому чувству и задаче художественной интерпретации произведения?

Стремление к преодолению указанных противоречий вызвало к жизни систему двойного, а затем и тройного дирижирования, однако это привело лишь к появлению новых, еще более сложных противоречий. При двойном дирижировании оркестром руководил скринач-концертмейстер, в то время как общее управление

(оркестром, хором, солистами) осуществлял дирижер за клавесином. В тройном дирижировании участвовали три музыканта: концертмейстер, клавесинист и объединяющий их дирижер.

Практика требовала иных форм дирижирования, соответствующих новым задачам и условиям исполнения новой хоровой и оркестровой музыки. Формы эти стали зарождаться уже в недрах укоренившейся системы.

Еще в начале XVIII в. дирижеры иногда освобождали себя от игры на клавесине, приглашая специального музыканта, для того чтобы иметь возможность следить за общим исполнением.

Рейхардт — дирижер Берлинской оперы — первый решительно порвал со старыми формами и начал дирижировать палочкой (80-е годы XVIII в.). Однако его нововведения вызвали энергичный протест, и он был вынужден в конце концов покинуть свой пост. Несмотря на это опыт Рейхардта был продолжен в практике его преемника Ансельма Вебера.

В начале XIX в. новая форма дирижирования бурно развивается и получает практическое и теоретическое обоснование.

Готфрид Вебер писал в 1807 г.: «Я не знаю более непроизводительного труда, чем спор о том, какой инструмент наиболее годится для дирижирования многочисленным ансамблем или оркестром.

Только дирижерская палочка, — таково мое мнение. Во главе оркестра должен стоять человек, который не занят исполнением инструментальной партии и всецело может посвятить себя наблюдению за ансамблем, который будет только лишь занят дирижированием. Необходимо, чтобы было одно лицо, воля которого заставляет всех исполнителей подчиняться ей».

Это была декларация, ознаменовавшая наступление нового периода в истории дирижерского искусства.

Новый стиль дирижирования ввели в постоянную практику оркестрового исполнения почти одновременно несколько выдающихся музыкантов: Л. Шпор (Франкфурт-на-Майне, 1817), К.М. Вебер (Дрезден, 1817), Г. Спонтини (Берлин, 1820), Ф. Мендельсон (Лейпциг, 1835) и др.

Один из лидеров этого нового стиля дирижирования — Л. Шпор рассказывает о том, как он впервые применил его в Лондоне: «Когда я сделал попытку начать дирижирование палочкой впервые на репетиции, музыканты запротестовали. Я попросил разрешения попробовать. Я стал указывать темп и все вступления, что вызвало всеобщее изумление и одобрение. Так как дирижирование было точно и всем понятно, то исполнение приобрело воодушевление, которого до сих пор не бывало. Пораженный и воодушевленный

таким успехом, оркестр тотчас же после исполнения первой части симфонии выразил свое полное одобрение новому способу дирижирования. То же случилось и при вокальном исполнении, которое в речитативах особенно удалось, после того как я предположил этому объяснение своих знаков. Певцы неоднократно выражали мне свою радость по поводу той точности, с которой за ними следовал оркестр. Вечером успех был более блестящий. Правда, слушатели были вначале поражены новшествами и покачивали головами. Когда, однако, зазвучала музыка и оркестр провел с необычайной силой и точностью хорошо известную симфонию, то уже после исполнения первой части по всему залу пронеслось всеобщее одобрение. Победа дирижерской палочки была решительной».

Этот рассказ важен для нас не только как историческое свидетельство возникновения нового стиля дирижирования. Он вскрывает самую природу дирижирования, суть которого заключается в общечеловеческой значимости жеста, воздействующего на исполнителей мгновенно и непреодолимо, без всяких предварительных объяснений. Оркестр, который никогда не управлялся таким способом, сразу же заиграл с необычайной силой, точностью и воодушевлением.

Раскрепощенное от сковывавших его противоречий и пут дирижерское искусство вступило в новый этап своей истории. Более полутора веков продолжается победное шествие нового дирижерского искусства, раскрывшего значение интерпретации в области хорового и оркестрового исполнения. В этом смысле все этапы эволюции, предшествовавшие новому стилю, можно назвать предысторией дирижерского искусства. Его настоящая история начинается с того момента, когда дирижер, освобожденный от игры в оркестре и пения в хоре, вооруженный всемогущим языком жестов, появился за дирижерским пультом и посвятил свою деятельность служению художественной интерпретации.

Это искусство дало миру блестящую плеяду гениальных мастеров дирижирования, покрывших себя неувядаемой славой. Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Г. Бюлов, Ф. Лист, М. Балакирев, А. Рубинштейн, Г. Рихтер, Г. Малер, П. Вейнгартнер, А. Никиш, Р. Штраус, В. Сафонов, С. Рахманинов, С. Кусевицкий, В. Сук, Н. Черепнин, Б. Вальтер, В. Фуртвенглер, А. Тосканини, Д. Митропулос, Отто Клемперер, В. Орлов, Н. Данилин подняли искусство дирижирования на такую высоту, которая кажется почти недостижимой.

Однако концертная практика последних лет показала, что в наше время животворные идеи и художественные возможности, питающие это искусство, не только не иссякают, но, наоборот, развиваются с новой силой. Новая плеяда мастеров продолжает и раз-

вивает традиции дирижерского искусства: Г. Караян, Ю. Темирканов, С. Казачков, Е. Кудрявцева, В. Дударова, К. Птица, В. Соколов, В. Чернушенко, Е. Светланов и др.

Таким образом, стихийные и примитивные телодвижения первобытных народов, хейрономия древнего периода и эпохи средневековья, поиски средств управления ритмическим ансамблем и появление баттуты с «отбиванием такта» в XVI в., генерал-бас и дирижирование за клавесином в XVII–XVIII вв. и, наконец, возникновение нового стиля с его высокоразвитым языком жестов — вот основные этапы эволюции дирижерского искусства.

Анализ отмеченных этапов показывает, что современный язык жестов вырос не на пустом месте и появился не внезапно, в результате гениально возникшей догадки. Этот язык складывался постепенно, путем отбора самых жизненных и органичных его элементов.

Примитивизм первобытных форм дирижирования давно забыт, но органичная, стихийная потребность выражения музыки телодвижениями существует и употребляется в современном дирижировании.

Условный, мнемотехнический характер древней хейрономии отброшен, а безусловные, общезначимые движения, возникшие внутри этого стиля, до сих пор работают на развитие дирижерского языка жестов.

Шумное отбивание такта «эпохи баттуты» сейчас представляется наивным и смешным, но тактирование, зародившееся в этот период, и в наше время служит опорой и основой при обучении великому искусству дирижеров.

Отжила свой век система дирижирования за клавесином и со скрипкой в руках, но язык игровых движений продолжает развиваться как жизненный элемент дирижерского языка жестов.

2. Технические средства дирижирования

Дирижирование — это исполнение произведения, т. е. умение посредством выработанной практикой техники движения, мимики, пантомимики воздействовать на коллектив исполнителей, передавать им свои исполнительские намерения.

Специфика деятельности дирижера требует определенных знаний — музыкально-теоретических, эстетических и исторических; многообразных способностей — организаторских, педагогических, исполнительских; а также наличия воли, умения общаться с людьми, коллективом.

Предмет «Хоровое дирижирование» занимает одно из центральных мест в подготовке учителя музыки, формирует его профессиональные качества, практические навыки управления классным и внеклассным хоровым коллективом, воспитывает хороший художественный вкус, развивает инициативу и организаторские способности, умение самостоятельно творчески мыслить и работать, что особенно важно при обучении без отрыва от работы.

Изучение дирижерской техники начинается обычно с постановки дирижерского аппарата — постепенного, последовательного и систематичного освоения системы дирижерских движений при соблюдении определенных принципов:

- а) непринужденности и свободы движений;
- б) их четкости и наглядности;
- в) целесообразности и экономности;
- г) «подготовки и предупреждения» движений, так как природа дирижирования заключается в том, чтобы жест «подсказывал» динамику, фразировку, эмоциональный смысл музыки, динамику исполнения, а следовательно возникал несколько раньше звучности;
- д) звуковедения, если учесть, что дирижирование хором есть управление певческим звучанием. Отсюда — поиск жеста, наиболее точно выражающего певческое дыхание, звуковедение, фразировку, непрерывность вокального звучания и т. п.

3. Основные элементы дирижерской техники

Большое значение здесь имеет осанка, внешний вид дирижера. Поэтому, приступая к занятиям, следует контролировать себя перед зеркалом. Стоять нужно ровно и устойчиво, не сутулясь, не горбясь, свободно развернув плечи. Важно, чтобы корпус был подтянутым, выражал волевую активность, решительность, наличие воли, чтобы при дирижировании он сохранял относительную неподвижность, но ни в коем случае не скованность. Движения корпуса допустимы лишь те, которые усилят выразительность действий рук.

Положение головы определяется тем, что лицо дирижера должно быть всегда обращено к хору, отчетливо видно всем его участникам. Мимика должна быть достаточно выразительной, по возможности отображая содержание музыки. Равнодушное, безразличное лицо сильно снижает воздействие дирижера на руководимый

коллектив. Его взгляд играет особую роль в контакте с хором, бес-словесно передавая ему определенную информацию.

Ноги должны обеспечивать корпусу твердую и устойчивую по-зицию. Следует стоять слегка расставив ступни, одну ногу чуть выд-винув вперед, что придает должную опору всему телу. Важно по-стоянно сохранять упругость в ногах, не сгибать их в коленных суставах и не отстукивать такт.

Руки — главная часть дирижерского аппарата. Жесты должны быть свободны, естественны, в то же время экономичны и точны. Рука состоит из кисти, предплечья (средней части руки между ки-стью и локтем) и плеча (верхней части руки между локтем и пле-чевым суставом). При дирижировании кисть руки должна зани-мать горизонтальное положение и быть обращенной ладонью вниз. Изменение положений кисти (ребром вниз, ладонью вверх) возможно в исключительных случаях как специально избранный дирижерский прием.

Пальцы рук должны находиться в слегка согнутом положении (как бы лежащими на шаре), собранными, но не прижатыми друг к другу. При дирижировании пальцы должны оставаться относи-тельно неподвижными, в отличие от кисти, свободной и подвиж-ной в кистевом суставе, чуткой, готовой к любому движению.

Правильное положение корпуса, ног и рук является необходи-мым условием постановки дирижерского аппарата.

Поза «внимание» (для начала исполнения)

Свободно висящие вдоль корпуса руки следует легко и непри-нужденно согнуть в локтях на высоте примерно середины груд-ной клетки, что дает возможность делать ими свободные движе-ния вверх, вниз и в стороны, соответствующие основным жестам тактирования дирижерских схем. Кисти рук со слегка согнутыми, устремленными вперед пальцами немного приподнять. В этом по-ложении важно проследить, чтобы не зажимались плечи, чтобы руки не вытягивались чрезмерно вперед, не поднимались высоко, не расставлялись широко, чтобы не проваливались, а ощущали во-ображаемую «плоскость» (опору). Чтобы привести корпус и руки в свободное состояние во время отработки «основного положе-ния», полезно проделать несколько упражнений:

- Приподнять плечи, отвести их назад и свободно опустить (по-вторить несколько раз). Это упражнение будет способствовать ус-транению напряженности мышц плечевого пояса и корпуса.

- Руки медленно поднять от плеча перед собой при свободно свисающих кистях. На мгновение задержать, затем расслабить мышцы так, чтобы руки свободно упали, по инерции совершая еще несколько взмахов (делать каждой рукой поочередно, затем двумя вместе).

Когда хорошо усвоена основная поза «внимание», подающая сигнал к сосредоточенности коллектива, и руки почувствовали себя в ней уверенно и удобно, можно переходить к освоению других положений дирижерской техники: «дыхание», «вступление», «снятие».

Понятие афтакта в дирижировании

Жесты «дыхание», «вступление», «снятие» предваряются вспомогательным взмахом — *афтактом*, который можно трактовать как жест приготовления, так как «основой техники дирижирования является совокупность и взаимосвязь предупредительных и основных жестов»¹.

Афтакт — это преддействие, которое представляет собой простое неподготовленное движение. Основная функция афтакта (замаха) — предупреждение, накапливание энергии, необходимой для дальнейшего действия.

Значение афтакта в дирижировании велико. Оно предшествует любым вступлениям в середине произведения, показам остановок и дальнейшего движения музыки, смены темпа и динамики, появлению каждого нового штриха, выделяемого слога и т.д. Необходим афтакт в той или иной степени и перед каждым долевым движением при тактировании.

Впервые понятие афтакта, или замаха, встречается учащимся при изучении структуры дирижерских движений и схем. Но понятие афтакта гораздо шире, нежели подготовка доли, оно включает в себя предварение очень многих моментов исполнения. В дирижировании посредством афтакта предваряются многие моменты дыхания, вступления, снятия, наступления новой динамики, темпа, штрихи. Афтакты бывают весьма разнообразными, так как длительность и сила их всецело зависят от характера исполняемой музыки. Медленный темп требует медленных афтактов; быстрый — быстрых, слабое звучание — небольшого афтакта по объему, сильное, мощное звучание — большого, яркого, энергичного. Как будет выполнен афтакт, так прозвучит и подготовленная им доля. Главное требование, предъявляемое к афтактам, —

¹ Соколов В.Г. Работа с хором. — М., 1967. — С. 138.

четкость. Плохо поданный, нечеткий аффтакт теряет весь смысл, так как он не будет понят исполнителями и, следовательно, потеряет свою мобилизующую функцию.

«Ни одного действия без преддействия» — вот девиз, который должен запомнить начинающий дирижер и которому он должен следовать безукоризненно и постоянно. Приучив студента к небрежности, легкомысленному отношению к аффтактам, мы тем самым чрезвычайно осложним его дальнейшую практическую работу с коллективом.

Прием вступления

Жест «дыхание» следует непосредственно после жеста «внимание» и представляет собой взмах рук к исходной точке вступления. Взмах состоит из подготовленной части (аффтакт) и волевого активного движения, требующего коллективного вдоха. Зрительно данное расчленение незаметно и жест воспринимается целостно. Технически его следует выполнять следующим образом: зафиксировать руками положение «внимание», затем оттолкнуться от воображаемой «плоскости» (аффтакт) и активно устремиться к началу доли вступления. Нужно делать замах на долю, предшествующую вступлению, и с его помощью указать исполнителям момент певческого вдоха. Этот жест должен быть исключительно четким, ясным и выражать необходимую полноту вдоха.

Жест «дыхание» непосредственно предшествует жесту «вступление», иногда сливаясь с ним или разделяясь мгновенной цезурой (показывает задержанное дыхание). «Вступление» бывает не только в начале произведения, но и в его середине (во фразах, предложениях) и начинаться может с разных долей такта.

Зная движение руки по долям дирижерской схемы, можно отдельно в виде упражнения отрабатывать комплекс жестов «внимание», «дыхание», «вступление» на разные доли такта (кроме освоенной первой). Например, вступление на вторую долю четырехдольного такта следует начинать опять же с момента «внимание», затем, дугообразным жестом «оттолкнувшись» от «плоскости», делать активный жест «дыхание» по ходу второй доли, отчетливо фиксируя ее в конечной точке вступления. Упражнение следует делать на каждую долю такта сначала отдельно каждой рукой, затем двумя вместе.

Движению «снятие» также обязательно предшествует аффтакт. Он дается в темпе и характере исполняемой музыки, с такой же тщательностью и четкостью, как жест «вступление». Само снятие состоит, как и всякое начало звучания, из трех основных моментов:

«внимание», впрочем, не всегда обязательное, «ауфтакт» (вместо дыхания), также подаваемый в темпе и характере музыки, и «снятие». Отработать жест «снятие» можно с помощью следующего упражнения: установить руки в исходное положение «внимание», затем сделать замах в сторону (противоположную от снятия) и устремиться к точке «снятие», отчетливо ее фиксируя пружинистым, сбрасывающим движением кисти.

Снятие звучания может приходиться, как и вступление, на разные доли такта. Этот жест следует отработать, повторяя его на каждую долю такта сначала одной, затем двумя руками вместе. Позднее можно усложнить задание: обе руки поднять в исходное положение; одной рукой тактировать все доли, другой выполнять жесты «внимание», «ауфтакт» и «снятие» сначала на первую, затем на вторую, третью, четвертую доли такта.

4. Метрономирование (тактирование)

Далее речь пойдет о тактировании на начальном этапе освоения техники дирижирования. Движения рук при тактировании достаточно элементарны. Причем преподавателю нужно объяснить ученику разницу между тактированием и дирижированием. «Отсчитывание метрических долей движением руки в соответствии с тактовыми схемами принято называть “метрическим тактированием”» (К. Птица). Метрическое тактирование — это еще не дирижирование, так как оно лишено элементов художественности, но это та основа, на которую опирается дирижирование. Основные задачи метрического тактирования сводятся к организации ритмичности исполнения, передаче ясного рисунка тактовых схем, к показу сильного и слабого времени в такте.

Очень важным моментом является чередование сильных и слабых долей такта. Метрическое дирижирование должно наглядно показывать это чередование, уделяя особое внимание сильному времени.

Сильная доля является основным организующим моментом дирижирования, на нее приходится главная точка опоры движения. В дирижировании сильная доля имеет всегда направление сверху вниз (в любом метре), относительно сильная — в сторону от дирижера, слабые доли группируются вокруг сильных долей. Для того чтобы сильная доля была наиболее значимой, весомой, выделялась в дирижерской схеме, нужно правильно ее выполнять. Сильная доля, как правило, имеет перед собой более заметный, яркий

замах, и движение вниз выполняется с большей энергией, возрастающей по мере приближения к «точке». Такое выполнение сильной доли волевым движением ассоциируется с давлением на поршень. В момент достижения «точки» сильной доли на плоскости нужно обязательно ощущать опору в концах пальцев. После выполнения сильной доли происходит мгновенное освобождение руки и совершается подготовка следующей доли (слабой).

Сильные доли (за исключением особых случаев фразировки) в схеме должны отличаться от слабых не столько амплитудой движений, сколько внутренней насыщенностью жеста. Правильное выполнение сильных долей, умение чередовать мышечную активность с полной освобожденностью обеспечивает в дальнейшем ясный жест, ту властность руки, которая так необходима дирижеру при его общении с коллективом. Игнорирование этого момента, недооценка его ведут к тому, что воспитывается дирижер с «пустыми», безвольными руками. Безусловно, характер исполняемой музыки, различное звуковедение вносят коррективы в воплощение сильных моментов в руке, так как они не могут исполняться одинаково и однообразно.

Если в дирижерской доле замах является основным *предупреждающим* моментом, то момент «точки» — главным *организующим*. «Точка» — это не остановка, а грань доли. Интенсивность «точки» зависит от характера музыки: она может быть то резкой, острой, то смягченной, пружинистой. Но всегда, при любом темпе и динамике, «точка» должна быть ясной и четкой.

Главные методические правила в работе над дирижерским жестом:

1. Обязательное ощущение физической свободы, естественности движений.
2. Свобода всех частей руки, особенно кисти. В то же время — неременное ощущение цельности, единства всей руки в целом.
3. Ясный показ сильной доли в такте, волевое исполнение первой доли.
4. Отчетливость жеста, ритмичность, точность (не сокращать по времени слабые доли).
5. Экономичность, лаконичность жеста, строгость и простота. Всякая вычурность, манерность должны строго пресекаться.
6. Выразительность, целесообразность жеста. Все жесты дирижера должны быть оправданы, иметь ясную цель, нести какие-либо требования к коллективу.
7. Предельная ясность выполнения предварительного движения (ауфтактов).

У-6072

5. Изучение схем дирижирования

Изучение дирижерских схем лучше всего начинать с простых размеров, так как учащийся еще не обладает достаточным запасом техники для дирижирования. Основываясь на педагогическом опыте, мы считаем, что лучше всего начинать изучение тактовых схем с трехдольной схемы.

Трехдольная схема

По сравнению с другими дирижерскими схемами, трехдольная является наиболее ясной по рисунку долей. Особенно удобна она еще и тем, что в ней сильная доля выражена особенно четко и определенно прямой линией вниз. Чередование одной сильной и двух слабых долей в такте (V — —) также легко усваивается учащимися (рис. 1).

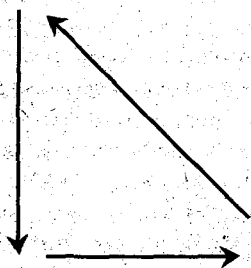


Рис. 1

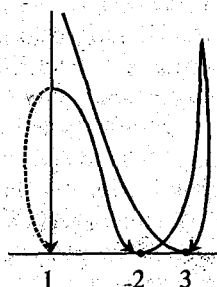


Рис. 2

Из схемы видно, что *первая доля*, являющаяся сильной, ведется строго вниз. Эту долю следует вести всей рукой, как бы преодолевая воображаемое сопротивление на пути. Рука не должна быть расслабленной и вялой. Наоборот, очень волевым, собранным движением рука достигает «точки» и фиксирует ее на воображаемой плоскости. Необходимо следить за тем, чтобы на «точке» первой доли кисть руки была на одном уровне с локтем или чуть выше. *Вторая доля* трехдольной схемы имеет направление в сторону от дирижера, но не точно по горизонтальной плоскости, а как бы сверху вниз. В отличие от первой доли она ведется мягкой



Рис. 3

рукой. Технически это выполняется так, как показано на рисунках 2, 3.

После достижения «точки» первой доли рука непринужденным движением отходит в сторону, *противоположную* предыдущему направлению (рука как бы получает отдачу, «пружинит» обратно снизу вверх). Это движение, занимающее примерно половину первой доли, является подготовкой ко второй доле, ауттактом. После него рука мягким движением идет в сторону от дирижера, устремляясь к «точке» второй доли. Часто учащиеся при выполнении второй доли чрезмерно выпрямляют руку в локте или, что еще хуже, устремляются к «точке» второй доли не кистью, а всей рукой вместе с локтем, что совершенно недопустимо. Вторую долю следует вести не просто в сторону от себя, а обязательно сверху вниз (как бы скатываясь с горки). Нужно следить за тем, чтобы «точка» второй доли приходилась на ту же горизонтальную плоскость, что и «точка» первой доли. После выполнения второй доли следует опять момент подготовки третьей доли, аналогичный переходу от первой ко второй. Рука отталкивается от «точки» второй доли и поднимается вверх, продолжая начатую линию: *третья доля* схемы имеет направление снизу вверх. На самой вершине доли рука, на мгновение задержавшись, подготавливает сильную (первую) долю. Третья доля, являющаяся затактом, имеет большое значение в схеме. От нее зависит качество сильной доли, а следовательно и ясность всей схемы. Именно во время третьей доли происходит накопление энергии, необходимой для четкого выполнения сильной доли. Движение этой третьей доли должно быть целеустремленным и нести в себе энергию и объем.

При выполнении третьей доли нужно особенно тщательно следить за тем, чтобы она велась запястьем, а не пальцами (ассоциация с ведением смычка скрипачом).

Все доли схемы не должны мыслиться каждая в отдельности, а представлять собой единое целое — трехдольный такт (V — —). Это нужно осмыслить и музыкально и технически, т.е. научиться связывать рукой все доли схемы пластичными движениями, как наиболее подходящими для выражения непрерывности течения музыки.

Двухдольная схема

Несмотря на меньшее количество долей, она труднее усваивается учащимися потому, что первая доля этой схемы идет не прямо вниз, как в трехдольной, а несколько в сторону от дирижера,

по диагонали сверху вниз. Вследствие этого в двухдольной схеме значительно труднее ощущать точку опоры, так как положение кисти на плоскости неустойчиво.

На *первой доле* рука собранным движением направляется от себя, к «точке» внизу, а затем, по достижении ее, мгновенно ослабившись, ведет вверх вторую долю. *Вторая доля* (слабая) схемы ведется по тому же принципу, что и затакт в трехдольной схеме, и не требует особого пояснения (рис. 4, 5).

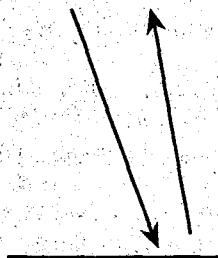


Рис. 4

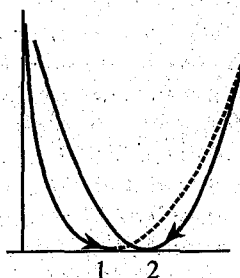


Рис. 5

Возможные ошибки при ведении двухдольной схемы:

Неправильное направление первой доли. Многие начинающие дирижеры пытаются заменить движение первой доли по диагонали от себя — прямым, отвесным, как в трехдольном размере. Этого нельзя допускать, так как искажается рисунок схемы, становится невозможным дать ауфтакт ко второй доле.

Чрезмерное выпрямление локтя при ведении первой доли.

Неопределенность формы кисти первой доли. На первой доле кисть руки должна быть немного повернута ладонью в сторону от дирижера. Некоторые учащиеся имеют тенденцию вести эту долю с опорой на мизинец, с ладонями, открытыми внутрь. Это неправильно и неубедительно.

Четырехдольная схема

По сравнению с двумя предыдущими она является наиболее трудной. По графическому начертанию она близка к трехдольной схеме, но имеет и существенные отличия от нее, заключающиеся в прибавлении новой по направлению доли (второй) и в другом соотношении сильных и слабых моментов. В четырехдольной схеме имеется не только сильная доля (первая, как и во всех разме-

рах), но и относительно сильная — третья. Таким образом, возникает сложная схема (рис. 6).

Обычно трудным для учащихся бывает усвоение второй доли. Она ведется вовнутрь, к дирижеру. После выполнения первой доли (такой же, как в трехдольной схеме) нужно обязательно хорошо дать подготовку (ауфтакт) ко второй доле. Для этого рука свободным движением отходит от «точки» первой доли немного вверх (это и будет предварительным движением ко второй доле), а затем уже идет вовнутрь и вниз. При изучении четырехдольной схемы необходимо добиваться активного исполнения относительно сильной доли, почти не уступающей по значению первой. При выполнении этой доли совершенно обязательны насыщение руки мышечной энергией и ясная фиксация «точки». Ощущение двух сильных моментов в такте четырехдольной схемы и ясное их выполнение обязательны.

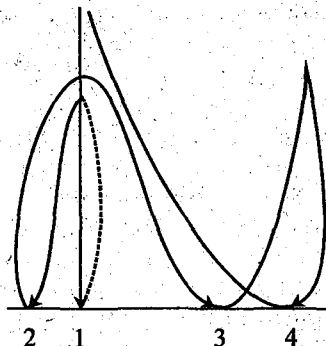


Рис. 6

Возможные ошибки при исполнении учащимися четырехдольной схемы:

Недостаточно ясная подготовка второй доли. Рука не идет вверх после точки первой доли, лучезапястный сустав «не дышит», и дирижер просто передвигает руку влево, вправо и так далее. Отсутствует момент предварения.

Вторая доля ведется не кистью, а пальцами. Пальцы не следуют за лучезапястным суставом, а берут инициативу на себя.

Плохой замах (ауфтакт) к третьей доле, а отсюда — вялость, неопределенность, потеря ощущения сильного времени, нарушение ритмичности исполнения.

Очень часто *при ведении третьей доли плохо раскрывается рука*, т. е. недостаточно ясно ведется от себя в сторону. Тормозом в этом всегда бывает высокий локоть, который, идя впереди кисти, тем самым лишает ее возможности достичь «точки» третьей доли.

Остальные дирижерские схемы строятся на основе 2, 3- или 4-дольных схем путем дублирования отдельных или всех долей. Исключение составляет схема на «раз», которая представляет собой только одно движение — вниз (по ходу первой доли).

Освоению дирижерских схем могут существенно помочь специальные упражнения. Ниже приводятся некоторые из них.

Упражнения для освоения дирижерских навыков

Разработка плечевого пояса

- Поставить руки в основное положение («внимание»). Сделать небольшие ударяющие движения сверху вниз (первая доля) по воображаемой «плоскости» предплечьем или кистью (подтянутой, с округлыми пальцами, обращенной ладонью вниз). Постепенно расширить амплитуду жеста, пока в него не включится плечо. Попеременно проделать упражнение каждой рукой, затем двумя вместе.

- Исходное положение рук. Проделать такие же ударяющие движения предплечьем, распределяя точки ударов соответственно схемам различных размеров. Упражнение начинать с мягких ударов в медленном темпе, постепенно увеличивая их силу и наращивая темп. Делать попеременно каждой рукой отдельно, затем двумя вместе. Прекратить упражнение, как только рука начнет уставать и зажиматься.

Развитие кисти и предплечья

- Поставить руки в исходное положение. Сделать сначала медленно, затем ускоряя, «клюющие» движения кистью в одну точку (вниз), а затем в разные (по долям). Следить, чтобы кисть была постоянно обращена ладонью вниз и не поворачивалась при движении.

- Поставить руку на воображаемую «плоскость» (на уровне середины груди). Делать острые удары по «плоскости» собранной кистью, постепенно включая предплечье, плечо. Движения должны быть пластичными, упругими, рука при этом — свободно падающей и остро отскакивающей. Это упражнение особенно полезно учащимся с «вялыми» руками. Делать попеременно каждой рукой, затем двумя вместе.

- Поставить руки в исходное положение. Делать связные круговые движения кистью по часовой стрелке при неподвижном, но свободном предплечье. Ладонь руки постоянно обращена к полу. Постепенно увеличивать амплитуду движения, включая предплечье при расслабленном локтевом суставе.

- Поставить руки в исходное положение. Напрячь до предела кисть и внезапно отпустить ее, чтобы она упала и свободно повисла. После паузы повторить.

Достижение плавности движения

- Из основного положения рук сделать волнообразные движения в левую и правую стороны. Проследить за тем, чтобы локоть не напрягался, а свободно свисал вниз, жесты были плавные и спокойные. Упражнение делать попеременно каждой рукой с большой и маленькой амплитудой.

- Из исходного положения рук «нарисовать» кистью волнистую линию от себя и к себе. Остальная часть руки должна предельно расслабиться. Делать попеременно каждой рукой и двумя вместе.

Отработка отдельных долей дирижерских схем

- Поставить руки в исходное положение. Попеременно каждой кистью, затем двумя вместе описать дугу из одной точки воображаемой «плоскости» в другую, затем аналогично по две дуги. Следить, чтобы во время движения кисть была слегка приподнятой, линии описываемых дуг отчетливыми. В точках окончания дуг кисть должна совершать отчетливый удар вниз (но не в стороны) собранными в горсть пальцами.

- Из основного положения попеременно каждой рукой без нажима «нарисовать» в одну и другую стороны восьмерку, как бы лежащую в горизонтальной плоскости. Следить, чтобы кисть была постоянно обращена ладонью к полу, локоть и плечо — свободны. Упражнение делать с различной амплитудой и силой нажима.

Отдельные приемы дирижерской техники

Помимо тактирования, подачи сигнала к вступлению и окончанию пения перед дирижером неизбежно встают и другие задачи, связанные с процессом исполнения — показы фермат, динамических оттенков, характера звуковедения, штрихов и т. д.

Фермата (остановка) бывает снимаемая и неснимаемая. В первом случае она снимается по истечении ее длительности (чаще встречается в конце произведения). Показывается остановкой руки по ходу направления доли в начальный момент звучания ноты, помеченной ферматой. Остановку необходимо подчеркнуть ярким афтактом. Перед завершением ферматы делается еще один афтакт и жест «снятие» на последней доле длительности, над которой стоит фермата.

Фермата не снимается, если за ней не следуют паузы и она не завершает фразы, а музыка продолжает свое движение. Если фермата стоит на паузе или тактовой черте, перед ней необходимо снять все звучание («внимание», «ауфтакт», «снятие»), руки останавить в положении «внимание» к последующему вступлению музыки после паузы. В случае если ферматы у хора и сопровождения не совпадают, левая рука делает остановку на фермате для хора, а правая продолжает тактировать до той доли, над которой обозначена фермата в сопровождении, и присоединяется к остановке со всеми подготовительными жестами.

Комбинированное снятие ферматы — это такое снятие, в котором сам «момент и показ снятия звука непосредственно смыкается, сливается для хора и дирижера с моментом взятия следующего дыхания»¹. Дирижер, снимая фермату, этим же движением показывает дыхание к следующей доле такта. «Точка» снятия предыдущей доли является ауфтактом к последующей.

Динамика (нюансировка) может быть показана увеличением или уменьшением объема движений рук. Для показа сильной, громкой звучности требуется энергичный, волевой жест более крупной, объемной амплитуды. Для показа тихого звучания рекомендуется мягкий, легкий жест руки, более приближенной к груди. Освоение динамики в дирижерском жесте можно начинать с помощью вышеуказанных упражнений, придавая им решительный, волевой характер или спокойный, ровный, в уменьшенной амплитуде. *Crescendo* достигается постепенным увеличением, интенсивностью размаха движений. *Diminuendo*, соответственно, показывается жестами с уменьшающейся амплитудой, ослаблением интенсивности каждой последующей доли такта.

Функции рук

В дирижировании функции рук обычно разграничиваются. Правая в основном должна тактировать, четко управлять исполнением, выполнять задачи технического и выразительного характера.

Левая рука чаще всего выполняет функции вспомогательного характера:

а) подача сигнала к вступлению хора, в то время как правая рука дирижирует инструментальным сопровождением;

¹ Птица К.Б. Очерки по технике дирижирования хором. — М., 1948. — С. 111.

б) частичное снятие звучания (хора, солиста);

в) показ задержанного звучания хора (левая рука останавливается на ноте, аккорде, тогда как правая продолжает тактировать вплоть до окончания звучания музыки) и т.д.

Разграничение функций рук носит условный характер. Подлинная выразительность дирижирования может быть достигнута лишь при условии тесного взаимодействия их движений.

Наиболее употребительны приемы:

- Одновременное, параллельное дирижирование двумя руками. С их помощью решаются одни и те же технические и исполнительские задачи. Длительное применение этого приема объединяет дирижерскую технику, обезличивает исполнение; наиболее часто используется малоопытными дирижерами.

- Дирижирование правой рукой при эпизодической самостоятельности левой. Правая рука выполняет технические и исполнительские функции: регулирует темпы и их изменения, динамику, вступления отдельных групп хора. Левая дополняет правую, способствует выразительности дирижирования (в плане динамики, колорита, насыщенности звука, вступления отдельных голосов и т.д.).

- Самостоятельное движение рук, когда каждая рука производит разнообразные движения соответственно фактуре и содержанию музыки. При этом левая рука подчинена самостоятельным задачам художественного порядка, может дирижировать мелодическим голосом вместо правой руки.

Следует помнить, что дирижерский жест лишь тогда достигает эффекта, когда он достаточно волевой, ясный, отчетливый, целенаправленный и понятный всем исполнителям.

Звуковедение

Прием *legato* (связанно, плавно) в дирижировании характеризуется связанностью движений. Отличительными чертами *legato* являются плавные движения и мягкие «точки». Движение руки сходно здесь с ведением смычка скрипки. Исполняя *legato*, рука движется по рисунку схемы очень ровно, без толчков. «Точки» на гранях долей почти стираются, даются легкими касаниями руки. Все доли схемы связываются между собой округлыми движениями. Технически прием *legato* выполняется всегда мягкой, «певучей» рукой. Все части ее (кисть, предплечье, плечо) должны быть свободны, подвижны и в то же время объединены в одно целое.

Действия руки аналогичны смычку струнного инструмента. Направляет движение этого «смычка» лучезапястный сустав, а пальцы как бы «держат» звуковую нить.

В зависимости от характера произведения, динамики, темпа жест *legato* будет меняться. В произведениях, написанных в очень медленных темпах и отличающихся яркой динамикой, он будет «сочным», насыщенным; в произведениях в умеренном темпе — более легким, невесомым. В технике выполнения это также находит различное выражение. Сочное *legato* при *f* ведется крупным жестом, с большим насыщением мышечной энергией, всей рукой от плеча. Легкое *legato*, на *p* и *pp* — жестом меньшей амплитуды (от локтя, от кисти), как бы «невесомой» рукой.

При работе над *legato* необходимо акцентировать внимание учащихся на том, что сокращение амплитуды движения никоим образом не должно повлечь за собой выключение руки в целом. Даже при выполнении кистевого *legato* должна иметь место еле заметная, чуть ощутимая пульсация всей руки.

Звуковедение *non legato* является противоположным *legato*. *Non legato* характеризуется ясной разграниченностью долей друг от друга, прерывистой, пунктирной линией, наличием твердых, резко очерченных «точек», укороченными долевыми движениями, прямолинейными резкими линиями. Самым характерным признаком *non legato* является увеличение значимости «точки» и сокращение долевого движения. «Точки» в *non legato* даются упруго, с большой отдачей в обратном движении; долевого движения уменьшаются за счет удлинения моментов, фиксирующих отдачу. Технически прием *non legato* выполняется очень собранной рукой, даже при некоторой фиксации лучезапястного сустава. Большую роль играет свобода плеча и плечевого сустава. Дыхание перед каждой долей в *non legato* на мгновение задерживается и тем самым определяется большая четкость доли. После взятия дыхания рука энергично идет к «точке». В момент отдачи от «точки» рука должна стремительно подниматься вверх вся, вместе с локтем.

Смешанные (несимметричные) размеры (5/4, 7/4, 11/4)

Вся группа этих размеров имеет нечетное количество единиц в такте, несимметричную группировку долей, и поэтому их называют несимметричными размерами.

Пятидольные размеры (5/4, 5/8)

При дирижировании пятидольного размера (на «пять») нужно помнить, что за основу берется четырехдольная схема. Группировка долей в такте зависит от логического ударения в тексте и мелодии. Наиболее часто встречаются группировки 2+3 и 3+2. При группировке 2+3 сильными долями считаются первая и третья, слабыми — вторая, четвертая и пятая (рис. 7).

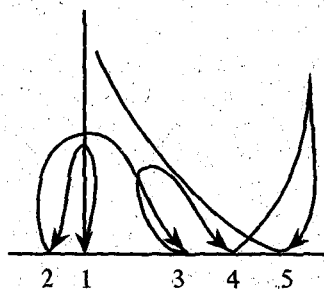


Рис. 7

Первая доля (сильная) направлена отвесно вниз, вторая (слабая) ведется легким движением вовнутрь, третья (относительно сильная) откладывается четким жестом от себя в сторону, четвертая (слабая) выполняется в том же направлении, что и третья (как бы продолжая дальше ее линию), но гораздо меньшим движением; пятая доля — слабая, но поскольку готовит сильную первую долю, по своей амплитуде должна быть объемней и больше четвертой.

Для пятидольного размера с группировкой 3+2 характерным является наличие сильных точек на первой и четвертой долях такта (рис. 8).

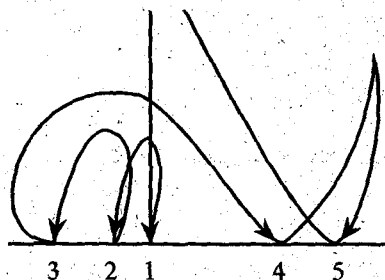


Рис. 8

Семидольные размеры (7/4, 7/8)

Наиболее часты два вида группировок: 4+3 (2+2+2+1 или 2+2+1+2) и 3+4 (2+1+2+2 или 1+2+2+2). Сильная и относительно сильная доли должны быть хорошо подготовлены. При группировке 3+4 сильными долями будут первая и четвертая (относительно сильная), остальные слабые. «Удваиваются» доли: первая, относительно сильная и затактовая (рис. 9).

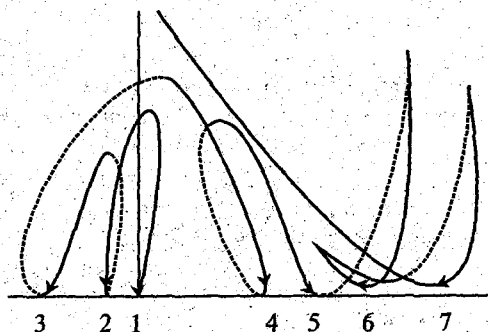


Рис. 9

В группировке 4+3 первая доля сильная, пятая относительно сильная, остальные слабые. В одном направлении идут доли: первая и вторая — вниз, третья и четвертая — к себе, пятая и шестая — от себя, седьмая — вверх (рис. 10).

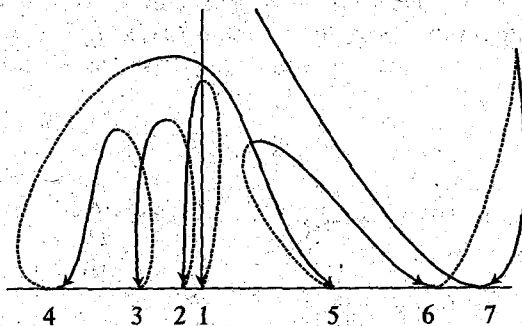


Рис. 10

В быстрых темпах размеры 7/4 и 7/8 дирижируются обычно по трехдольной схеме. Возможная группировка долей: 2+2+3, 2+3+2,

3+2+2. В этих случаях трехдольная схема имеет одну удлиненную долю (т. е. в одной доле три четверти или три восьмых, а не две).

*Произведения в семидольном размере,
дирижируемые по четырехдольной и трехдольной схеме*

«Во поле березонька стояла». Русская народная песня в обработке П. Г. Чеснокова. 7/4 на «три» с группировкой 2+2+3.

Каминский В. «Зимний вечер». 7/4 на «семь», возможны варианты группировки: 1+1+3+2 (четырёхдольная схема), 2+3+2 (трехдольная схема).

Бриттен Б. «Gloria». Из короткой мессы. 7/8 на «три» с группировкой 3+2+2 (т. 1 и др.), 2+3+2 (т. 12), 2+2+3 (т. 18).

Свиридов Г. В. «Молотьба» из «Поэмы памяти Сергея Есенина». На «семь» по трехдольной схеме, группировка — 2+2+3.

Одиннадцатидольный размер

В тактировании одиннадцатидольный размер может быть выражен схемами двух видов: одиннадцатидольной с дроблением по четвертям и пятидольной с группировкой по половинным нотам. Первый вид схемы встречается довольно редко. Обычно одиннадцатидольный размер имеет группировку по половинным нотам и укладывается в пятидольную схему. Распределение метрических единиц по пяти дирижерским долям зависит от строения музыкальной фразы и логики поэтического текста. Виды одиннадцатидольного размера могут быть выражены следующими группировками: 2+2+2+2+3, 2+2+2+3+2, 2+2+3+2+2, 2+3+2+2+2, 3+2+2+2+2 (рис. 11).

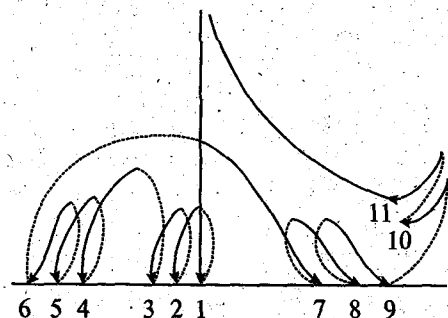


Рис. 11

**Произведения в одиннадцатидольном размере,
дирижуемые по пятидольной схеме**

Римский-Корсаков Н.А. Хор «Свет и сила, бог Ярило» из оперы «Снегурочка». Дирижуется по пятидольной схеме с удлинённой второй долей. Структура ее — 3+2.

Римский-Корсаков Н.А. Хор торговых гостей из оперы «Садко». Дирижуется по пятидольной схеме. Четыре доли схемы (1, 2, 3, 4) содержат в себе по половинной, а пятая — длиннее на одну четверть и равна половинной длительности с точкой. Пятидольная схема в данном примере имеет структуру 3+2 («Будет красен день в половину дня... »).

Девятидольный размер

Музыкальные произведения, написанные в размере $9/4$ или $9/8$ в медленных темпах, дирижуются по трехдольной схеме, в которой каждая доля как бы дублируется или повторяется трижды. При дирижировании на «девять» очень важно выделять основные опорные точки схемы, т. е. «раз», «четыре» и «семь». При этом мышечное ощущение у учащегося должно быть более весомым на опорные доли и менее весомым на вспомогательные. Вспомогательные доли являются при этом как бы отражением главных долей (рис. 12).

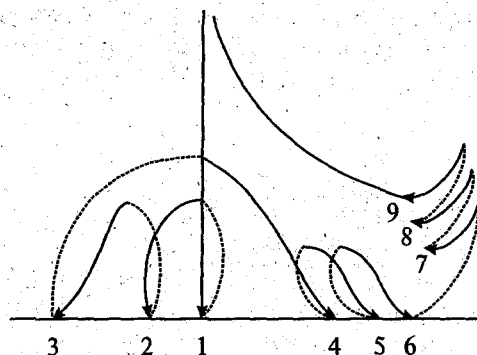


Рис. 12

Значительно чаще девятидольный размер дирижуется по трехдольной схеме (на «три») с ощущением «триольности» в каждой доле. Сильные доли в этом случае не должны укорачиваться

и размер не должен превращаться в простой трехдольный. Это достигается путем внутренней пульсации и более длительной протяженности каждой доли.

*Произведения в девятидольном размере,
дирижируемые по девятидольной схеме*

Шостакович Д.Д. «Казненным» из «10 поэм» для смешанного хора на слова революционных поэтов.

Чайковский П.И. Хор «На море утушка купалася» из оперы «Опричник».

Чайковский П.И. Хор «С мала ключика» из кантаты «Москва».

*Произведения в девятидольном размере,
дирижируемые по трехдольной схеме*

Чесноков П.Г. «Листья».

Чесноков П.Г. «Яблоня».

Калинников Вик.С. «Звезды меркнут и гаснут».

Чесноков П.Г. «Ночь» (для смешанного хора).

Двенадцатидольный размер

Двенадцатидольный размер (12/4 или 12/8) дирижируется по четырехдольной схеме с тройным дублированием каждой доли или по четырехдольной схеме с ощущением «триольности» в каждой доле (рис. 13).

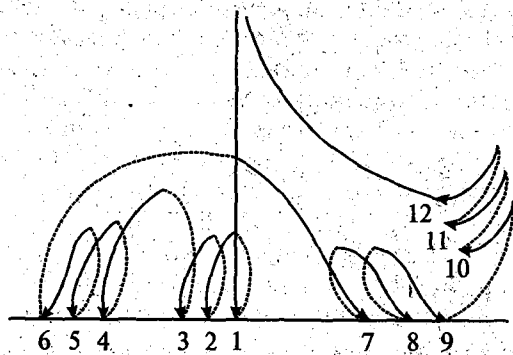


Рис. 13.

*Произведения в двенадцатидольном размере,
дирижируемые по двенадцатидольной схеме*

Моцарт В.А. «Lacrimosa» из «Реквиема».

Римский-Корсаков Н.А. Хоровое фугато «Не был ни разу поруган изменою» из оперы «Снегурочка».

Гендель Г.Ф. Оратория «Иуда Маккавей».

*Произведения в двенадцатидольном размере,
дирижируемые по четырехдольной схеме без дублирования*

Григ Э. «Восход солнца».

Форе Г. «Колыбельная».

Свиридов Г.В. «Поет зима» из «Поэмы памяти Сергея Есенина».

Свиридов Г.В. «Наташа» из хорового концерта «Пушкинский венок».

Рахманинов С.В. «Сосна».

6. Проблемы мышечной свободы дирижера

Практика показывает, что недостаточное внимание к начальному этапу обучения, пренебрежение некоторыми общими законами физиологии, а также недостаточная разработанность вопросов, связанных с начальной постановкой дирижерского аппарата, не позволяют выявить технический и творческий потенциал учащегося, привить ему подлинное дирижерское мастерство.

В работе «Проблема мышечной свободы дирижера хора» (М., 1983) А. Сивизьянов рассматривает, на наш взгляд, очень важную проблему влияния мышечных зажимов учащихся на техническую и творческую стороны дирижирования. Напомним некоторые аспекты этой проблемы.

Дирижирование — это искусство интонирования музыки посредством динамики мышечных напряжений и расслаблений рук дирижера. Так вокально-исполнительское искусство хора находится в прямой зависимости от мануальной техники. Скованные, напряженные, лишенные естественности и пластичности движения руководителя-хормейстера способны оказать самое отрицательное воздействие на пение хора. При этом становится невозможным и управление исполнительским процессом.

Огромное значение имеет мышечная свобода для любого музыканта-исполнителя (пианиста, скрипача, дирижера и т.д.). «Первым, чрезвычайно важным условием выразительной техники дирижирования является наличие свободной от мышечной скованности руки», — пишет К.Б. Птица¹. «Первое условие любой исполнительской техники (в том числе и дирижерской) — мышечная свобода, непринужденность движений»². «Первейшее условие дирижирования — мышечная свобода движений, отсутствие излишнего напряжения в руках и плечевом поясе»³.

Что же такое мышечная свобода? Это — способность координировать силу физического напряжения, т.е. умение напрягать и расслаблять мышцы рук в полном соответствии с характером исполняемой музыки.

Антиподом физической свободы являются мышечные зажимы. Лучше всего о них сказал К.С. Станиславский: «Вы не можете себе представить, каким злом для творческого процесса являются мышечная судорога и телесные зажимы. Когда они создаются в голосовом аппарате, люди с прекрасным от рождения звуком начинают сипеть, хрипеть или доходят до потери способности говорить. Когда зажим утверждается в ногах, актер ходит словно паралитик; когда зажим в руках — руки коченеют, превращаются в палки и поднимаются, словно шлагбаумы»⁴.

Подобное испытывает и дирижер, имеющий зажимы в дирижерском или голосовом аппарате.

Мышечные зажимы не являются печальной принадлежностью только актеров или музыкантов, им могут быть подвержены люди самых разных «двигательных» профессий. Поэтому неудивительно, что рассматриваемая проблема волнует актеров, музыкантов, танцовщиков, спортсменов, а также учителей музыки, режиссеров, балетмейстеров, спортивных тренеров и т.д.

Первоочередным является вопрос воспитания у учащихся-дирижеров свободы и гибкости рук, способствующих пластике дирижерских движений — качества, без которого не существует дирижерской техники. Пластика движений — профессиональное качество, поэтому приобретению ее должно быть уделено внимание и педагога, и учащегося, особенно в первоначальный период обучения.

¹ Птица К.Б. Очерки по технике дирижирования хором. — М., 1948. — С. 16.

² Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. — М., 1967. — С. 40.

³ Мусин И.А. Техника дирижирования. — Л., 1967. — С.33.

⁴ Станиславский К.С. Работа актера над собой // Собр. соч. — Т. 2. — М., 1954. — С. 132.

Причины образования мышечных зажимов различны, но в то же время сходны. Они зависят прежде всего от психического и эмоционального склада учащегося. Необходимо подчеркнуть, что от природы «зажатых» учеников не бывает. Физическая скованность появляется лишь в момент дирижирования или в процессе игры на инструменте.

От чего зависит пластичность движения? И почему у одного дирижера руки «поют», а у другого нет?

Пластичность, гибкость движений рук дирижера находятся в прямой зависимости от внутреннего состояния мышц, от нормального режима их работы. Зажим мышц отрицательно воздействует прежде всего на гибкость рук. Так, например, при образовании зажима в локтевом суставе исчезает свободная подвижность предплечья, в случае локализации его в лучезапястном суставе происходит потеря гибкости кисти и т.д.

Пластичность при дирижировании обуславливается эластичностью мышц и чувствительностью (ощущаемостью) как всей руки, так и ее частей. При возникновении мускульной напряженности утрачиваются оба качества, т.е. эластичность и чувствительность.

Эластичное состояние мышц обеспечивается прежде всего за счет свободной пульсации крови. Вполне вероятно, что зажим препятствует свободной циркуляции крови; и у дирижера, страдающего этим недостатком, несмотря на активные движения рук при дирижировании, кисть и пальцы, как мы замечали не раз, остаются холодными и не разогреваются. Отсюда ясно, что, теряя эластичность и гибкость, руки теряют и выразительность, непринужденность и грациозность движений.

Известно, что один и тот же хор у разных дирижеров звучит по-разному. При одном дирижере, например, у хора проявляется ритмическая точность и упругость, выравнивается строй, динамика становится выпуклой и разнообразной, темп стабильным и гибким, фразировка тонкой и впечатляющей. При другом — все наоборот: ритм искажается, строй понижается или повышается, ансамбль нарушается, темп изменяется и т.д. Даже одно и то же произведение, дирижуемое разными учащимися, в исполнении одного хора существенно изменяется как со стороны вокально-хоровой, так и технически-исполнительской.

Многие склонны объяснять этот факт разной степенью одаренности дирижера. Но на наш взгляд причину нужно искать в мануальной технике дирижирования, в совершенстве или беспомощности движений, посредством которых управляют хором. Более свободным, раскованным, технически совершенным движениям

отвечает и более совершенное и свободное звучание хора; менее свободные и менее совершенные в техническом отношении движения дирижера способны привести к погрешностям вокального, хорового и технического звучания.

Интересно отметить, что певцы отлично ощущают трудность пения при одном дирижере, вокальное удобство и легкость при другом. Неестественно напряженные движения дирижера могут привести к перенапряжению гортани певцов, которые следят за движением рук дирижера и непроизвольно напрягают ее. Напряженная жестикуляция вызывает прежде всего форсированное звучание, в пении появляется напряженность, хор начинает кричать (впервые на это указал С. А. Казачков), голоса быстро устают, возникают неприятные ощущения в гортани, «першение», охриплость. Во время пения или после него появляется кашель — типичный признак неправильного вокального процесса.

Напряженно-форсированные жесты дирижера отрицательно влияют на чистоту интонации и, следовательно, на строй хора: ведут чаще всего к повышению интонации, точно так же как излишне расслабленные, вялые руки дирижера, лишенные опоры, способны вызвать понижение интонации. Вместе с тем такого рода «давящий» жест оказывает на певцов и психологическое воздействие, сильно и быстро возбуждая их нервную систему, что может вызвать повышение строя. Кроме того, само по себе громкое и крикливое пение способствует ухудшению строя, как бы ни был выверен хор перед этим.

Та же причина приводит и к нарушению ансамбля. В условиях форсированного пения, общего ухудшения строя певец лишается возможности поддерживать и совершенствовать ансамбль, так как плохо слышит себя и других: голос его «тонет» в общем гуле, отдельная хоровая партия оказывается несбалансированной по динамике и по тембру с другими партиями и всем хором.

И, наконец, форсирование звука порой до неузнаваемости изменяет тембр голоса певцов, партий, всего хора, он огрубляется и «ожесточается». Страдает нюансировка, которая особенно чувствительна к дирижерским жестам и определяется выразительностью движений дирижера.

Лицо дирижера является как бы экраном, на котором «спроецированы» его чувства. Напряжение, возникшее в руках дирижера, передается лицу, лишая его естественности и свободы выражения. Судорожное состояние рук отзывается на мимике лица. Дирижирование же предполагает тесный и свободный союз двух компонентов: лица и рук. Один компонент подчеркивает, углуб-

ляет и «комментирует» другой. Благодаря этому полнее раскрывается семантика жестов. А потому дирижирование не должно совершаться при равнодушном, невыразительном лице.

Разумеется, невозможно избежать напряжения мышц рук, например, при показе главной кульминации произведения. Речь идет об управляемом и неуправляемом напряжении. У дирижера, свободного в своих движениях, напряжение рук бывает кратковременным и редко достигает крайних пределов, к тому же обязательно сменяется расслаблением — оно вполне подвластно его воле. При неправильном обучении напряжение рук не сменяется их расслаблением — оно постоянно; выявление кульминаций происходит при судорожных и твердых мышцах, что свидетельствует о неуправляемости напряжения.

Первым навыком тренировки мышечного чувства является навык расслабления. Существует так называемая пассивная гимнастика, которая призвана научить этому навыку. Упражнения на расслабление можно найти во многих учебниках, посвященных технике дирижирования. Выше мы также предложили ряд упражнений, которые в известной степени помогут в приобретении навыка расслабления. Только подключая самоконтроль в действиях музыканта, можно в должной степени регулировать свои ощущения, или работая над мануальной техникой, или играя на инструменте.

Выработка контролера по Станиславскому (или как мы определили, самоконтроля), основана на привлечении сознания к своим ощущениям при выполнении тех или иных упражнений, движений и т.д. В дирижерской подготовке учащихся метод сознательно-го воспитания свободы движений, основанный на самоощущении, самосознании и самоконтроле, должен стать ведущим в системе обучения.

7. О самостоятельных занятиях по развитию дирижерской техники

Поскольку большую часть занятий над освоением мануальной техники учащийся должен проводить самостоятельно, мы хотим дать некоторые советы и рекомендации.

Умение заниматься самостоятельно необходимо для музыкантов любой специальности. Умение это приобретается не сразу. Особые трудности испытывает учащийся-дирижер, так как дома

надо дирижировать, как бы представляя перед собой свой инструмент, т.е. хор. Между тем у учащегося, занимающегося самостоятельно, нет даже концертмейстера.

Чтобы научиться самостоятельно дирижировать без помощи преподавателя и концертмейстера, учащийся должен прежде всего выработать ощущение внутреннего слухового образа реальной звучности. Представляя то или иное звучание, вспоминая замечания и указания преподавателя, способы и приемы, рекомендованные им для работы, учащийся сможет управлять своими действиями, движениями.

Исходя из данных предпосылок, С.А. Казачков в своей работе «Дирижерский аппарат и его постановка» сформулировал краткие советы учащимся по методике их самостоятельных занятий дирижерской техникой. Обратимся к некоторым из них.

- Не дирижируйте тем, что внутренне не слышите, что не можете сами убедительно спеть или сыграть на каком-либо инструменте.

- Проштудируйте голосом все партии изучаемой партитуры и добейтесь их правильного музыкального и вокального исполнения.

- Освоив партитуру певчески, примитесь за ее исполнение на фортепиано, отмечая все фактурные сложности, изменение темпоритма, динамики, выполняя в точности все штрихи, фразировку, цезуры, кульминации и т.д.

- Проследите за тем, как вы поднимаете руки над клавиатурой, чтобы взять тот или иной аккорд или сыграть какую-нибудь фразу, как в связи с этим вы прикасаетесь к клавиатуре, и вы поймете, что все это — дыхание, аналогичное певческому, управляемое теми же законами музыки.

- Чем точнее отшлифуется дыхание на фортепиано, тем лучше прозвучит партитура на инструменте и тем вернее будет найден нужный дирижерский взмах.

- Тщательно проанализируйте партитуру произведения, которым собираетесь дирижировать. Выясните точное значение каждого знака, каждой ремарки. Выучите партитуру наизусть. Умение записать ее по памяти — это самый верный способ убедиться в том, что она выучена досконально.

- Когда возникнет точное и рельефное слышание музыки, мускульное ощущение ее дыхания, звукоизвлечения и звуковедения, можно приступить к работе над дирижерским жестом.

- Не забывайте при этом, что дирижер — не драматический актер, что его движения должны не иллюстрировать музыку, а вызы-

вать ее. Каждый ваш жест есть волевой импульс, адресуемый исполнителям и требующий от них конкретного музыкально-исполнительского действия. Им нужна не красивая поза или жест, а излучающая энергия музыкального выражения, находящая точный пластический облик.

- Работая над дирижерским исполнением определенного произведения или оттачивая какое-либо движение, прием, не забудьте «отредактировать» свои движения с точки зрения «принципа экономии».

Целесообразно слушать разные записи в хорошем исполнении и сравнивать различные интерпретации одного и того же произведения. Это — первоклассная школа музыкального исполнения, учиться в которой может каждый, развивая свой слух и музыкальный вкус. Польза, приносимая таким слушанием, огромна, а возможности совершенствования своих способностей неограниченны.

Очень осторожно и лишь в редких случаях нужно применять механическую запись для работы над дирижерской техникой, так как систематическое дирижирование под магнитофон или проигрыватель приучает к следованию за чужим исполнением и не воспитывает необходимых волевых качеств дирижера.

Не механическое копирование своих учителей, а сознательный анализ их творчества дает необходимый результат. Старайтесь запомнить, как показывается дыхание, как оно меняется в зависимости от музыки, как выполняются агогические и динамические оттенки, как строится фраза, вычерчивается рисунок, возникает характерный колорит, как экономна и в то же время певуча рука мастера; не забудьте отметить, как все это выражает волю дирижера и вызывает звучание целостного музыкального образа.

Дирижерская техника — очень важный, но далеко не единственный компонент искусства дирижирования. Если дирижер не обладает развитым музыкальным мышлением, воображением и волей, если он не разбирается тонко и уверенно в огромном разнообразии жанров, стилей, форм и выразительных средств музыки, если его репетиционная техника слаба и в работе с хором или оркестром он беспомощен, то никакая внешняя дирижерская техника не восполнит эти решающие недочеты его профессионально-художественного облика.

Дирижерская техника — только средство воплощения творческих замыслов, а не самоцель. Об этом не должен забывать начинающий дирижер, стремящийся овладеть сложным, многообразным и ко многому обязывающим искусством дирижирования.

План домашней работы дирижера¹

Технический период

1. *Выучить музыку* сочинения и *играть* ее на рояле.
2. Рассмотреть сочинение с точки зрения *музыкальной формы* и определить ее.
3. Найти в сочинении аккорды, лежащие вне ансамбля, и, если они есть, соответственно отработать их.
4. Произвести *анализ сочинения по строю* и пометить как в партитуре, так и в хоровых партиях обозначения способов исполнения (стрелки).
5. Произвести анализ сочинения с точки зрения *нюансировки* и разобрать подробно схему *нюансов*.
6. Произвести *анализ текста*, наметив для хора задания по дикции и подчеркнув наиболее трудные для произношения слоги и слова.
7. Рассмотреть сочинение с точки зрения *дыхания* и расставить соответствующие знаки как в партитуре, так и в хоровых партиях.
8. Усвоить общий темп сочинения и частные отклонения от него.
9. Рассмотреть *контрапунктические* места сочинения и определить (разметить) нужные для них *нюансы*.
10. Наметить *план проработки* сочинения с хором по первой фазе *основного периода* (мозаичный разбор), разбив его на куски и установив порядковую очередь для хоровых партий, наметить такой же *план работы по строю и нюансам*.
11. Определить практические приемы дирижирования, нужные для выработки ансамбля, строя и *нюансов*.
12. Уяснить стиль сочинения (гармонический, контрапунктический и т. д.) и выработать дирижерские *приемы*, соответствующие специфике того или иного стиля.

Художественный период

1. *Выучить* наизусть *текст* без музыки и *читать* его как самостоятельное литературно-художественное произведение.
2. Выявить основные *образы, картины, движения и действия*, воспроизведенные в тексте.

¹ См.: Чесноков П. Г. Хор и управление им. — М., 1961.

3. *Выяснить* и определить свое *отношение* к выявленным образам, картинам, движениям и действиям.
4. Подготовить для занятия с хором разбор текстового содержания прорабатываемого сочинения, имея задачей вызвать у певцов те *чувства*, которые предстоит художественно выразить при исполнении сочинения.
5. Установить, *насколько содержание музыки совпадает с содержанием текста*, т. е. насколько правильно и полно его *выражает*.
6. *Найти технические расхождения* композитора с поэтом, если они имеются, и *наметить способы сгладить* их при исполнении.
7. Продумать способы претворения творческого замысла в *художественное исполнение*.

РАЗДЕЛ III

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1. Работа над музыкальным произведением

Успешность и плодотворность работы над музыкальным произведением в значительной степени обеспечивается реализацией тех умений и навыков, о которых говорилось выше.

Работа по дирижированию начинается с определения содержания, характера произведения, его структуры, тонального плана, расшифровки темпа, всех текстовых и буквенных обозначений. Далее следует изучить литературный текст, проиграть и выучить все голоса хоровой партитуры — каждый в отдельности и все вместе. Если у учащегося еще нет достаточно выработанных вокальных данных, можно пение голосов заменять проигрыванием на инструменте. И в дальнейшем при работе над дирижированием не следует петь вслух, так как напряжение еще не поставленного голосового аппарата может отразиться на внутреннем состоянии дирижера и привести к излишнему перенапряжению рук и тела. Необходимо отдельно проиграть сопровождение и, по возможности, постараться соединить хор с сопровождением, чтобы получить целостное впечатление от произведения.

Изучая музыкальный материал произведения, следует познакомиться с творчеством композитора и автора текста, обратить внимание на состав хора, характер звуковедения и певческого дыхания (короткое, глубокое, цепное и др.), на ритмические особенности и динамику партитуры (которые должны затем отобразиться в дирижерском жесте), паузы, цезуры, акценты и другие средства выразительности. Таким образом постепенно складывается впечатление об идейно-образном, эмоционально-смысловом содержании произведения, определяются его трудные места, предполагаются пути работы над трудностями и намечаются средства художественного исполнения (темп, нюансы, фразировка и т. д.). Теперь можно приступать к дирижированию. Здесь, как и в пении, важно определить для себя план работы. Конечно, невозможно

дать единый рецепт составления такого плана дирижерского разучивания. Порядок работы определяется рядом особенностей произведения (метроритмической структурой, хоровым изложением) и, конечно, степенью его сложности.

Например, план работы может быть таким:

1. Изучение произведения по хоровым партиям каждой рукой отдельно (общепринятое расположение хора: сопрано, тенора — слева от дирижера, альты, басы — справа). Здесь необходимо пение, но без напряжения и форсирования, «опертое на дыхание».
2. Дирижирование всеми голосами партитуры.
3. Дирижирование только сопровождением.
4. Дирижирование всем произведением (хоровыми голосами с сопровождением).
5. Художественно-образное освоение произведения.

Установить границы между той или иной фазой работы над сочинением трудно. Это зависит, прежде всего, от одаренности учащегося, его трудолюбия, усердия и степени владения самоконтролем над тем или иным участком работы. Очень важно, чтобы в любой момент работы над произведением не ослабевал самоконтроль над мышечной свободой корпуса и жеста, подтянутостью, организованностью всего дирижерского аппарата. Только таким образом можно воспитать технику дирижирования, основываясь на слуховой и мышечной координации жестов и движений.

2. Примерный план анализа хоровой партитуры¹

1. Автор литературного текста. Краткая характеристика творчества. История создания поэтического произведения, его содержание и форма. Сравнительный анализ литературного текста хорового произведения и поэтического первоисточника.
2. Данные о жизни и творчестве композитора, школе и направлении. Обзор хоровых сочинений и краткая характеристика их стилевых особенностей. История создания анализируемого произведения, его место в творчестве композитора.
3. Общемузыкальные вопросы. Жанр произведения. Стиль письма — гармонический, полифонический, смешанный. Компо-

¹ См.: Самарин В. Хороведение: Учебное пособие. — М., 1998.

зиционная структура, ладотональный план, гармония, голосоведение, метроритм, темп, агогика, динамика. Музыкально-тематический анализ. Соотношение и соответствие содержания и формы музыкального и поэтического текстов, их выразительные средства и взаимоотношение.

4. Тип и вид хора, состав хора. Диапазоны хоровых партий и хора в целом. Тесситура. Дыхание и звукоизвлечение, характер звуковедения, вокальность текста, особенности дикции. Вокальные трудности. Ансамбль, виды ансамбля, ансамблевые трудности, ансамбль как средство выявления творческого замысла композитора. Строй, особенности мелодического и гармонического строя, трудности в мелодическом и гармоническом строе, а также во вступлении хоровых партий и всего хора в целом.

5. Раскрытие внутреннего содержания произведения; определение его стилистических особенностей. Интерпретационный план как результат подробного анализа творческого замысла композитора и поэта. Определение намерений исполнителя в трактовке этого замысла. Вопросы темпа и его колебаний, силы и характера звучания, их связь с частными и общими кульминациями; определение главной кульминации произведения.

План анализа хоровой партитуры¹

Общие сведения о произведении и его авторах

Общие сведения о произведении. Точное и подробное название произведения: год создания; авторы музыки и текста; хоровой жанр (хор *a cappella*, хор с сопровождением, обработка народной песни, переложение, часть сюиты, кантаты, оратории, сцена из оперы и др.).

Если анализируемое произведение является частью более крупного сочинения, то следует кратко охарактеризовать и остальные его части, чтобы иметь общее представление обо всем цикле (состав исполнителей, количество частей, роль хора и др.).

Сведения о жизни и творчестве композитора. Годы жизни. Общая характеристика творчества. Основные произведения. Более подробная характеристика хорового творчества.

Краткие сведения об авторе литературного текста. Годы жизни. Общая характеристика творчества.

¹ См.: Левандо П. П. Анализ хоровой партитуры. — Л., 1971.

Если автором произведения является малоизвестный композитор или поэт, творчество которого не изучено исследователями, рекомендуется дать о нем более подробные сведения.

Литературный текст

Содержание литературного текста, его тема, идея, образы, форма изложения, размер (количество строф, куплетов и т. п.).

Сравнение текста, использованного при создании хорового произведения, с литературным оригиналом, возникшие изменения и их причины. Если использованный композитором текст является отрывком (фрагментом) из литературного произведения (стихотворения, поэмы и др.), необходимо дать полную характеристику всего произведения.

Музыкально-выразительные средства

Жанр произведения (лирика, гимн, марш, танец и др.). Определение формы: одночастная (период), двухчастная, трехчастная (простая и сложная), куплетная (количество куплетов), куплетно-вариационная и др. Особенности использования композитором традиционной музыкальной формы при воплощении своего замысла в данном произведении (соотношение частей, размер и число музыкальных предложений).

Разбор музыкально-тематического материала. Характеристика мелодии-темы, ее характер, интонации, метроритмические и ладовые особенности. Темп (агогика). Распределение музыкально-тематического материала между хоровыми партиями (а также между солирующими голосами и инструментальным сопровождением).

Ладотональные особенности произведения. Определение основной тональности. Характеристика тонального плана (отклонения, модуляции), ладовые особенности (использование композитором народных диатонических ладов или характерных ладовых оборотов).

Гармонический анализ. Подробный анализ гармонии (аккордики) с общепринятым обозначением функции и названия каждого аккорда, на основе чего дается характеристика гармонического языка произведения, его особенностей и сложности.

Характеристика фактуры (склада письма): гомофонная, гармоническая, полифоническая (имитационная, подголосочная, контрастная, имитационно-подголосочная), смешанная. Взаимосвязь фактуры с содержанием произведения и выразительными средствами хора.

Особенности хорового изложения (вокально-хоровой анализ)

Определение типа и вида хора (однородный, смешанный, число голосов-партий). Разделение в хоровых партиях (*divisi*), дублирование голосов, унисон.

Диапазоны хоровых партий и всего хора. Тесситурные условия. Степень вокальной загруженности хора и отдельных партий.

Тесситурное и динамическое соотношение между партиями (хоровой ансамбль). Роль различных партий в произведении (исполнение основного мелодического материала, подголосков, аккомпанемента и др.). Использование специфических тембровых, выразительных качеств хора и его партий (хоровое сопоставление, чистые тембры и др.).

Особенности интонирования (хоровой строй). Выявление на основе ладогармонического анализа наиболее важных в интонационном отношении моментов с учетом закономерностей мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального) строя. Способы преодоления интонационных трудностей.

Установление наиболее характерных особенностей произведения. Вокальность литературного текста и особенности его произношения (дикция, орфоэпия, особенности подтекстовки). Характер звука (светлый, темный, прикрытый и др.). Особенности певческого дыхания (по фразам, цепное). Характеристика приемов звуковедения.

Определение состава хора, необходимого для исполнения данного произведения (большой, малый, средний), и его квалификация (профессиональный, опытный, самодеятельный, начинающий).

Вопросы исполнения (исполнительский план)

Разработка исполнительского плана на основе раскрытия содержания произведения и исходя из литературного текста, музыкального и хорового анализа.

Общий характер произведения и его частей. Темповый план (точный перевод и объяснение всех темповых обозначений). Ньюансировка. Обозначение характера исполнения. Агогика¹ — важ-

¹ Агогика — слово греческого происхождения, аналогичное понятию «отход, отклонение». В музыке означает непредусмотренные автором, кратковременные, незначительные отклонения от темпа (ускорения или замедления), усиливающие выразительность исполнения.

нейший исполнительский прием, имеющий особое значение в хоровом исполнительстве *a cappella* (в связи с особенностями вокальной музыки).

Выявление специфических исполнительских трудностей в связи с особенностями жанра и формы произведения (хоровая миниатюра, крупная вокально-инструментальная форма, куплетность, репризность и др.). Определение характерного для данного произведения основного исполнительского принципа (цельность, непрерывность развития, эпизодичность детализации, периодичность и др.).

Фразировка. Музыкальная фраза в связи с фразой литературного текста. Определение общей и частных динамических и смысловых кульминаций.

Приемы дирижирования. Темпо-метроритмические особенности. Дирижерская схема. Показы вступлений, дыхания, снятий. Наличие фермат, дробление долей и т. п. Характер дирижерского жеста.

Изложение собственного исполнительского замысла (интерпретация произведения) и его конкретная детализация путем отбора и выделения наиболее характерных для данного произведения музыкально-выразительных, вокально-хоровых и дирижерско-исполнительских средств.

Определение в произведении наиболее важных и трудоемких моментов, требующих особого внимания в процессе репетиционной работы, метод эффективной работы над ними (сольфеджирование, транспонирование и др.).

Заключение

Выявление некоторых стилевых черт творчества композитора в данном произведении (при сравнении с другими его сочинениями). Сравнение анализируемого произведения с другими произведениями, написанными на тот же текст или посвященными той же теме.

Выявление собственного отношения к изучаемому произведению. Определение значения произведения в наши дни, с позиций современного музыкально-хорового искусства.

В конце работы рекомендуется приложить список литературы, использованной при анализе произведения.

Примерный план анализа партитуры дается только как основа для написания письменной работы. В нем указываются возможный круг вопросов и их примерная последовательность. Однако в каждом произведении есть свои специфические особенности, на

которых и следует останавливаться при анализе. Поэтому, приступая к работе, необходимо иметь свой конкретный план анализа изучаемого произведения, куда могут и не войти некоторые из указанных вопросов.

3. Краткие характеристики творчества композиторов

С.И.ТАНЕЕВ (1856—1915)

В хоровой музыке русских композиторов конца XIX — начала XX в. особенно выделяется творчество Сергея Ивановича Танеева — выдающегося композитора, ученого, педагога, музыкально-общественного деятеля и исполнителя. С.И. Танеев вошел в историю русского музыкального искусства как основоположник русской полифонической школы. Не случайно его называли «русским Бахом», а современники считали его «гениальным, величайшим контрапунктистом» (А. Глазунов).

Глубоко изучив искусство фуги, Танеев оставил две фундаментальные работы: «Подвижной контрапункт строгого письма» и «Учение о каноне», которые до сих пор популярны среди музыкантов-теоретиков.

Танеев был не просто прекрасным пианистом, но и хорошим дирижером. Он первый дирижировал своей кантатой «Иоанн Дамаскин».

Среди хоровых сочинений Танеева выделяются кантата для хора и оркестра «Иоанн Дамаскин» на стихи А. Толстого, кантата «По прочтении псалма» на стихи А. Хомякова и кантата «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» на стихи А. Пушкина.

Никто из русских композиторов не писал так много для хора *a cappella* на светский текст, как Танеев. Очень многие из этих хоров — подлинные шедевры. Глубокая содержательность, высокая художественность и великолепное мастерство отличают его хоровое творчество. Уровень профессиональных требований композитора к певцам и дирижеру делают исполнение хоров Танеева задачей нелегкой. Исполнители должны не только иметь хорошие голоса и значительную хоровую технику, но и обладать высокой музыкальной культурой.

В музыке Танеева много человечности, теплоты, искреннего чувства и лиризма.

Танеев — композитор, исполнитель, гражданин, человек — удивительно цельная личность. Во всем видны его недюжинный ум, талант, безупречная честность, принципиальность, приверженность к классическим традициям.

Разносторонне одаренный музыкант, С.И. Танеев главным делом своей жизни считал композицию. Полифония не случайно занимает в его музыке столь большое место: композитор хорошо знал неисчерпаемые выразительные возможности полифонии.

К сочинению хоровой музыки Танеев обращался на протяжении всей творческой жизни. Если иметь в виду только хоры *a cappella*, их появление условно можно отнести к двум периодам. Конец 70-х — начало 1890-х годов — первый период, в который были созданы хоровые миниатюры *a cappella*:

1. «Сосна» (сл. М. Лермонтова), 1877.
2. «Серенада» (сл. А. Фета), 1877.
3. «Венеция ночью» (сл. А. Фета), 1877.
4. «Ноктюрн» (сл. А. Фета), 1877.
5. «Веселый час» (сл. А. Кольцова), 1880.
6. «Песня короля Регнера» (сл. Н. Языкова), 1881.
7. «Фонтан» (сл. К. Пруtkова), 1881.
8. «Вечерняя песня» (сл. А. Хомякова), 1882.
9. «Пью за здоровье Мери» (сл. А. Пушкина), 1882.

Хоры этого периода по содержанию и по форме близки хоровым миниатюрам Шуберта, Шумана, Мендельсона, Кюи, Чайковского. Эти хоры Танеева еще не отличаются философской глубиной мысли, полифонический принцип в них еще не выкристаллизовался в достаточной мере. Но вместе с тем хоры этого периода отличаются широким диапазоном тематики, разнообразием средств музыкально-хоровой выразительности.

Начало второго периода в хоровом творчестве Танеева *a cappella* связано с созданием хора «Восход солнца» (сл. Ф. Тютчева, 1891).

К этому времени Танеев — уже зрелый мастер, автор кантаты «Иоанн Дамаскин», оперы «Орестея». Этот период отличается уже и другой трактовкой хора *a cappella*. Хор теперь рассматривается Танеевым как организм, способный решать сложные художественные задачи, раскрывать глубокие философские проблемы без помощи оркестра.

Одна из центральных идей в творчестве Танеева — «от мрака к свету», которая раскрывается в хорах «Восход солнца» (сл. Ф. Тютчева), «Альпы» (сл. Ф. Тютчева), «Звезды» (сл. А. Хомякова), «На корабле» (сл. Я. Полонского).

Кроме этого следует отметить циклы хоров Танеева: это 16 мужских хоров различного состава на стихи К. Бальмонта, куда входят «Тишина», «Призраки», «Сфинкс», «Заря», «Мертвые корабли», «Звуки прибоя». Эти хоры отличаются разнообразной тематикой: зарисовки картин природы, вопросы жизни и смерти, борьба сил добра и зла.

В 1909 г. Танеевым создан большой цикл из 12 хоров *a cappella* на стихи Я. Полонского. Этот сборник стал вершиной хорового творчества Танеева. По определению Б. Асафьева, эти хоры являются «высшим достижением классического стиля русской светской хоровой культуры дореволюционной эпохи».

В этих хорах с наибольшей полнотой проявилось полифоническое мастерство композитора. О значении полифонии в хорах говорил сам С.И. Танеев: «Контрапункт дает возможность извлечь из хора наибольшую выразительность».

Цикл состоит из трех тетрадей, в каждой из которых — по четыре хора:

I тетрадь (четыреголосные хоры):

1. «На могиле».
2. «Вечер».
3. «Развалину башни, жилище орла....».
4. «Посмотри, какая мгла».

II тетрадь (пятиголосные хоры):

1. «На корабле».
2. «Молитва».
3. «Из вечности музыка вдруг раздалась».
4. «Прометей».

III тетрадь (четыре двуххорных хора):

1. «Увидал из-за тучи утес».
2. «Звезды».
3. «По горам две хмурых тучи».
4. «В дни, когда над сонным морем».

Этот цикл хоров посвящен Хору рабочих, которым руководил ученик Танеева В.А. Бульчев. Хоры этого цикла отличаются богатством содержания, глубиной мысли, выразительностью, законченностью форм.

Обладая удивительным даром музыкального изображения, Танеев создает в хорах «Вечер», «Посмотри, какая мгла», «В дни, когда над сонным морем» разнообразные музыкальные пейзажи, передает чувства восхищения, любования человека картинами природы.

В хорах «Развалину башни, жилище орла...», «Увидал из-за тучи утес», «Звезды» происходит «очеловечивание» образов природы. «На могиле» — лирико-философское произведение на тему жизни и смерти.

В своем творчестве Танеев обращался к широкому кругу поэтов. Но большинство хоровых произведений, романсов написано на слова Тютчева, Бальмонта, Полонского. В их стихах композитор черпал насыщенную психологичность, четкий, яркий законченный образ, значительность содержания, поэтичность, культуру стиха.

П. Г. ЧЕСНОКОВ (1877—1944)

Павел Григорьевич Чесноков — замечательный русский хоровой дирижер, композитор, профессор Московской консерватории (с 1920 г.), один из основателей дирижерско-хорового образования в России.

Родился в 1877 г. в рабочем поселке близ города Воскресенска Московской области. Отец его был церковным регентом. Музыкальное воспитание мальчика, начатое в хоре отца, было продолжено в Московском Синодальном училище, которое он окончил в 1895 г. с золотой медалью. В старших классах училища Чесноков начал заниматься хоровой композицией под руководством выдающегося педагога С. В. Смоленского. По окончании учебы он был приглашен в это же училище на педагогическую работу и продолжал занятия композицией с С. И. Танеевым. В 1913 г., будучи уже известным хормейстером и композитором, Чесноков поступил в Московскую консерваторию в класс свободного сочинения С. Н. Василенко.

В дореволюционный период Чесноков много работал с хоровыми коллективами Москвы. Он был известным регентом, руководил женскими хорами в пансионах, преподавал пение в гимназиях, дирижировал концертами Русского хорового общества, руководил Вторым государственным хором, Московской хоровой капеллой, капеллой Московской филармонии, а также самодельными хорами.

Хоры под управлением Чеснокова отличались прекрасным ансамблем, строем, тонкостью исполнения. В его исполнении осмысленность и расчет органично соединяются с искренностью, большим художественным вкусом и глубоким проникновением в авторский замысел.

П.Г. Чесноков был сторонником дирижеров-гастролеров. Он неоднократно за небольшое количество репетиций готовил хорové концерты с различными коллективами.

Большая часть произведений Чеснокова этого периода относится к культовой музыке (смешанные хоры, хорové концерты). Для хора воспитанниц женских пансионов композитор написал более 20 сочинений с сопровождением фортепиано. Среди них есть развернутые хоры драматического содержания («Несжатая полоса» на сл. Н. Некрасова, «Листья» на сл. Ф. Тютчева), хорové миниатюры («Солнце, солнце встает», сл. А. Федорова, «Лотос», сл. Г. Гейне) и лирические хоры, рисующие картины природы — яркие, сочные, контрастные («Катит весна», сл. Г. Гейне, «Зеленый шум», сл. Н. Некрасова, «Ночь», сл. А. Плещеева, «Утром зорька», сл. Скитальца, «Яблоня», сл. С. Потресова). Есть у Чеснокова и хоры ярко выраженного народного характера («Колокольчики звенят», сл. А. Пушкина, «Крестьянская пирушка», сл. А. Кольцова).

После Великой Октябрьской революции Чесноков, окончив Московскую консерваторию, работал учителем пения в начальных школах и средних учебных заведениях. В 20-х годах он вместе с А.Д. Кастальским, Н.М. Данилиным, А.В. Александровым, А.В. Никольским участвовал в создании дирижерско-хорового факультета Московской консерватории. Эти выдающиеся мастера хорového искусства разработали систему образования и воспитания хормейстеров. П.Г. Чесноков вел курс хороведения и методику работы с хором.

Весь свой хормейстерский опыт и богатые знания законов и тончайших секретов хорového пения Чесноков изложил в фундаментальном теоретическом труде «Хор и управление им». Эта книга (с некоторыми оговорками и поправками на современность) до сих пор является одним из основных учебных пособий по хороведению.

В классе хорového дирижирования Чесноков на первый план выдвигал детальный анализ изучаемых произведений, требовал точного знания их структуры, гармонического языка, направлял работу учеников на совершенствование хормейстерской техники и решение художественно-исполнительских задач.

Наряду с педагогической работой в консерватории Чесноков продолжал интенсивную исполнительскую деятельность с различными хорóвыми коллективами. Он руководил Государственным хором, хорóвой капеллой Московской филармонии, самодеятельными хорами.

Чесноков в совершенстве знал возможности человеческого голоса, проник во все тонкости вокального искусства, был выдаю-

щимся мастером хорового пения *a cappella*. Под его управлением звучание хора всегда отличалось идеальным строем, ансамблем, безукоризненным вкусом, строгостью, благородством. Хормейстер считал, что смешанный хор без сопровождения является самым совершенным инструментом и заключает в себе наибольшие художественно-исполнительские возможности. Для этого состава он написал свыше шестидесяти произведений. Содержание большинства смешанных хоров — природа, мысли, чувства и переживания, вызванные ее созерцанием. Это прежде всего хоры «Теплится зорька» (сл. К. Гребенского), «Август» (сл. С. Копыткина), «Ночь» (сл. М. Коханского), «Зимой» (сл. К. Алемасовой), «Альпы» (сл. Ф. Тютчева).

Большой интерес проявлял Чесноков и к русской народной песне. Он сделал ряд сложных обработок для хора с солистами. Довольно часто в них хор выступает в качестве аккомпаниатора, имитируя инструментальное сопровождение («Канавы», «Ах вы, сени, мои сени», «Сама садики я садила»). В стиле народных песен написаны хоры на слова А. Островского «За рекою, за быстрою», «Не цветочек в поле вянет». Близок к ним и хор «Лес» (сл. А. Кольцова), отличающийся эпичностью и широтой.

Весьма многочисленны у Чеснокова культовые хоры, вновь ставшие популярными. Здесь он иногда использовал древние распевы.

Для сочинений Чеснокова характерны мастерство хорового письма, выявление красочных возможностей хора, стремление к акустическому благозвучию. Его хоры отличаются широтой диапазона, использованием низких басов (октавистов), применением *divisi*. Можно отметить также богатство гармонического языка (в частности, использование тональных сопоставлений), применение имитационной техники, ритмическое разнообразие («Август», «Теплится зорька»).

В. Я. ШЕБАЛИН (1902—1963)

Виссарион Яковлевич Шебалин — русский композитор, профессор и ректор Московской консерватории, общественный деятель, доктор искусствоведения, народный артист РСФСР, лауреат Государственных премий СССР.

Музыкальное образование Шебалин получил в Омском музыкальном училище и в Московской консерватории по классу композиции у Н. Я. Мясковского. Последний сыграл заметную роль в формировании творческого облика будущего композитора.

В творчестве Шебалина ощущается прочная связь с традициями русской музыкальной классики. Ему удалось успешно выполнить сложную и почетную задачу: дописать, отредактировать и инструментовать такие шедевры классической музыки, как «Симфония-увертюра» на темы двух русских народных песен М. И. Глинки и опера «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского.

Долгое время Шебалин был известен, в основном, как автор симфонической и камерной музыки. Однако, будучи большим мастером полифонического письма, он охотно обращается к хоровому жанру.

Творчество композитора многообразно. Оно включает в себя оперы «Укрощение строптивой», «Солнце над степью», оперетту «Жених из посольства», пять симфоний, драматическую симфонию для чтеца, солистов, хора и оркестра «Ленин», кантаты «Москва» и «Синий май», семь квартетов, песни, свыше 50 романсов, хоровые сочинения (27 для смешанного состава, 11 для детских голосов, хоры с сопровождением фортепиано), обработки народных песен.

К хоровой миниатюре композитор впервые обратился в конце 40-х годов, будучи зрелым мастером. Первый сборник хоров Шебалина был издан в 1949 г. и приурочен к 150-летию со дня рождения А. С. Пушкина. В него вошли произведения на стихи великого русского поэта «Послание декабристам», «Зимняя дорога», «Эхо», «Стрекотунья-белобока» и «Песня о Степане Разине». Эти хоры сразу вызвали живейший интерес музыкальной общественности и приобрели большую известность.

В те же годы композитор обратился к современной теме, создав хоры на стихи советских поэтов — А. Софронова, М. Танка, Б. Южанина, М. Исаковского, А. Суркова. Произведения на стихи этих поэтов: «Цветы, Советская страна» (с сопровождением), «Дикий виноград», «Над курганами» (*a capella*) и др.

Ведущей темой в творчестве Шебалина стала тема любви к родной земле. Она охватывает все сюжеты: лирические, героические, бытовые, шуточные. Тема Родины впервые прозвучала в хорах композитора на стихи Пушкина. Это тонкая лирика в «Зимней дороге», гражданский пафос — в таких сочинениях, как «Послание декабристам», «Эхо», «Стрекотунья-белобока».

Темы и сюжеты стихов, избранных Шебалиным, весьма разнообразны: героика, лирика, трагедийное начало контрастируют с бытовым, философское раздумье сменяется юмором. При этом можно отчетливо определить основную тему в музыкальном воплощении текстов — это любовь к Родине.

Важной чертой хоров на стихи советских поэтов является их опора на народно-песенные интонационные истоки. Хоровой стиль композитора характеризуется изяществом, мягкостью, простотой и лаконичностью средств выражения; мелодическая линия каждого голоса отличается гибкостью, пластичностью.

Хорам В. Шебалина присуща большая требовательность к качеству поэтического текста, а также мастерство хоровой инструментовки, при ведущей роли гармонии — мелодически развитые хоровые партии, разнообразие их сочетаний. Нередко применяются одnogолосные и двухголосные запевы, солирующие партии на фоне хора, хоровые унисоны; кадансы гармонически насыщены. В гармонии — диатонизм, палатальность, часто ладовая переменность, взаимопроникновение одноименных натуральных ладов, что придает хорам Шебалина особую свежесть. Голоса (хоровые партии), как правило, удобны для певцов.

Лучшие хоры В. Шебалина («Зимняя дорога», «Стрекотунья-белобок» на стихи А. Пушкина; «Утес» на стихи М. Лермонтова, «Мать послала к сыну думы», «Казак гнал коня», «Березе» на слова М. Танка и др.) популярны среди профессиональных и любительских коллективов; они используются как в концертной, так и в педагогической практике и стали классикой советской хоровой музыки.

К созданию музыкально-сценических произведений Шебалин пришел, имея за плечами богатый опыт работы в области музыки к фильмам, драматическим спектаклям и радиопостановкам. Его первая опера — «Укрошение строптивой», замысел которой возник в 1947 г., была вначале задумана как музыкальная комедия. Однако в процессе почти восьмилетней работы композитор превратил ее в комическую оперу. В драматургии оперы немалую роль играют великолепно написанные хоры и ансамбли, возникающие в сценах-кульминациях. Музыка оперы очень вокальна, композитор проявил при ее создании хорошее знание возможностей голосов.

Хоры a capella

На стихи М. Исаковского: «Да будет светел каждый час», «Осень», «Дуб», «Хорошо весною бродится».

На стихи М. Танка: «Казак гнал коня», «Жаворонок», «Мать послала к сыну думы», «Березе», «Весна-красна».

На стихи А. Пушкина: «Песня о Степане Разине», «Зимняя дорога», «Стрекотунья-белобок», «Эхо», «Послание декабристам».

На стихи М. Лермонтова: «Могила бойца», «Парус», «Утес».

На стихи А. Софронова: «Польноч» (мужской состав), «Бессмертник».

На стихи Б. Южанина: «Великая стройка».

На стихи Я. Уховского: «На взгорье».

На стихи Ю. Балтрушайтиса: «Великий час».

На стихи М. Исаковского: «Дуб».

Хоры с сопровождением

Хор гостей из 3-го действия оперы «Укрощение строптивой».

«Победа» — фрагмент из кантаты «Москва».

Хор солдат из музыкальной комедии «Жених из посольства».

Стихи В. Ардова.

«Станица, ты моя станица» — Вступление к опере «Солнце над степью». Стихи Я. Галицкого.

Хор «Москва» из кантаты «Москва». Стихи Б. Липатова.

«Хор станичников», «Боевая партизанская», «Под советской звездой. Заключительный хор» из оперы «Солнце над степью».

Стихи Я. Галицкого.

«Сватушка, сватушка» из радиопостановки «Русалка». Стихи А. Пушкина.

«Песня бурлаков» из кинофильма «Пугачев». Стихи А. Прокофьева.

«Лежит мой родимый» из оперы «Дума про Опанаса». Стихи Э. Багрицкого.

«Клятва уральцев». Стихи А. Барто. И др.

Г. В. СВИРИДОВ (1915—1998)

Одно из ведущих мест в российской музыке нашего времени занимает Георгий Васильевич Свиридов. Его музыка проста, безыскусна, но эта простота — следствие глубокого постижения сложности жизни, желания и умения сказать о ней просто. Эта простота на фоне сложнейших изысканий большинства современных композиторов кажется феноменальной, непостижимой.

Герой свиридовских произведений — поэт, гражданин, патриот, влюбленный в родную землю. Его патриотизм, гражданственность — без громких слов, но они наполняют сочинения композитора тихим, неярким светом, излучающим тепло и огромную всепокоряющую силу. На интересе к Родине, народу, русской культуре и традициям сосредоточены все помыслы, все чаяния свиридовского героя. Никогда его чувства не проявляются поверхностно, но всегда глубоко, целомудренно, чисто, по-русски задушевно.

Тема Родины, России проходит через все произведения Свиридова самых различных жанров; она звучит в монументально-героической «Патетической оратории», в лирико-эпической «Поэме памяти Сергея Есенина», в вокальных циклах на стихи Пушкина, Есенина, Блока. Но чьи бы стихи ни лежали в основе свиридовских песен и хоров, они всегда претворены в музыку по-свиридовски своеобразно, оригинально.

Большое место в музыке Свиридова занимают образы русской природы, то яркие, сочные, словно написанные крупными мазками (как в «Поэме памяти Сергея Есенина»), то нежные, словно размытые, «акварельные» («Осенью», «Эти бедные селенья» на стихи Ф. Тютчева), то строгие, суровые («Деревянная Русь» на стихи С. Есенина). И всегда изображаемое пропущено через сердце, воспето с любовью. Природа неразлучна, неразделима с мироощущением лирического героя Свиридова. Она одушевлена, таинственно-непостижима. Такое обостренное восприятие природы идет от глубины натуры героя, его душевной тонкости, поэтической чуткости.

Г.В. Свиридов стремится отразить в своем творчестве наиболее значительные события и явления нашей истории и современной жизни, например Куликовскую битву («Песни о России» на стихи А. Блока), революционные события («Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория» на стихи В. Маяковского).

Народная жизнь в творчестве Свиридова — это и особый жизненный уклад, и особый мир верований, обрядов; это и высокая нравственность, высокое этическое начало, которое помогло народу выстоять, сохранить свою самобытность; это, наконец, живая жизнь, не прерывающаяся на протяжении веков, тысячелетий, несмотря ни на какие нашествия, потрясения.

Особая тема творчества Свиридова — труд, подвижнический труд — крестьянский ли («Песнь о хлебе» из цикла «Страна отцов», песня на стихи Бернса «Честная бедность», «Молотьба» в «Поэме памяти Сергея Есенина»), поэтический ли (кантата «Снег идет» на стихи Б. Пастернака).

Все многообразие музыки Свиридова особенно ярко проступает в таких крупных его сочинениях, как «Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория», «Курские песни» на народные слова, «Петербургские песни» на стихи А. Блока.

Развитие современной музыки идет в сторону все большей усложненности музыкального языка, все большего обострения диссонантности звучаний. Поэтому свиридовская кажущаяся просто-

та в сочетании с новыми интонациями, порождая ясность мысли, прозрачность звучания, кажется особенно ценной.

В самом выборе сюжетов и действующих лиц Свиридов оказывается продолжателем традиций русской классики. Одна из самых прочных традиций русской музыки — претворение народной песни в крупных музыкальных формах. Яркий пример претворения народно-песенного творчества — кантата «Курские песни».

Народные песни Курской области издавна славятся своей красотой. Они привлекали внимание исследователей фольклора еще с середины XIX в. В 1954 г. Курскую область посетила экспедиция фольклористов под руководством А.В. Рудневой. Результатом поездки явился сборник «Народные песни Курской области», выпущенный издательством «Советский композитор» в 1957 г. Своеобразная черта курского фольклора — широкое распространение в деревенском быту старинных песен (хороводных, обрядовых, протяжных, трудовых и др.), уходящих своими истоками к далеким временам. Фольклористы собрали около 250 песен и были свидетелями современного звучания этих древних песенных богатств. В сборник вошли 50 русских народных песен.

Свиридов познакомился с этим сборником в конце 50-х годов и укрепился в мысли создать на основе курских народных песен вокально-симфоническое произведение. Он отобрал для своей кантаты 7 старинных песен, в большинстве своем связанных с теми или иными традициями крестьянского быта. Рядом с лирическими («Зеленый дубок», «Соловей мой смутный») песни обрядовые — «Жавороночек» (закликание весны), плясовая («За речкою, за быстрой...»), трудовая («Да купил(ы) Ванька себе косу»). Переосмысливание композитором жанровой природы лирической песни «Ой горе, горе лебедоньку моему» превращает ее в обрядовую. Композитор ни одну песню не оставил без изменения: в некоторых снял запевы, упростил метр, интонационную сторону. Все эти изменения коренились в новой интерпретации народной песни — сценической. Они связаны с общей драматургией кантаты (образным развитием, тональным планом).

Цикл «Курские песни» состоит из семи частей, следующих одна за другой без перерыва. В кантате действуют два принципа: контраста и единства. Контраст состоит в том, что все части разнохарактерны, основываются на различных жанрах народной песенности, что дает композитору возможность создания различных образов. Отсюда и контраст — ритмический, темповый, динамический, фактурный, ладотональный, тембровый. Объединение

разнохарактерных, разножанровых песен в единый цикл в русской музыке традиционен: «Восемь русских народных песен» Лядова, «Три русские народные песни» Рахманинова, «Русские народные песни» Прокофьева.

Кантата Свиридова объединена общей музыкально-поэтической идеей. За отдельными зарисовками скрыто более серьезное и глубокое содержание: история жизни крестьянской девушки. Композитора интересует широкая тема народной жизни, запечатленной в старинных песнях, связанных с событиями крестьянской жизни. Поэтому судьба девушки показана в единстве с жизнью народа. Свиридов не ставит перед собой цель показа жизни какого-то одного героя, поэтому отдельные части кантаты не связаны между собой сюжетом. «Курские песни» — поэма о русском народе, написанная целиком для хора. Хор для Свиридова — это образ народа, это что-то свое, русское, родное, это то, в чем растворяются личные переживания и своя собственная судьба.

Из семи частей цикла лишь в трех есть солисты-запевалы (голоса из хора), которые, исполнив небольшую сольную партию, затем опять сливаются с хором, с народом. Это произведение глубоко народно не только по тематике. Оркестровка, хоровая фактура, ладогармонические краски призваны воссоздать дух старинного времени, передать необыкновенную красоту народной песни. Свиридов подчеркивает чисто русский колорит музыкального образа, мастерски используя средства оркестра, гармонии. Композитор никогда не поступался выразительностью слова ради сохранения мелодии. Мелодия многих песен вариантно изменяется, гибко следуя за текстом, что весьма характерно для русской песенности. Сопоставляя народную песню с той же песней в кантате, можно сказать, что Свиридов обращается с песенным материалом сборника А.В. Рудневой внимательно, бережно, но творчески, внося в фольклорные напевы то мелкие, то существенные изменения. Дело в том, что композитор подходит к песне как равноправный член народного коллектива, как такой же народный певец, варьирующий исполняемую мелодию, распеваящий ее по своему усмотрению.

Значение цикла «Курские песни» в том, что в нем раскрываются новые возможности творческого освоения народной песни.

«Поэма памяти Сергея Есенина»

Многие произведения Свиридова связаны с образным миром поэзии. Крут поэтов, чьи стихи стали литературной основой его

музыки — кантат, ораторий, вокальных циклов, в большой мере характеризует композитора как музыканта высочайшей культуры.

Самый любимый поэт Свиридова — Сергей Есенин: из двухсот с небольшим песен более пятидесяти написано на стихи Есенина. Именно Свиридов впервые по-настоящему ввел в музыку поэзию Есенина как поэта огромной глубины и масштаба — не только автора лирических откровений, но и философа.

В 1955 г. Г.В. Свиридов создает одно из лучших своих сочинений — «Поэму памяти Сергея Есенина». «В этом произведении мне хотелось воссоздать облик самого поэта, драматизм его лирики, свойственную ей страстную любовь к жизни и ту поистине безграничную любовь к народу, которая делает его поэзию волнующей. Именно эти черты творчества замечательного поэта дороги мне. И мне хотелось сказать об этом языком музыки...» — так композитор определил суть своего творческого замысла и свое отношение к одному из лучших поэтов России.

Замечательно в этом произведении прежде всего то, что автор музыки очень верно передает образный строй стихов Есенина, все разнообразие настроений и их оттенков, которые характеризуют богатство души национального русского характера. Здесь и щемящая тоска, грусть одиночества, и неудовлетворенность жизнью, и любовь к природе, будь то вьюга, зимняя метель или летний полдень, на фоне которого возникает картина крестьянской страды, сбора урожая, или поэтическая картина летней ночи и магическая сцена языческого обряда... Возникает не только образ поэта, но и образ народа, среди которого он вырос и которому посвятил свои лучшие песни.

Русской песенностью пронизана вся поэзия Есенина. Эта песенность не только в особой мелодичности стихов, в их певучести — весь образный мир поэта кажется пронизанным звуками тальянки, жалейки, рожка... В его стихах звучат песни косаря, гуляра, пастуха, пение птиц, шум ветра, леса, даже времена года поют у него («Поет зима, аукает»). И что бы ни делали герои Есенина — водят ли хороводы, провожают ли рекрутов, — всюду звучит песня. Стихи поэта наполнены образами и крестьянскими, и городскими, порой слободскими, — таковы интонации стихов, в которых скрещиваются различные стили. Все это нашло отражение в музыке Свиридова.

Наиболее полно в «Поэме памяти Сергея Есенина» проявилась нерасторжимая связь двух начал — сугубо личного, субъективного, и объективного; им соответствуют сольная партия и хоры.

Хоровые эпизоды или полны динамики, резких сопоставлений, или несут сдержанный, обобщенный характер. Они как бы воссоздают картины деревенской жизни. Перед нами то живая зимняя зарисовка, то энергичная сцена молотбы, то древний поэтический народный обряд, то печальная картина разоренной родной земли.

В сольных эпизодах («В том краю», «Край ты мой заброшенный») особенно ошутимо сочетание интонаций крестьянской песни и городского романса.

Песенность стала основой и таких последующих сочинений Свиридова, как кантата «Деревянная Русь», «Весенняя кантата», многие хоры.

Хоры *a cappella*

Сочинения Г.В. Свиридова для хора *a cappella* наряду с произведениями ораториально-кантатного жанра относятся к ценнейшему разделу его творчества. Круг тем, которые в них поднимаются, отражает характерное для него стремление к вечной философской проблематике. В основном это раздумья о жизни и человеке, о природе, о роли и назначении поэта, о Родине. Темы эти определяют и отбор Свиридовым поэтов, преимущественно отечественных: А. Пушкин, С. Есенин, А. Некрасов, А. Блок, В. Маяковский, А. Прокофьев, С. Орлов, Б. Пастернак... Бережно воссоздавая индивидуальные черты поэзии каждого из них, композитор вместе с тем сближает их тематику уже в процессе отбора, объединяя в определенный круг образов, тем, сюжетов. Но окончательное превращение каждого из поэтов в «единомышленника» совершается под воздействием музыки, властно вторгающейся в поэтический материал и преобразующей его в новое художественное произведение.

На основе глубокого проникновения в мир поэзии и своего прочтения текста композитор, как правило, создает собственную музыкально-образную концепцию. При этом определяющим оказывается выделение в содержании поэтического первоисточника того главного, человечески общезначимого, что дает возможность достичь в музыке высокой степени художественной обобщенности.

В центре внимания Свиридова всегда человек. Композитор любит показывать людей сильных, мужественных, сдержанных. Образы природы, как правило, выполняют роль фона к человеческим переживаниям, хотя и они под стать людям — спокойные картины шири, необъятного степного простора...

Общность образов земли и людей, ее населяющих, композитор подчеркивает, наделяя их сходными чертами. Главенствуют два общих идейно-образных типа. Образы героические воссоздаются в звучании мужского хора, преобладают широкие мелодические скачки, унисоны, острый пунктирный ритм, аккордовый склад либо движение параллельными терциями, нюанс *forte* и *fortissimo*. Напротив, лирическое начало характеризуют преимущественно звучание женского хора, мягкая мелодическая линия, подголосочность, движение ровными длительностями, тихая звучность. Такая дифференциация средств не случайна: каждое из них несет у Свиридова определенную выразительно-смысловую нагрузку, комплекс же этих средств составляет типично свиридовский «образ-символ».

Специфика хорового письма любого композитора выявляется через характерные для него типы мелодики, приемы голосоведения, способы использования различных типов фактуры, хоровых тембров, регистров, динамики. Есть свои излюбленные приемы и у Свиридова. Но общим качеством, связывающим их и определяющим национально-русское начало его музыки, является *песенность* в широком смысле этого слова, как принцип, окрашивающий и ладовую основу его тематизма (диатоника), и фактуру (унисон, подголосочность, хоровая педаль), и форму (куплетность, вариационность, строфичность), и интонационно-образный строй. С этим качеством неразрывно связано другое характерное свойство музыки Свиридова — *вокальность*, понимаемая не только как умение писать для голоса, как вокальное удобство и певучесть мелодий, но и как идеальный синтез музыкальной и речевой интонаций, помогающий исполнителю достигать в произношении музыкального текста речевой естественности.

Если же говорить о технике хорового письма, то прежде всего следует отметить тонкую выразительность тембровой палитры и фактурных приемов. В равной степени владея приемами подголосочного и гомофонного развития, Свиридов, как правило, не ограничивается чем-то одним. В его хоровых произведениях можно наблюдать органическую связь гомофонии и полифонии. Часто использует композитор сочетание подголоска с темой, излагаемой гомофонно, — своеобразная двуплановость фактуры (подголосок — фон, тема — передний план). Подголосок обычно дает общее настроение или рисует пейзаж, в то время как остальные голоса передают конкретное содержание текста. Нередко свиридовская гармония складывается из соединения горизонталей (принцип, идущий от русского народного многоголосия). Эти го-

ризонтالي образуют порой целые фактурные пласты, и тогда их движение и соединение рождает сложные гармонические созвучия. Частный случай фактурной многослойности у Свиридова — прием дублированного голосоведения, приводящий к параллелизму кварт, квинт и целых аккордов. Иногда такое дублирование фактуры одновременно в двух «этажах» (в мужском и женском хоре или в высоких и низких голосах) вызывается требованиями определенной тембровой красочности или регистровой яркости. В других случаях оно связано с «плакатными» образами, со стилистической казачьих, солдатских песен («Повстречался сын с отцом»). Но чаще всего параллелизм используется как средство звуковой объемности. Это стремление к максимальному насыщению «музыкального пространства» находит яркое выражение в хорах «Душа грустит о небесах» (на слова С. Есенина), «Молитва», в которых исполнительский ансамбль делится на два хора, один из которых дублирует другой.

В партитурах Свиридова мы не встретим традиционно хоровых фактурных приемов (фугато, канон, имитация) или типовых композиционных схем; отсутствуют общие, нейтральные звучания. Каждый прием предудказан образной целью, любой стилистический поворот выразительно конкретен. В каждой пьесе композиция совершенно индивидуальна, свободна, и свобода эта определяется, внутренне регламентируется соподчиненностью музыкального развития с построением и содержательной динамикой поэтической первоосновы.

Обращает на себя внимание драматургическая особенность некоторых хоров, при которой два контрастных образа, представленные в начале в виде самостоятельных, законченных построений, в заключительном разделе словно бы приводятся к единому знаменателю, сливаются в одну образную плоскость («Вечером синим», «Повстречался сын с отцом», «Как песня родилась», «Табун») — принцип драматургии, идущий от инструментальных форм (симфонии, сонаты, концерта). Вообще претворение в хоре приемов, заимствованных из инструментальных, в частности оркестровых жанров, типично для композитора. Применение их в хоровых сочинениях значительно расширяет круг выразительных и формообразующих возможностей хорового жанра.

Отмеченные черты хоровой музыки Свиридова, определяющие ее художественную самобытность, обусловили широкое признание хоров композитора и быстрый рост их популярности. Большинство из них звучит в концертных программах ведущих отечественных профессиональных и любительских хоровых коллекти-

вов, записано на грампластинки, выпущенные не только в нашей стране, но и за рубежом.

Более подробный анализ хорового сочинения композитора, имеющий целью оказать практическую помощь в его интерпретации, предлагается ниже (автор — профессор В.Л. Живов).

«Пять хоров на слова русских поэтов»

Это сочинение — первый опыт работы Свиридова в жанре хора без сопровождения. Каждый из хоров — произведение совершенно законченное, самостоятельное, со своими образно-эмоциональными особенностями и жанровыми приметами. Поэтому они могут исполняться как все подряд, так и порознь. Вместе с тем их объединяет в цикл обращение композитора не только к поэтам одной национальности, но прежде всего к значительным, непреходящим, вечным проблемам: о молодости и увядании, о жизни и смерти, о любви к родной земле. Это цепь размышлений художника о сложной изменчивости, многообразии окружающего мира, выраженных и в контрастах субъективного его восприятия в разные периоды жизни (то романтического и наивно-восторженного, то буднично-унылого, равнодушного), и в трагической неизбежности конфликтных столкновений, и в величавой гармонии вечных начал — природы и рождаемого ею творчества.

1. «Об утраченной юности» (на текст Н. В. Гоголя).
2. «Вечером синим» (на стихи С. Есенина).
3. «Повстречался сын с отцом» (на стихи А. Прокофьева).
4. «Как песня родилась» (на стихи С. Орлова).
5. «Табун» (на стихи С. Есенина).

Рассмотрим третий хор этого цикла — «*Повстречался сын с отцом*» на стихи А. Прокофьева (из стихотворения «Ой, шли полки»), который повествует об одном из трагических эпизодов гражданской войны: в напряженной схватке отец убивает сына. Здесь нет ни имен «действующих лиц», ни их характеристик. Свиридова интересуют не столько конкретные силы, участвующие в конфликте, или сам процесс борьбы (хотя тут имеется много изобразительных моментов), сколько высокая идея человеческой трагедии, происходящей на фоне вечной природы, противопоставление жизни и жестокого разрушительного начала. О желании композитора сконцентрировать внимание на этическо-философской стороне драмы ясно говорит тот факт, что из стихотворения А. Прокофьева он отобрал для хора лишь срединный раздел, опустив конкретизиру-

юще-исторические детали и сделав акцент на центральном эпизоде боя.

Открывает произведение могучий эпический запев. Широкие скачки, пунктирный ритм, звучание мужского хора, преобладающий унисон, сдержанный темп, предельно простая гармония — все это рисует сильный, мужественный образ.

Совершенно другое настроение создается в следующем эпизоде («У тропиночки бросовой...») — любовной зарисовке русского пейзажа. Яркий контраст предыдущему вносит смена тональности (вместо фа мажора — натуральный ре минор) и тембровых красок (вместо мужского хора — женский). Простая, незатейливая мелодия полна неподдельного лиризма. Натуральный лад, характерное голосоведение с плавными переходами двухголосия в трехголосие, движение параллельными трезвучиями, расхождение голосов в октаву, распевание слогов — эти черты, восходящие к подголосочной манере, свойственной народному исполнительству, делают музыкальную картину типично русской и удивительно целомудренной.

Центральный момент произведения — сцена схватки. Динамику боя образно передают стремительное мелодическое и ритмическое развитие, постепенное *accelerando* и *crescendo*, мощное звучание всего хора, дробление фраз, учащение ритма гармонических смен. Главная тема, исполняемая на *ff* унисоном всего хора в более быстром темпе (= 88 вместо 72), приобретает в минорном ладу трагическую окраску. Развитие тематического материала достигает большого драматического напряжения, кульминация которого — секстаккорд фа мажора — резко обрывается в высшей точке своего звучания (штрих — *sforzando*). Неожиданность, преждевременность развязки композитор подчеркивает контрастом фактуры, динамики и темпа. После насыщенного семиголосного аккорда и напряженного кульминационного ля второй октавы остается одинокий голос в партии сопрано («А...»). Тут же он звучит октавой ниже на *pp*. Сквозное ритмическое движение сменяют длительные паузы, замедлен темп. Трагически оборвалась жизнь молодого, полного сил человека. Пустота, оцепенение, застылость...

И вот, будто из глубины, поднимается и устремляется ввысь прекрасная, полная душевного тепла мелодия альтов. Не сразу можно узнать в ней тему запева. Светлая краска ре мажора, медленный величественный темп, иная метроритмическая структура (3/4 вместо 4/4), создавая эпическую просветленность, придают обособленность этой своеобразной коде-эпilogу. Красота музыки становится здесь символом красоты природы и жизни. Так поэтичес-

кая мысль получает в музыке Свиридова более широкое и возвышенное обобщение.

Основная сложность исполнительской трактовки — в воплощении героико-эпической образной сферы сочинения, в передаче сквозной балладной линии развития сюжета от былинного распева через живописный пейзаж к «встрече»-столкновению героев, трагической развязке и просветленной коде-эпилогу.

Начало хора не дает повода для многовариантности исполнительских толкований. Сама тема — сильная, волевая, раздольная — подсказывает необходимые для ее воплощения качества: мужественность, энергию, собранность. Столь же исполнительски ясен следующий эпизод («У тропиночки бросовой...»), в котором нужно лишь сохранить простоту и естественность музыкально-поэтической речи, не привнося в нее никаких излишеств. Единственное, от чего хотелось бы предостеречь — это от подчеркнутой метричности или, что еще хуже, метрономичности исполнения, которые на практике встречаются, увы, довольно часто. Причина этого — в недостаточно внимательном отношении к поэтическому тексту, точнее, к реальным словесным ударениям, возникающим при декламации и вокализации стихотворения. Подчеркивание смысловых акцентов исполнительскими средствами (темпоритмическими, динамическими, артикуляционными) поможет сгладить неправильность музыкальной декламации, в частности несовпадение ударных слогов с сильными, безударных — со слабыми долями такта и другие несоответствия поэтического и музыкального метра.

В следующем затем эпизоде — картине сражения — очень важно передать постепенное нарастание внутренней напряженности действия. Собственно, нарастание экспрессии убедительно передает сама музыка (постепенное приближение к характеру марша, ускорение, последовательное увеличение громкости звучания, авторская ремарка «более и более воодушевленно»). Задача исполнителя сводится лишь к реализации этой воодушевленности в живом звучании. И здесь необходимо точное ощущение внутренней прогрессии динамического нагнетания, чувство меры, вкус и развитое воображение. В противном случае этот эпизод, играющий в драматургии целого кульминационную роль, может прозвучать либо излишне статично, либо суматошно, что одинаково плохо.

Здесь снова огромную помощь дирижеру может оказать чувство формы, которое всегда считалось едва ли ни самым ценным исполнительским даром. Форма — логика авторской мысли. Правильно понятая, она ведет к логике мысли исполнителя. Поэтому так важно

РЕКВИЕМ (от первого слова латинского текста реквиема: «Requiem aeternam dona eis» — «Покой вечный дай им») — циклическое вокальное или вокально-инструментальное произведение траурного характера, типа кантата или оратории; первоначально — заупокойная месса, в которой сохранялись некоторые обычные разделы мессы, а части «Gloria» и «Credo» заменялись «Dies irae» и добавлялись молитвы за умерших: «Requiem aeternam», «Domine Jesu» («Господи Иисусе»), «Libera me» («Освободи меня»), Реквиемы писали Н. Йоммелли, В.А. Моцарт; Л. Керубини, Г. Берлиоз, Р. Шуман, Дж. Верди, А. Дворжак, К. Сенс-Санс и др. Реквиемы композиторов-классиков, сохраняя традиционный латинский текст, выходят за рамки культовой музыки. Одно из самых замечательных по глубине и человечности сочинений — «Реквием» В.А. Моцарта. И. Брамс отошел от канонического текста в свое не связанном с богослужением «Немецком реквиеме». Свообразны русские реквиемы: «Иоанн Дамаскин» Танеева, «Братское поминовение» А. Кастальского. Реквиемы как монументальные траурные произведения создали также советские композиторы Д. Кабалевский, М. Юдин и др.

ПРИМЕРНЫЙ РЕПЕРТУАРНЫЙ СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПО ДИРИЖИРОВАНИЮ (Составлен с учетом различных степеней музыкальной подготовки учащихся)

РЕПЕРТУАРНЫЙ СПИСОК на базе неполной средней школы

ИЖС

, Произведения без сопровождения

? ■

- М. Ипполитов-Иванов. «О, край родной» (3/4). : :
 Русская народная песня в обработке А. Лядова «Песня про Доб-
 рыню» (3/4). ' ...Д, ■
 Р. Шуман. «Ночь» (3/4). ;
 Украинская песня в обработке А. Луканина «Рече та стогне
 Дншр широкий» (3/4).
 Польская народная песня в обработке Д. Ардентова «Перепел-
 ка» (3/4). ■ , i;

Польская народная песня в обработке А. Свешникова «Пой, пой, певунья-птичка» (3/4).

Украинская народная песня в обработке Н. Леонтовича «Пливе човен» (3/4).

Русская народная песня в обработке А. Луканина «Заплетися, плетень» (3/4).

Русская народная песня на слова Н. Языкова «Нелюдимо наше море» (3/4).

В.А. Моцарт. «Летний вечер» (3/4).

Ц. Кюи. «Всюду снег» (3/4).

Н. Холинский. «Эх, поля, вы, поля» (3/4).

Ф. Мендельсон. «Воспоминание» (3/4).

Русские народные песни «Меж крутых бережков» (3/4), «Вниз по Волге-реке» (3/4).

Греческая народная песня в обработке В. Соколова «Где ты, колечко» (3/4).

А. Свешников. «Гаснет вечер» (4/4).

Р. Бойко. «Утро» (4/4).

Р. Шуман. «Домик у моря» (4/4).

Немецкая народная песня «Прощай, зеленый лес» (4/4).

Русская народная песня в обработке Вик. Калинникова «Вниз по матушке, по Волге» (4/4).

Русская народная песня в обработке А. Свешникова «Смолк давно соловушко» (4/4).

Грузинская народная песня (запись А. Мегрелидзе) «Сулико» (4/4).

Русская народная песня в обработке А. Лядова «Снеги белые, пушистые» (4/4).

В. Мурадели. «Сны-недотроги» (4/4).

Русские народные песни «А я по лугу» (4/4), «Ты взойди, солнце красное» (4/4) «Как пойду я на быструю речку» (4/4).

Русская народная песня в обработке В. Попова «Я посеяла ленку» (2/4).

Русская народная песня в обработке С. Благообразова «Со вьюном я хожу» (2/4).

Русские народные песни «У зори-то, у зореньки» (2/4), «Ах ты, ноченька» (2/4), «Сеяли девушки яровой хмель» (2/4), «Возле речки, возле мосту» (2/4), «Выходим, красны девицы» (2/4).

Русская народная песня в обработке М. Пинки «Ах ты, ночь» (2/4).

В. Ребиков. «Горные вершины» (2/4), «В воздухе птичка поет» (2/4).

М. Анцев. «Осень» (2/4).

Произведения с сопровождением фортепиано

Болгарская народная песня в обработке А. Животова «Путь в горах» (3/4).

А. Хачатурян. «Песня о герое» (3/4).

Русская народная песня в обработке М. Балакирева «Уж ты, поле моё» (3/4).

Польская народная песня в обработке А. Иванникова «Висла» (3/4).

Польская народная песня в обработке А. Сыгединского «Кукушка» (3/4).

П. Чайковский. «Колыбельная в бурю». Переложение В. Соколова (3/4).

А. Новиков. «Дороги». Обработка Д. Локшина (3/4).

И. Брамс. «Колыбельная». Переложение А. Цахе (3/4).

Б. Мокроусов. «Песня о Лене-реке» (3/4).

И. С. Бах. «Весенняя песня». Переложение В. Попова (3/4).

А. Варламов. «Горные вершины». Переложение А. Лукашина (2/4).

Р. Вагнер. «Свадебный хор» из оперы «Лоэнгрин». Переложение Е. Теличевой (2/4).

В. Яковлев. «Зимний вечер» (2/4).

А. Алябьев. «Зимняя дорога» (2/4).

Н. Римский-Корсаков. «Высота ль, высота поднебесная» из оперы «Садко». Переложение В. Локтева (2/4).

М. Глинка. «Воет ветер в чистом поле». Переложение С. Благообразова (2/4).

Н. Римский-Корсаков. «Белка» из оперы «Сказка о царе Салтане» (2/4).

А. Гречанинов. «Колыбельная» (2/4), «Призыв весны» (2/4).

В. Мурадели. «Бухенвальдский набат» (4/4).

К. Молчанов. «Помни» (4/4).

И. Шварц. «Уж как пал туман» (4/4).

В. Локтев. «Родная страна» (4/4).

И. Дунаевский. «Хороша столица наша» (4/4).

А. Аедоницкий. «Юность верит в чудеса» (4/4).

Б. Мокроусов. «Песня неуловимых мстителей» (4/4).

II курс*Произведения без сопровождения*

Русская народная песня в обработке М. Анцева «Лен зеленый».

Русские народные песни «Степь да степь кругом», «Среди долины ровныя», «Как за речкою, да за Дарьею».

Украинская народная песня в обработке Е. Козака «Думы мои».
Русская народная песня в обработке В. Орлова «Вейся, вейся, капуста».

Русская народная песня в обработке М. Анцева «В сыром бору тропина».

Итальянская народная песня в обработке М. Свешникова «В лодке».

Польская народная песня в обработке В. Соколова «Речка».

Русская народная песня в обработке М. Мусоргского «У ворот-ворот батюшкиных».

Русская народная песня «Бородино».

Латышская народная песня в обработке А. Юрьяна «Морю нужен тонкий невод».

Русская народная песня в обработке Ю. Славнитского «Как на дубе».

Русская народная песня в обработке М. Анцева «Соловьем залетным».

Русская народная песня в обработке Г. Струве «Дедушка с бабушкой чистили кулигу».

Русская народная песня в обработке В. Соколова «Пойду ль я, выйду ль я».

А. Алябьев. «Песня о молодом кузнеце».

М. Глинка. «Патриотическая песня». Переложение В. Соколова.

М. Ипполитов-Иванов. «Сосна».

М. Анцев. «Задремали волны».

Ц. Кюи. «Весенняя песня». Переложение В. Соколова.

К. М. Вебер. «Песня охотника». Переложение Г. Беззубова.

Ф. Мендельсон. «Беги со мной».

С. Монюшко. «Вечерняя песня».

Ф. Шуберт. «Какая ночь», «Тишина», «Липа».

Ф. Мендельсон. «На юге».

Ж. Б. Векерлен. «Пастушка». Обработка В. Соколова.

Э. Григ. «С добрым утром». Переложение В. Соколова.

К. М. Вебер. «В лодке».

Р. Шуман. «Весенние вести». Обработка В. Соколова.

Ю. Чичков. «В небе тают облака».

А. Давиденко. «Море яростно стонало».

Т. Попатенко. «У ручья».

И. Галкин. «Куда б ни шел».

С. Благообразов. «Над рекой Днепром».

Г. Пфейль. «Озера спят».

Произведения с сопровождением фортепиано

Русская народная песня в обработке А. Копосова «Уж я золото хороню».

- М. Глинка. «Жаворонок». Переложение С. Благообразова.
С. Танеев. «Горные вершины».
А. Рубинштейн. «Горные вершины».
М. Ипполитов-Иванов. «Утро».
А. Рубинштейн. «Ноченька» — хор из оперы «Демон».
А. Гречанинов. «Пришла весна», «Урожай», «Черемуха».
Р. Глиер. «Весна».
Ц. Кюи. «Заря лениво догорает».
М. Анцев. «Колокольчики».
П. Чайковский. «Хор цветов» из музыки к весенней сказке
А. Островского «Снегурочка».
Р. Шуман. «Лотос».
Л. Бетховен. «Походная песня».
К. Сен-Санс. «Лебедь». Переложение А. Егорова. Хор из оперы «Самсон и Далила».
Дж. Верди. Хор рыцарей из оперы «Оберон», Хор женщин из II действия оперы «Аида».
Д. Кабалевский. «Спокойной ночи».
И. Дунаевский. «Московские огни».
Р. Бойко. «Корабли уходят в плавание».
Ю. Чичков. «Птица-песенка», «Баллада о неизвестном матросе», «Солдатские звезды».
С. Прокофьев. «Лебедь» из кантаты «Иван Грозный».
В. Макаров. «Дума над Волгой» из сюиты «Река-богатырь».
Р. Глиер. «Травка зеленеет», «Здравствуй, гостья-зима».

III курс*Произведения без сопровождения*

Русская народная песня в обработке В. Свешникова «Дома ль воробей?».

Русская народная песня в обработке В. Орлова «Сохнет, вянет в поле травка».

Русская народная песня в обработке В. Соколова «Повань, повань, бурь-погодушка».

Русская народная песня в обработке Е. Красотиной «Ах ты, душечка».

Латышская народная песня в обработке А. Юрьяна «Выросла я за рекою».

Русская народная песня в обработке А. Лядова «Ты не стой, не стой, колодез».

Русская народная песня в обработке Н. Римского-Корсакова «Заплетися, плетень».

Русская народная песня в обработке А. Лядова «Ты, река ль моя, реченька».

Болгарская народная песня в обработке Т. Попова «Посадишь ты полынью».

Русская народная песня в обработке В. Попова «Милый мой хоровод».

Русская народная песня в обработке А. Новикова «Ой да ты, калинушка».

Болгарская народная песня «Ой ты, речка, реченька».

М. Речкунов. «Осень», «Острою секирой», «Сосны молчаливые».

П. Чесноков. «Не цветочек в поле ванет».

П. Чайковский. «Ночевала тучка».

Ц. Кюн. «Воды».

Вик. Калинин. «Зима».

С. Тансеев. «Вечерняя песня», «Венеция ночью».

М. Балакирев. «Вечерняя песня».

А. Даргомыжский. «На севере диком».

И. Стравинский. «Осень».

Р. Шуман. «Доброй ночи».

Ф. Мендельсон. «Как иной ночью весенней пал».

И. Брамс. «Розмарин».

Р. Шуман. «Ночная тишина».

Ф. Мендельсон. «Лес».

Х. Лундвик. «Как цветущий миндаль».

О. Борг. «Море».

О. Лассо. «Эхо». Переложение В. Соколова.

М. Нарцисс. «Где ты, звонкое лето?».

Р. Бойко. «Дружина», «Минуты», «Зимняя дорога».

Р. Шелли. «Такая украинская ночь».

В. Салманов. «Песня», «Юность».

М. Коваль. «Ильмень-озеро».

Р. Глиэр. «Послание в Сибирь».

М. Даргомыжский. «Озеро».

В. Мурадели. «Ручей», «Девчонка везла на возу».

В. Шебалин. «Утес», «Ландыш», «Береза».

Произведения с сопровождением фортепиано

Русские народные песни в обработке Н. Римского-Корсакова
«Здравствуй, гостя-зима», «А мы просо сеяли».

М. Ипполитов-Иванов. «Крестьянская пирушка».

П. Чесноков. «Ночь», «Несжатая полоса», «Яблоня», «Крестьянская пирушка».

П. Чайковский. «На море утушка купалася» — хор девушек из оперы «Опричник».

А. Бородин. «Мужайся, княгиня» — хор из оперы «Князь Игорь».

М. Мусоргский. «Батя, батя» — хор из оперы «Хованщина».

А. Даргомыжский. «Заплетися, плетень», «Сватушка» — хоры из оперы «Русалка»; «Как денница появится» — хор из оперы «Рогнеда».

М. Мусоргский. «Плывет, плывет лебедушка» — хор из оперы «Хованщина».

М. Плинка. «Свадебный хор» из оперы «Иван Сусанин».

А. Гречанинов. «Осень», «Узник».

М. Плинка. «Лель таинственный» — хор из оперы «Руслан и Людмила».

Н. Римский-Корсаков. «Что так рано солнце встало» — хор из оперы «Сказка о царе Салтане».

С. Рахманинов. «Сирень». Переложение Ю. Славинитского; «Сосна», «Неволя».

П. Чайковский. «Рассадить ли беду во темном лесу» — хор из оперы «Чародейка».

Н. Римский-Корсаков. «Не был ни разу поруган изменою» — хор из оперы «Снегурочка».

Н. Римский-Корсаков. «Как по мостикам, по калиновым» — хор из оперы «Сказание о граде Китеже».

П. Чайковский. «Я завью, завью венок» — хор из оперы «Мазепа».

А. Бородин. «Улетай на крыльях ветра» — хор из оперы «Князь Игорь».

М. Плинка. «Полонез». Переложение Вл. Соколова.

Н. Римский-Корсаков. «Хор слепцов-гуслиров» из оперы «Снегурочка».

А. Гречанинов. «Подснежник».

Э. Григ. «Заход солнца».

Ш. Гуно. «Марш солдат» из оперы «Фауст».

Дж. Верди. «Тише, тише» — хор из оперы «Риголетто».

- Ш. Гуно. Хор придворных из оперы «Ромео и Джульетта».
Д. Шостакович. «Родина слышит».
С. Прокофьев. «Туча черная» из музыки к к/ф «Иван Грозный».
В. Макаров. «Как у Волги, у реки» из сюиты «Река-богатырь».

IV курс

Произведения без сопровождения

- Русская народная песня в обработке А. Александрова «Горы».
Вик. Калинин. «Проходит лето», «Осень», «Кондор», «Элегия», «На старом кургане».
П. Чесноков. «Альпы», «Август».
П. Чайковский. «Без поры, да без времени», «Соловушка», «Легенда».
С. Монюшко. «Казак».
Ф. Пуленк. «Грусть», «Страшна мне ночь».
С. Василенко. «Как при вечере», «Дафино вино».
Р. Бойко. «Вологодские кружева».
К. Орф. «Odi» из кантаты «Катулли Кармина».
А. Ленский. «Былое».
В. Салманов. «Лев в железной клетке», «Издалека».
П. Хиндемит. «Лебедь», «Лань», «Зимой».
М. Коваль. «Слезы», «Свадебная», «Буря бы грянула, что ли»; «Ой, земля, земелюшка» из оратории «Емельян Пугачев».
Г. Свиридов. «Повстречался сын с отцом».
Э. Дарзинь. «Сломанные сосны».
Б. Снетков. «Море спит».
Б. Лятошинский. «Осень», «По небу крадется луна».
В. Мурадели. «Ответ на послание Пушкина».
Д. Аракишвили. «О поэте».
Д. Шостакович. «Казненным», «Смолкли залпы запоздалые».
В. Шебалин. «Зимняя дорога», «Стрекогунья-белобока», «Казак гнал коня», «Мать послала к сыну думы».
К. Проснак. «Баркарола», «Море», «Прелюдия».
А. Егоров. «Песня», «Сирень».
Р. Щедрин. «Первый лед» из цикла на стихи А. Вознесенского; «К вам, павшие», «Как дорог друг» из цикла на стихи Р. Рождественского.
А. Пирумов. «Входи, прохожий!», «Эй, трус!».
М. Парцхаладзе. «Озеро».
Неизвестный автор. «Фиалка».
Т. Попатенко. «Падает снег».

М. Анцев. «Ландыш».

Русская народная песня в обработке Вл. Соколова «В зеленом саду».

Произведения с сопровождением фортепиано

Русская народная песня в обработке С. Рахманинова «Бурлацкая». Переложение М. Лицвенко.

Русская народная песня в обработке А. Новикова «Эй, ухнем».

Н. Римский-Корсаков. Хор «Слаще меду» — из оперы «Царская невеста»; «Грозен царь идет» — хор из оперы «Псковитянка»; «Песня про Голову» — хор из оперы «Майская ночь».

М. Глинка. «Попутная песня». Переложение Вл. Соколова; «Хороша у нас река» — хор из оперы «Иван Сусанин»; «Ах ты, свет Людмила» — хор из оперы «Руслан и Людмила».

М. Мусоргский. «Не сокол летит по поднебесью» — хор из оперы «Борис Годунов».

А. Бородин — Вик. Калинин. «Песня темного леса», «Море».

А. Бородин. «Сцена Ярославны с девушками» из оперы «Князь Игорь».

П. Чайковский. «Болят мой скоры ноженьки» из оперы «Евгений Онегин»; «Нет, нету тут мосточка», «Я завью, завью венок» из оперы «Мазепа»; «Будем пить и веселиться», «Хор гуляющих» из оперы «Пиковая дама»; «Проводы Масленицы» из музыки к весенней сказке А. Островского «Снегурочка».

Р. Шуман. «Цыгане».

Дж. Верди. «Ты прекрасна, о родина наша» из оперы «Навуходоносор».

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

Д. Кабалевский. «Песня сборщиц винограда» из оперы «Мастер из Кламси»; «Школьные годы», «Счастье», «Наши дети» — детский хор из «Реквиема».

П. Рукин. «Ворон к ворону летит».

Г. Свиридов. «Город-сад» из «Патетической оратории»; «Молотба»; «Поет зима» из «Поэмы памяти Сергея Есенина»; «Курские песни» № 7, 8.

Г. Галынин. «По деревне ехал царь с войны» из оратории «Девушка и смерть».

С. Прокофьев. «Голубь мира» из оратории «Нам нужен мир»; «Песня об Александре Невском», «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр Невский».

РЕПЕРТУАРНЫЙ СПИСОК на базе полной средней школы

II курс

Произведения без сопровождения

Русская народная песня в обработке А. Свешникова «Ночь уж наступает».

Русская народная песня в обработке И. Шварца «Уж как пал туман».

Польская народная песня в обработке Вл. Соколова «Оберек».

Польская народная песня в обработке А. Свешникова «Пой, пой, певунья-птичка».

Украинская народная песня «Рече та стогне Дніпр широкий».

Русская народная песня «Возле речки, возле мосту».

Латвийская народная песня в обработке А. Юрьяна «Вей, вей, ветерок».

Русская народная песня «Я посею ли, млада-младенька».

Финская народная песня в обработке Вл. Соколова «Серая птичка».

Польская народная песня в обработке Вл. Соколова «Речка».

Испанская народная песня в обработке Вл. Соколова «Время спать».

Русская народная песня «Вниз по Волге-реке».

Польская народная песня в обработке Д. Ардентова «Перепелка».

Литовская народная песня в обработке С. Шимкуса «Пион».

Революционная народная песня в обработке Е. Красотиной «Здравствуй, свободы вольное слово».

Чешская народная песня в обработке А. Свешникова «По ягоды».

Русская народная песня в обработке М. Анцева «Соловьем за-летным».

Польская народная песня в обработке А. Свешникова «Карлик».

Русская народная песня в обработке Ю. Славнитского «Как на дубе».

Русская народная песня в обработке Вл. Соколова «Пойду ль, выйду ль я».

Французская народная песня в обработке В. Попова «Скажи мне, перепелка».

Чешская народная песня в обработке Н. Можайского «Камышинка».

В. Ребиков. «Жар весенних лучей».

А. Даргомыжский. «Из страны, страны далекой».

А. Свешников. «Гаснет вечер».

Ц. Кюи. «Всюду снег».

В. Ребиков. «В воздухе птичка поет».

Р. Шедрин. «Утро».

М. Парцхаладзе. «Яблонька».

Ц. Кюи. «Проза».

Г. Струве. «Черемуха».

В. Ребиков. «Травка зеленеет».

С. Танеев. «Серенада».

Х. Кальюсте. «Хоровод», «Все на качели», «Ухти-ухти».

М. Ипполитов-Иванов. «О, край родной».

Я. Озолинь. «Лес раскинулся дремучий».

М. Анцев. «Ива», «Задремали волны».

Л. Бетховен — В. Соколов. «Гимн ночи».

Р. Бойко. «Север».

А. Алябьев. «Песня о молодом кузнеце».

А. Флярковский. «Земля родная».

Р. Глиэр. «Гимн великому городу».

М. Глинка. «Патриотическая песня». Переложение Вл. Соколова.

Р. Шуман. «Ночь».

Г. Пёрселл. «Вечерняя песня».

В.А. Моцарт. «Песня дружбы».

Произведения с сопровождением фортепиано

Польская народная песня в обработке В. Иванникова «Висла».

В. Мурадели. «Пионерская спортивная», «Бухенвальдский набат».

А. Новиков. «Родина моя», «Гимн демократической молодежи».

С. Туликов. «Песня о Волге».

Б. Мокроусов. «Песня о Волге», «Песня неуловимых мстителей».

Ю. Чичков. «Когда собирается молодость».

Р. Глиэр. «Здравствуй, гостья зима», «В синем море».

Г. Струве. «Полонез дружбы».

Ю. Чичков. «Баллада о неизвестном матросе», «Любимая столица».

- И. Дунаевский. «Спой нам, ветер».
Т. Попов. «Если б дети земли».
Вик. Калининков. «Весна».
Н. Римский-Корсаков. Хор «Белка» из оперы «Сказка о царе Салтане»; «Высота ль, высота» из оперы «Садко».
М. Глинка. Хор «Слався!» из оперы «Иван Сусанин».
П. Чайковский. «Колыбельная в бурю».
К. Вильбоа. «В реке бежит гремучий вал».
А. Гречанинов. «Урожай», «Призыв весны».
Р. Глиэр. «Травка зеленеет».
Русская народная песня в обработке И. Пономарькова «Ивушка».
А. Рубинштейн. «Ходим мы к Арагве светлой» из оперы «Демон».
А. Верстовский. «Хор девушек» из оперы «Аскольдова могила».
Р. Вагнер. «Свадебный хор» из оперы «Лоэнгрин».
К.М. Вебер. Хор охотников из оперы «Вольный стрелок».
Ж. Бизе. Хор мальчиков из оперы «Кармен».
Л. Бетховен. «Походная песня».
К.В. Глюк. «Струн золотых напев», «О, если в роще сей унылой» из оперы «Орфей».
И.С. Бах. «Весенняя песня». Переложение В. Попова.
Ж. Бизе. «Утро».
Р. Глиэр. «Над цветами и травой».
И. Дунаевский. «Утренняя песня».
А. Серов. «Застонало сине море» из оперы «Рогнеда».
С. Танеев. «Горные вершины».
А. Рубинштейн. «Горные вершины».
П. Чесноков. «Катит весна».
П. Чайковский. «Весна». Переложение Вл. Соколова.
А. Аренский. «Татарская песня».
П. Чесноков. «Солнце, солнце встает», «Утром зорька».
П. Чайковский. Хор «Девы-красавицы» из оперы «Евгений Онегин».
А. Даргомыжский. Два хора русалок из оперы «Русалка»: «Любо нам» и «Тише, тише».
М. Ипполитов-Иванов. «Покорение Сибири».
Р. Шуман. «Болеро».
И.С. Бах. «Будь со мной» — дуэт из кантаты № 6.
Дж. Верди. «Кто там?» — из оперы «Аида».
Л. Бетховен. «Восхваление природы человеком».
Ж.Б. Векерлен. «Менуэт». Переложение Вл. Соколова.

III курс

Произведения без сопровождения

Русская народная песня в обработке А. Лядова «Ты, река ль моя, реченька».

Хорватская народная песня в обработке А. Архангельского «Сумрак ночи пал на землю».

Неаполитанская народная песня в обработке А. Свешникова «На лодке».

Латвийские народные песни в обработке А. Юрьяна «Морю нужен тонкий невод», «Выросла я за рекою».

Грузинская народная песня «Мчит Арагви вдаль».

Украинская народная песня в обработке Н. Леонтовича «Щедрик».

Русская народная песня в обработке Е. Красотиной «Ах ты, душечка».

Русская народная песня в обработке Н. Римского-Корсакова «Заплетися, плетень».

С. Благообразов. «Над рекой Днепром».

Д. Кабалевский. «Светит солнышко».

Р. Бойко. «Разгулялась вьюга», «Нивы сжаты», «Дружина».

Ю. Чичков. «В небе тают облака».

Е. Ботяров. «Зима».

Р. Щедрий. «Как дорог друг», «Первый лед».

М. Парцхаладзе. «Утро Отчизны», «Море спит», «Где ты, звонкое лето?».

В. Шебалин. «Утес», «Ландыш», «Полынок».

Д. Шостакович. «Смелей, друзья!».

В. Кикта. «Многие лета».

Р. Пиэр. «Послание в Сибирь».

Вик. Калинин. «Зима», «Ой, честь ли то молодцу».

П. Чесноков. «Не цветочек в поле вянет».

А. Рубинштейн. «Месть».

М. Анцев. «Май».

П. Чайковский. «Ночевала тучка».

С. Танеев. «Вечерняя песня».

М. Речкунов. «Осень», «Острою секирой».

Ц. Кюи. «Воды».

Ф. Мендельсон. «Лес», «На юге».

И. Брамс. «Розмарин».

П. Хиндемит. «Лань», «Лебедь».

К. Орф. «Odi» из кантаты «Катулли Кармина».

Р. Шуман. «Доброй ночи», «Ночная тишина».

Ф. Пуленк. «Примерная хозяйка».

Произведения с сопровождением фортепиано

Русская народная песня в обработке А. Александрова «Во поле рябинушка стояла».

М. Ипполитов-Иванов. «Утро».

Т. Полатенко. «Дорога журавлиная».

Д. Кабалевский. «С добрым утром», «Вы слышите голоса детей».

Р. Глиэр. «Весна», «Вечер».

А. Сорокин. «Помолчим».

Русская народная песня в обработке А. Колосова «Уж я золото хороню».

Эстонская народная песня в обработке С. Полонского «Хоровод заводите».

С. Прокофьев. «Вставайте, люди русские», «Песня об Александре Невском».

М. Заринь. «Борьба с чертовым болотом».

В. Ребиков. «Моя ласточка сизокрылая».

А. Гречанинов. «Пчелка», «Узник», «Пришла весна».

Н. Римский-Корсаков. «Посел Овсеня и Коляды» — хор из оперы «Ночь перед Рождеством».

Э. Направник. «Хоровод» — хор из оперы «Нижегородцы».

С. Василенко. «Отставана лебедушка».

С. Рахманинов. «Слава народу», «Сосна», «Неволя», «Ночка».

М. Глинка. «Полонез».

М. Глинка. «Не тужи, дитя родимое», «Лель таинственный» — хоры из оперы «Руслан и Людмила».

Н. Римский-Корсаков. «Не был ни разу поруган изменою» — хор из оперы «Снегурочка».

М. Глинка. «Разгулялися, разливались» — свадебный хор из оперы «Иван Сусанин».

А. Бородин. «Солнцу красному слава» — хор народа из оперы «Князь Игорь».

М. Мусоргский. «Мужайся, княгиня» — хор бояр из оперы «Князь Игорь».

П. Чайковский. «Листья», «Черемуха», «Яблоня», «Ночь», «Крестьянская пирушка».

П. Чайковский. «Рассадить ли беду во темном лесу» — хор из оперы «Чародейка»; «На море улушка купалася» — хор девочек из оперы «Опричник»; «Я завью, завью венок» — хор девушек из оперы «Мазепа».

М. Мусоргский. «Плывет, плывет лебедушка» — хор девушек из оперы «Хованщина».

Н. Римский-Корсаков. «Хор слепцов-гуляров» из оперы «Снегурочка»; «Что так рано солнце красно» — хор из оперы «Сказка о царе Салтане».

Ш. Гуно. «Марш солдат» из оперы «Фауст»; Хор придворных из оперы «Ромео и Джульетта»; «Песня матросов».

Й. Мысливечек. «Ноктюрн».

Дж. Верди. «Тише, тише» — хор из оперы «Риголетто».

IV курс

Произведения без сопровождения

Русская народная песня в обработке Вл. Соколова «В вишневом саду».

Р. Щедрин. «Тиха украинская ночь».

М. Коваль. «Слезы», «Буря бы грянула, что ли».

А. Пирумов. «Входи, прохожий!».

Д. Шостакович. «Смолкли залпы запоздалые», «Казненным».

М. Людвиг. «Лес».

Б. Сметков. «Море спит».

С. Василенко. «Как при вечере».

А. Егоров. «Песня», «Сирень».

В. Салманов. «Лев в железной клетке».

В. Муралеи. «Ответ на послание Пушкина».

А. Флярковский. «Мяч».

Г. Свиридов. «Повстречался сын с отцом».

Т. Попатенко. «Падает снег».

И. Мельник. «Кто, волны, вас остановил?».

А. Гречанинов. «В зареве огнистом».

Вик. Калинин. «Осень», «Элегия», «Кондор», «Проходит лето», «Жаворонок», «На старом кургане».

П. Чесноков. «Альпы», «Август».

В. Шебалин. «Зимняя дорога», «Березе», «Стрекотушка-белобок», «Мать послала к сыну думы», «Казак гнал коня».

М. Балакирев. «Вечерняя песня».

А. Арнский. «Анчар».

П. Чайковский. «Соловушка», «Без поры да без времени», «Легенда».

К. Проспект. «Прелюдия», «Море», «Баркарола».

Ф. Пуленк. «Грусть», «Страшна мне ночь».

Произведения с сопровождением фортепиано

Д. Кабалевский. «Счастье».

В. Соколов. «Щедрое лето».

П. Рукин. «Ворон к ворону летит».

Ю. Буцко. «Возле терема».

Г. Свиридов. «Город-сад» из «Патетической оратории»; «Поэт зима», «Молотьяба» из «Поэмы памяти Сергея Есенина».

В. Рубин. «Хор народа» из оперы «Три толстяка».

Г. Гальперин. «По деревне ехал царь с войны» из оратории «Девушка и смерть».

А. Гречанинов. «Проводы Добрыни» из оперы «Добрыня Никитич».

Ц. Кюи. «Птицы».

А. Бородин — Вик. Калинников. «Песня темного леса», «Море».

А. Бородин. «Сцена Ярославны с девушками» из оперы «Князь Игорь».

П. Чайковский. «Хор гуляющих», «Будем пить и веселиться» — из оперы «Пиковая дама»; «Проводы Масленицы» — из музыки к весенней сказке А. Островского «Снегурочка»; «Нету, нету тут мосточка», «Сцена Марии с девушками» из оперы «Мазепа».

Н. Римский-Корсаков. «Слаще меду» из оперы «Царская невеста»; «Грозен царь идет» из оперы «Псковитянка»; «Как по мостикам по калиновым» из оперы «Сказание о граде Китеже».

С. Василенко. «Хор народа» из оперы-кантаты «Сказание о граде великом Китеже...».

М. Мусоргский. «Батя, батя, выйди к нам» — хор из оперы «Хованщина».

М. Мусоргский. «Поражение Сеннахериба».

Р. Шуман. «Цыгане».

Р. Шуман. Хор из оперы «Рай и Пэри».

Й. Гайдн. «Gloria» из «Нельсон-мессы».

В.А. Моцарт. «Dies irae», «Sanctus».

Л. Бетховен. «Kyrie», «Sanctus».

И. Брамс. «Ave Maria».

Б. Бриттен. «Gloria» из Мессы-brevis.

Дж. Гершвин. Хор «Как тут усидеть» из оперы «Порги и Бесс».

Э. Григ. «Хор народа» из оперы «Олаф Тригвассон».

Дж. Верди. «Слава Египту».

Д. Мак-Доуэлл — Вл. Соколов. «Осенняя радость».

Рекомендуемые сборники хоровых произведений

- Библиотека студента-хормейстера. Вып. 2, 3. — М., 1967.
- Библиотека студента-хормейстера / Сост. И. Лищенко. — Вып. IV. — М., 1968.
- Библиотека хормейстера. — Вып. 9. — М., 1969.
- Библиотека хормейстера / Сост. В. Куликов. — Вып. 24. — М., 1968.
- Библиотека хормейстера. — Вып. 42, 43. — М., 1977, 1978.
- Бородин А. Хоры. — М., 1977.
- Глиэр Р. Избранные хоры / Сост. А. Луканин. — М., 1980.
- Гречанинов А. Хоры / Сост. Е. Степневская. — М., 1964.
- Даргомыжский А. Петербургские серенады. — М., 1970.
- Зарубежная хоровая литература / Сост. Д. Локшин. — Вып. II. — М., 1966.
- Курс чтения хоровых партитур / Сост. И. Полтавцев, М. Светозарова. — Ч. I. — М., 1963; Ч. II. — М., 1968.
- Песни для детского хора / Сост. Вл. Соколов. — Вып. 13. — М., 1977.
- Репертуар хорового класса / Сост. Е. Зверева. — Вып. II. — М., 1971.
- Римский-Корсаков Н. Свитезянка. — М., 1974.
- Рубинштейн А. Избранные хоры. — М., 1979.
- Сборник хоровых произведений для музыкально-педагогических училищ / Сост. И. Пономарев. — М., 1953.
- Свиридов Г. Избранные хоры. — М., 1966.
- Сметана Б. Избранные хоры. — М., 1974.
- Танеев С. Избранные хоры / Сост. К. Ольхов. — М., 1963.
- Танеев С. Хоры без сопровождения. — М., 1991.
- Хоровая миниатюра. — Вып. 2, 3. — М., 1976, 1978.
- Хоровые произведения для юношества / Сост. Д. Локшин. — М., 1960.
- Хоры зарубежных композиторов / Сост. Б. Куликов. — М., 1974.
- Хоры из опер русских композиторов. — М., 1974.
- Хоры русских композиторов / Сост. Б. Тевлин. — Вып. II. — М., 1987.
- Хоры русских композиторов / Сост. Е. Зверева. — М., 1973.
- Хоры русских и советских композиторов на слова Лермонтова. — М., 1991.
- Хоры советских композиторов на стихи Пушкина. — М., 1977.
- Хрестоматия для хорового класса / Сост. В. Минин. — Вып. 2. — М., 1978.
- Хрестоматия по дирижированию хором / Сост. Л. Заливухина. — М., 1964.

Хрестоматия по дирижированию / Сост. К. Птица и Б. Куликов. — Вып. 1. — М., 1969.

Хрестоматия по дирижированию / Сост. К. Птица и Б. Куликов. — Вып. V (Хоры из опер и ораторий зарубежных композиторов). — М., 1984.

Хрестоматия по дирижированию хором / Сост. Е. Красотина, К. Рюмина, Ю. Левит. — Вып. 1, 2, 3, 4. — М., 1968, 1980, 1981, 1984.

Хрестоматия по русской хоровой литературе / Сост. Э. Леонов. — М., 1975.

Хрестоматия по хоровой литературе / Сост. С. Попов. — Вып. IV, V. (Хоровые произведения советских композиторов). — М., 1955, 1956.

Хрестоматия по чтению хоровых партитур / Сост. Л. Андреева и В. Попов. — Вып. II. — М., 1972.

Хрестоматия по чтению хоровых партитур / Сост. Н. Шелков. — М.; Л., 1963.

Чесноков П. Избранные хоры без сопровождения. — М., 1965.

Чесноков П. Произведения для женского хора в сопровождении фортепиано / Сост. Н. Лебедева. — М., 1962.

Шебалин В. Избранные хоровые произведения. — М., 1959.

Шостакович Д. Десять поэм для хора без сопровождения. — М., 1967.

Шуберт Ф. Избранные хоры. — М., 1981.

Щедрин Р. Хоры разных лет. — М., 1974.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреева Л. Методика преподавания дирижирования. — М., 1969.
- Алфеевская Г. История отечественной музыки советского периода. — М., 1993.
- Асафьев Б. Русская музыка XIX — начала XX века. — Л., 1968.
- Безбородова Л. Дирижирование: Учебное пособие для студентов педагогических институтов. — М., 1985.
- Берлиоз Г. Дирижер оркестра // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975.
- Вагнер Р. О дирижировании // Там же.
- Васильев В. Очерки о дирижерско-хоровом образовании. — Л., 1990.
- Вейнгартнер Ф. О дирижировании // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975.
- Виноградов К. Работа над дикцией в хоре. — М., 1967.
- Владислав Соколов — дирижер, педагог, композитор. — М., 1988.
- Георгий Свиридов: Сб./Сост. Р. Леденев. — М., 1979.
- Григорьев Л., Платек Я. Современные дирижеры. — М., 1969.
- Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства // Журнал «Музыкальный современник». — 1916. — № 3.
- Дирижерское исполнительство / Сост. Л. Гинзбург. — М., 1975.
- Дмитревский Г. Хороведение и управление хором. — М., 1957.
- Евсеев С. Римский-Корсаков и русская народная песня. — М., 1970.
- Егоров А. Очерки по методике преподавания дирижерско-хоровых дисциплин. — Л., 1958.
- Елисеева В. Обучение хормейстеров в дореволюционной России // Вопросы русской и советской хоровой культуры. — М., 1975.
- Ержемский Г. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. — М., 1988.
- Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. — М., 1987.
- Живов В. Теория хорового исполнительства. — М., 1998.
- Живов В. Трактовка хорового произведения. — М., 1986.
- Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVI — начала XX века. — Ч. 1. — М., 1985.
- Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. — М., 1967.
- Канерштейн М. Вопросы дирижирования. — М., 1972.
- Клавдий Птица. О музыке и музыкантах: Статьи разных лет / Сост. Б. Тевлин, Л. Ермакова. — М., 1995.
- Книга о Свиридове / Сост. А. Золотов. — М., 1983.
- Коган Г. О стихийности и сознательности в исполнительском искусстве // Вопросы пианизма: Избранные статьи. — М., 1968.

- Кондрашин К. О дирижерском искусстве. — Л., М., 1970.
- Колесса Н. Основы техники дирижирования. — Киев, 1981.
- Краснощечков В. Вопросы хороведения. — М., 1969.
- Левандо П. Анализ хоровой партитуры. — Л., 1971.
- Левандо П. Хоровая фактура. — Л., 1984.
- Левандо П. Хороведение. — Л., 1982.
- Лихачев Б. Философия воспитания. — М., 1995.
- Малько Н. Основы техники дирижирования. — Л., 1965.
- Мушин И. Техника дирижирования. — Л., 1967.
- Мушин И. О воспитании дирижера. — Л., 1987.
- Мюниш Ш. Я — дирижер. — М., 1982.
- Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. — Л., 1972.
- Ольхов К. Вопросы дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. — Л., 1979.
- Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. — Л., 1990.
- Ольхов К. О дирижировании хором. — Л., 1961.
- Пазовский А. Записки дирижера. — М., 1968.
- Птица К. Очерки по технике дирижирования хором. — М., 1948.
- Птица К. Хоровое искусство — основа музыкальной культуры // Советские хоровые дирижеры: Справочник. — М., 1986.
- Романовский Н. Хоровой словарь. — М., 2000.
- Самарин В. Хороведение: Учебное пособие. — М., 1998.
- Свешников А. Хоровое пение — искусство истинно народное. — М., 1962.
- Свечков Д. Основные элементы дирижерской техники: Учебное пособие. — М., 1966.
- Соколов В. Работа с хором. — М., 1983.
- Сивизьянов А. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей. — Шадринск, 1997.
- Сивизьянов А. Проблема мышечной свободы дирижера хора. — М., 1983.
- Советские хоровые дирижеры: Справочник / Сост. Э. Елисеева-Шмидт, В. Елисеева. — М., 1986.
- Стулова Г. Хоровой класс: Теория и практика работы в детском хоре. — М., 1988.
- Теплов Б. Психология музыкальных способностей // Избранные труды. — Т. 1. — М., 1985.
- Ушкарев А. Основы хорового письма. — М., 1986.
- Шерхен Г. Учебник дирижирования // Дирижерское исполнительство: Практика, История, Эстетика. — М., 1975.
- Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле: Статьи. — М., 1984.
- Чесноков П. Хор и управление им. — М., 1961.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

БУРЯ МОРСКАЯ

Перевод с польского М. Павловой

Музыка К. ПРОСНАКА

Allegro agitato

С. А. Б.

f 3 3 3

Как раз - гу - ля - лась на мо - ре боль - ша - я

f 3 3 3

раз - гу - ля - лась мор - ска - я гроз - на - я

бу - ря, мор - ска - я гроз - на - я

бу - ря.

бу - ря.

Вспе-ня-лись чер-ны-е вол-ны, тес - ня друг

дру - га, за - ры - ча - ли; зло - ве - щий ве - тер арп -

- ча - ет. Бу - ря!

Бу - ря! Бе-сит-ся, сто-ит и ре-вет,

бу - ря!

бу - ря гер-бит со сви - стом до - но вод.

Бу - ря, бу - ря сто - нег, на - ра - ста - я.

Бу - ря, бу - ря сто - нег, на - ра - ста - я.

rall.
mf Бу - ря, бу - ря *dim.* гроз - на - я мор - ска - я.

mf *dim.*

mf *dim.*

f На ко - раб - ле су - е - та, все сме - ща - лось в стра - хе. То - л'

f

f

- ряд - ке тол-пят - ся лю-ди в смя - тень - е.

- пят - ся лю - ди в смя - тень - е.

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. Both staves feature triplet markings over groups of three notes.

Шум пе-ре-крыв, раз-да-ют-ся сло-ва ко-ман - ды, су - е -

This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment provides harmonic support. Triplet markings are present in both parts.

- тят - ся ма-тро - сы, все в дви - жень - е.

This system contains the final two staves of music on the page. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment continues with the same rhythmic and harmonic patterns. Triplet markings are also visible here.

ff

Бу - ря!

ff

Бу - ря бе - сит - ся, сто - нет и ре - вет.

ff

Бу - ря!

Бу - ря гор - бит со сви - стом ло - но вод.

Злоб ный вихрь

Злоб - ный ве - тер со скре - же - том сна - сти рвет.

...суд - но на - кре - ня - ет...

сна - сти рвет...

Вал за ва-лом весь в пе-не сте-ной вста - ет...

Вал за ва-лом весь в пе-не сте-ной вста - ет...

mf rall.

И на - деж - да ис - че - за

mf

На - деж - да ис - че - за

mf

И на - деж

На - деж

meno mosso

Жен - ши - ны

p

pp

Всю

pp

и

pp

и на - деж - да ис - че

да, на - деж да

сто - нут и - ры - да - ют,
 - ду сто - ны
 на - де - жда
 - за - ет, и на - деж - да
 в серд - це ис -
 креп - ко де - тей к гру - ди при -

и ры - дань
 ис - че че - за ис - че
 - че за
 жав...

- я. При - зрак
 - ет. При - зрак
 - за - ет...
 - ет. И на - деж - ду страх сме - ня - ет

смер - ти - ши
смер - ти - ду - ши
и на - деж - ду страх сме - ня - ет, и на - деж - ду страх сме - ня - ет,

Più lento
ten. Где - то

их ско - вал.
их ско - вал.
и на - деж - ду страх сме - ня - ет.
жа - лоб - но ре - бе - нок за - пла - кал и у -

Страх...
Страх...

molto rit.

- молк... Зву - чит мо - лит - ва...

Страх... Зву - чит мо - лит - ва...

f Страх... смер - ти

f Страх.

Andante religioso
p cantabile

От - че наш, по - ми - луй нас...

От - че наш, по - ми - луй

на - ши ду - ши спа - си... *p*

на - ши ду - ши спа - си...
и спа - си... *p*

mf нас и спа - си
нас по - ми - луй и спа - си...

mf нас по - ми - луй, спа - си...

По - ми - луй нас, по - ми - луй
и спа -

по - ми - луй нас,

На - ши ду - ши спа - си.

по - ми - луй

нас,

- си

по - ми - луй нас, по

По - ми - луй нас, по - ми - луй

и спа - си...

- ми - луй и спа - си, спа - си

нас, по - ми - луй нас и спа - си, спа - си

нас, на - ши ду - ши спа - си, спа - си

rall.
по-ми-луй нас и спа-си...
tem.
dolce

нас...
и нас...
по-ми-луй нас и спа-си...

Affegro molto risoluto

Вихрь креп-ча-ет.
Го-ре! Вихрь сры-ва-ет сна-сти,

Го-ре! Гроз-ный
Сры-ва-ет сна-сти гроз-ный
Го-ре! Вихрь сры-ва-ет сна-сти.
вихрь сры-ва-ет сна-сти.
сры-ва-ет ве-тер сна-сти.

вихрь... *ff*

вихрь... В э - тот миг все по -

sempre ff

Вал за ва - лом с вих - рем но - вым

- крыл крик...

страш - ный крик.

на - бе - га - ют с гроз - ным ре - вом,

f

Вал за ва - лом с вих - рем но - вым на - бе - га - ют

f

вал на вал, вал на вал, на вал,

вал за ва - лом на - бе - га -

f

вал за ва -

с гроз - ным ре - вом, с гроз - ным
с ре - вом ве - тер сна - сти рвет,
ют с вих - рем но - вым,
лом, вал за - ва - лом с вих - рем но - вым

ре - вом.
ве - тер сна - сти рвет.
с гроз - ным ре - вом,
на - бе - га - ют с гроз - ным ре - вом, на - бе - га - ют

Бо - же ми - ло - серд-ный, дай нам
с гроз - ным ре - вом. Бо - же,

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Первый и второй стaves содержат вокальные партии, третий — basso continuo. Ключевая подпись — один flat (B-flat).
Первый staff: *си - лы!*
Второй staff: *си - лы, си - лы, си - лы,*
Третий staff: *дай си - лы!*

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Первый и второй стaves содержат вокальные партии, третий — basso continuo. Ключевая подпись — один flat (B-flat).
Первый staff: *Бо - же ми - ло - серд - ный, дай нам*
Второй staff: *Бо же,*

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Первый и второй стaves содержат вокальные партии, третий — basso continuo. Ключевая подпись — один flat (B-flat).
Первый staff: *си - лы!*
Второй staff: *си - лы, си - лы, си - лы,*
Третий staff: *дай си - лы!*

Grave

ff Нет нам спа-се-нья! О Бо-же, Гос по Бо-же, по-ми-луй

по-ми-луй нас!..
- ди, по ми-луй нас,
нас, по-ми-луй нас и спа-си
- ди, по ми-луй нас!..

pp По-ми-луй нас!..
по-ми-луй нас, по-ми-луй нас!..
pp Гос по - ди, по - ми - луй

Allegro agitato

Буря ре-вет, за-глу-ша-я моль-бы и

насл..

Вол - ны с шу - мом по-ют на-пев по-хо -

сто - ны... Зву - чит на - пев по - хо -

- рон - ный.

- рон - ный. На ко-раб-ле все в дви-жень-е, слыш-ны при-

- ка - зы ка - пи - та - на. Ко-рабль вол-на на-кре-

Ко-рабль вол-на бро-

- ня - ет... Бу - ря!

Бу - ря! Бе-сит-ся, сто-нет и ре-вет...

- са - ет...

Бу - ря!

Бу - ря гор-бит со сви-стом лю - но вод,

Злоб ный вихрь

ве - тер злоб-ный на ска-лы ко-рабль не - сет...

Серд-це за - ми-ра - ет...

сна сти рвет...

Там на ска-лах нас вер-на-я ги-бель ждет.

Серд-це за - ми-ра - ет...

rall.

И ис-че-за - ет на-деж да...

Ис-че-за - ет на-деж да...

И ис-че-за - ет на-деж да...

на - деж да...

Allegro

Что там? Э-то стон иль ве-тер? Сти-ха - ет

Чей стон там? Стих Сти-ха - ет...

Чей стон там?

Moderato

ве - тер гроз - ный, взгля-ни, свет - ле - ет

ве - тер гроз - ный, взгля-ни, свет - ле - ет

p dolce

unis. p dolce

Ве-тер гроз-ный, ве-тер гроз-ный, за - ти - ха - ет ве - тер.

p dolce

Стих

ве - тер...

даль!

даль!

p dolce

Бу - ря смол - кла, и даль свет - ле - ет,

Гроз-ный ве-тер за - ти - ха - ет, гроз-ный ве-тер за - ти - ха - ет,

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Верхние две системы — вокальные партии (тенор и сопрано), третья — фортепиано. Ключевые знаки: F и C. Темп: *Allegro*. Динамика: *f*. Текст песни:

Ра - дость серд - це
 Ра - дость серд - це
 ра-дость серд-це на - пол - ня - ет, ра-дость серд-це на - пол - ня - ет...

на - пол - ня, - ет.
 на - пол - ня - ет,
 ра-дость серд-це на - пол - ня - ет, ра-дость серд-це на - пол - ня - ет...

Più lento

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхние две системы — вокальные партии (тенор и сопрано), третья — фортепиано. Ключевые знаки: F и C. Темп: *Più lento*. Динамика: *mf*, *p*, *pp*. Текст песни:

Вол - ны в из - не - мо - жень - е без - звуч - но пле - шут,
 Вол - ны в из - не - мо - жень - е, как бы сквозь сон,
 плеск волн ти
 как бы сквозь *pp* сон, сон,
 - хий сквозь сон,
 ти - хо пле-шут вол - ны, ти - хо

сон...

сквозь

сон *ppp*

пле-шут вол-ны, как бы сквозь сон, сквозь

Adagio

Во-круг па - *pp*

Во

pp Ти - ши - на...

pp сон... сон...

- рит ти - ши - на. Тем - ны-е ту - чи

- круг ти - ши - на. В не - бе ту - чи

Ти - ши - на, свет - ле - ет даль...

свет - ле - ет даль...

Ти - ши - на...

ра - зо - шлись, свет - ле - ет даль...

ра - зо - шлись, свет - ле - ет даль,

Тем-ны-е ту-чи...

В не - бе ту - чи ра - зо -

Свет ле

даль.

Даль.

- шлись, свет - ле - ет даль.

Даль.

- ет даль, свет - ле - ет не - ба даль, свет -

даль, свет - ле - ет даль...

даль, свет - ле - ет даль...

ле - ет не - ба даль, свет - ле - ет даль...

ГРОЗОВЫЕ ТУЧИ

Слова К. СЛУЧЕВСКОГО

Музыка Ц.А. КЮИ

Соч. 53, № 6.

Allegro non troppo ♩ = 108

C. По не - бу

A. По не - бу быст - ро по - ды-ма - ясь, на

T. По не - бу быст - ро по - ды-ма - ясь, на

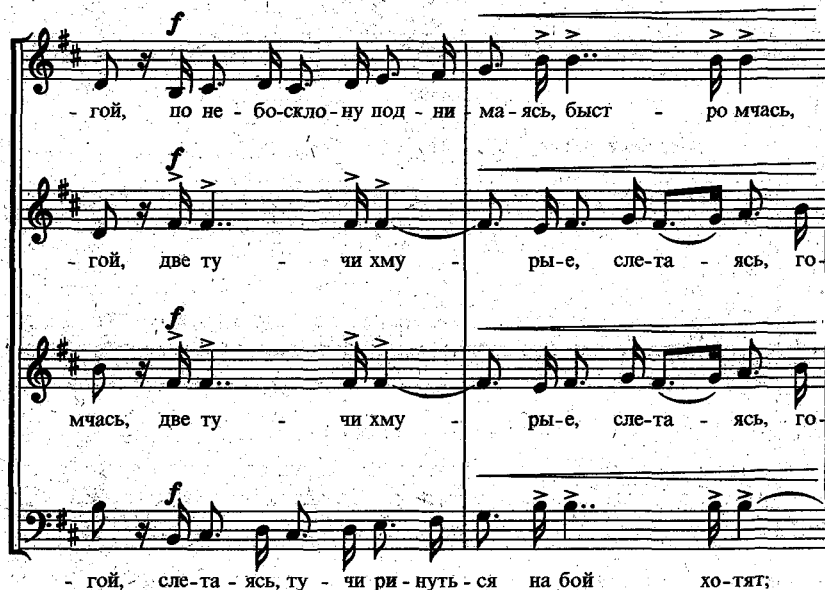
B. По не - бо-ско-лу по - ды-ма-ясь быст - ро,

быст - ро по - ды-ма - ясь, на - встре-чу мчась од-на к дру -

- встре - чу мчась од-на к дру-гой, мчась од-на к дру-

- встре - чу мчась од-на к дру-гой, на - встре-чу быст - ро

на - встре - чу мчась од - на к дру -



- гой, по не - бо-скло-ну под - ни ма-ясь, быст - ро мчась,

- гой, две ту - чи хму - ры-е, сле-та - ясь, го-

мчась, две ту - чи хму - ры-е, сле-та - ясь, го-

- гой, сле-та - ясь, ту - чи ри - нуть - ся на бой хо-тят;



ту - чи хму-ры - е, сле-та - ясь, ри-нуть-ся на бой го-то - вы;

- то - вы ри - нуть-ся на страш - ный бой;

- то - вы ри-нуть-ся на бой, ри-нуть-ся на бой го-то - вы;

на страш - ный бой, на гроз - ный бой

две хму-ры-е ту - чи спе-шат на бой,

две хму-ры-е ту - чи спе-шат на бой,

две хму-ры-е ту - чи ри - нуть-ся на бой го-то - вы,

две хму-ры-е ту - чи спе - шат,

две хму-ры-е ту - чи в бой спе -

две хму-ры-е ту - чи ри - нуть-ся го-то - вы на

две хму-ры-е ту - чи ри - нуть-ся на бой го-то - вы,

две хму-ры-е ту - чи на бой спе-шат,

- шат! В бой, в бой
 бой!
 две хму-ры-е ту - чи, я - рост-но сле-та - ясь,
 две хму-ры-е ту - чи,

спе - шат!
 ри - нуть-ся на бой спе - шат!
 спе - шат!

pp *cresc.*

Мрач - ны и тем-ны, как у - часть близ-кой, бес - по-щад-ной бра -

pp *cresc.*

pp *cresc.*

Мрач - ны и тем-ны, как у - часть близ-кой, бес - по-щад-ной бра -

mf cresc.

Тем - ны пол -

f

- ни, не-бес-ных рат - ни-ков пол-ки;

f

f

- ни, не-бес-ных рат - ни-ков пол-ки; не-бес-ных рат - ни-ков пол-

f

- ки не - бес,

pp *cresc.*
 под-ня - ты по вет-ру, под-ня - ты по вет-ру их для -

pp *cresc.*

pp *cresc.*
 - ки, под-ня - ты по вет-ру, под-ня - ты по вет-ру их для -

mf cresc.
 тем - ны пол -

f
 - ни, и ре - жут воз - дух ши - ша - ки.

и ре - жут воз - дух ши - ша - ки, свер-ка - я в тем-но-те.

f
 - ни, и ре - жут воз - дух ши - ша - ки, свер-ка - я в тем-но-те.

f
 - ки не бес.

unis.
p

Мрач-ны, тем-ны не-бес-ных рат-ни-ков пол-

p

Мрач-ны, тем-ны не-бес-ны-е пол -

p

Мрач-ны, тем-ны, мрач-ны, тем-ны не-бес-ны-е пол -

unis.
p

И гро - зят,

mf

- ки, и ре-жут воз-дух, и ре-жут воз-дух ши-ша-

mf

- ки, под-ня-ты для-ни их, и ре-жут воз-дух ши-ша -

mf

и гро - зят.

pp *cresc.*

- ки. Скво-зят их мрач-ны-е за - бра - ла, их мрач-ны-е за -

pp *cresc.*

- ки. Скво-зят их мрач-ны-е за - бра - ла, их мрач-ны-е за -

pp *cresc.*

- ки. Скво-зят их мрач-ны-е за - бра - ла, их мрач-ны-е за -

pp *mf*

Скво - зят их мрач - ны - е за -

f

- бра - ла, сков-зят от бле - ска пла - мен-ных о - чей!

f

сков-зят от бле - ска пла - мен - ных о

f

- бра - ла, сков-зят от бле - ска пла - мен - ных о - чей!

f

- бра ла

pp *cresc.*

И как буд - то в не - бе ме - ста ма - ло, буд - то ме - ста ма - ло

cresc.

- чей! Как буд - то в не - бе ме - ста ма - ло,

pp *cresc.*

И как буд - то в не - бе ме - ста ма - ло, и ра - зой - тись им

p *cresc.* *mf*

от бле - ска пла - мен - ных о -

f

и ра - зой - тись им нет пу - тей, и ра - зой - тись им нет пу -

f

нет пу - тей, и ра - зой - тись им нет пу -

f *ff*

- чей,

о

- тей. По не - бу быст - ро по - ды-ма - ясь, на -

- тей. По не - бу быст - ро по - ды-ма - ясь, на -

- чей. По не - бо-скло - ну по - ды-ма - ясь быст - ро,

быст - ро по - ды-ма - ясь, на - встре-чу мчась од-на к дру -

- встре - чу мчась од-на к дру-гой, мчась од-на к дру -

- встре - чу мчась од-на к дру-гой, на - встре-чу быст - ро

на - встре - чу мчась од - на к дру -

f

- гой, по не - бо-ско-ну под - ни - ма - ясь, быст - ро мчась,

- гой, две ту - чи хму - ры-е, сле-та - ясь, го-

мчась, две ту - чи хму - ры-е, сле-та - ясь, го-

- гой, сле-та - ясь, ту - чи ри - нуть - ся на бой хо-тят;

ту - чи хму-ры-е, сле-та-ясь, ри-нуть-ся на бой го-то - вы;

- то - вы ри - нуть-ся на страш - ный бой,

- то - вы ри-нуть-ся на бой, ри-нуть-ся на бой го-то - вы

на страш - ный бой, на гроз - ный бой,

две хму-ры-е ту - чи спе-шат на бой,

две хму-ры-е ту - чи спе-шат на бой,

две хму-ры-е ту - чи ри - нуть-ся на бой го-то - вы,

две хму-ры-е ту - чи спе - шат,

две хму-ры-е ту - чи в бой спе -

две хму-ры-е ту - чи ри - нуть-ся го-то - вы на

две хму-ры-е ту - чи в бой, в бой спе -

на гроз - ный бой спе - шат.

p

- шат. Мрач-ны, тем-ны

не-бес-ных рат - ни-ков пол -

p

бой. Мрач-ны, тем-ны не-бес - ных рат - ни - ков пол -

p

- шат. Мрач-ны не-бес - ных рат - ни - ков пол -

p

Для - ни их

mf

- ки, их у - гро-жа - ю-щи - е для - ни на

mf

- ки, их для - ни гроз-ны-е под - ня - ты вверх и на

mf

- ки, их для - ни гроз - ны - е на бой зо -

mf

гроз - но в бой зо - вут,

бой зо-вут, зо-вут

бой зо-вут,

mf
- вут, как буд - то в не - бе ме - ста ма - ло и нель-зя им ра - зой -

mf
для ни

на бой, зо-вут на бой,

- тись, как буд - то в не - бе ме - ста ма - ло и нель-зя ра - зой -

f
гроз но,

ff
буд - то в не - бе ме - ста ма - ло.

ff
буд - то в не - бе ме - ста ма - ло, *f* ме - ста ма - ло.

ff
- тись; на бой зо - вут, *f* буд - то в не - бе ме - ста ма - ло,
зо - вут на бой,

ff
гроз - но в бой зо -

mf
на бой *p* зо - вут.

точ - но ра - зой-тись им нет пу - тей.

mf
- вут, *p* гроз - но в бой зо - вут, буд - то

в не-бе ме-ста ма - ло, и ра - зой - тись им нет пу -

Нет пу-тей им ра - зой - тись!

- тей, нет пу-тей им ра - зой - тись!

- тей, ра - зой - тись!

РАЗВАЛИНУ БАШНИ, ЖИЛИЩЕ ОРЛА...

Слова Я. ПОЛОНСКОГО

Музыка С.И. ТАНЕЕВА

Соч. 27, № 3

Adagio ma non troppo $\text{♩} = 80$

С. *p* Раз - ва - ли - ну баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, *f* *p* се -

А. *p* Раз - ва - ли - ну баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, *f* *p* се -

Т. *p* Раз - ва - ли - ну баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, *f* *p* се -

Б. *p* Раз - ва - ли - ну баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, *f* *p* се -

1

- да - я ска - ла вы - со - *mf* ко под - ня - ла, *mf* се -

- да - я ска - ла вы - со - *mf* ко под - ня - ла, *mf* се -

- да - я ска - ла вы - со - *mf* ко под - ня - ла, *mf* се -

- да - я ска - ла вы - со - *mf* ко под - ня - ла, *mf* се -

- да-я ска-ла вы-со-ко под-ня-ла, и

- да-я ска-ла вы-со-ко под-ня-ла,

2

вся на-кло-ни-лась над безд-ной мор-ской, как

и вся на-кло-ни-лась над безд-ной мор-

3

pp *pp* *p*

ста-рец под но-шей е - му до-ро-гой. И

pp *pp* *p*

pp *pp* *p*

- ской, как ста-рец под но-шей е - му до-ро-гой. И

pp *pp* *p*

4

f *p*

дол - го та баш - ня у - ны - ло гля-дит в глу -

f *p*

f *p*

дол - го та баш - ня у - ны - ло гля-дит в глу -

f *p*

5

хо - е у - ще - лье, где ве - тер сви - стит, где

хо - е у - ще - лье, где ве - тер сви - стит, где

ве - тер сви - стит, и слу - ша - ет

ве - тер сви - стит, и слу - ша - ет

6

баш - ня, и слы-шит-ся ей,

баш - ня, и слы-шит-ся ей,

баш - ня, и слы-шит-ся

7 Allegro vivace ♩ = 112

и слы-шит-ся ей ве - се - ло - е ржа-нье и

и слы-шит-ся ей ве - се - ло - с

и слы-шит-ся ей ве - се - ло - е ржа-нье и

и слы-шит-ся ей ве - се - ло - е

8

то - пот ко - ней, ве - се - ло - е

ржа - нье, ве - се - ло - е

то - пот ко - ней, ве - се - ло - е

ржа - нье, ве - се ло - е ржа - нье и то - пот ко -

ржа - нье и то - пот ко - ней, и то - пот ко - ней, ве -

ржа - нье и то - пот ко - ней,

- ней, и то - пот ко - ней, и то - пот ко - ней, ве -

9

- се - ло - е ржа - нье и то - пот ко - ней, ве -

и то - пот, и то - пот ко -

- се - ло - е ржа - нье и то - пот ко - ней, ве -

10

- се - ло - е ржа - нье и то - пот ко -

- ней, и то - пот, и

- се - ло - е ржа - нье и то - пот ко -

11

p

ней, и то - пот ко - ней, и то - пот ко -

p

то - пот ко - ней, и то - пот ко - ней, и

p

- ней,

mf

- ней, ве - се - ло - е ржа - нье и то - пот ко - ней, ве -

mf

то - пот ко - ней, ве - се - ло - е ржа - нье ко - ней, ве

12

се - ло - е ржа - нье и то - пот ко - ней, ве -

mf и то - пот, и - то - пот ко - ней,

се - ло - е ржа - нье ко - ней, ве -

се - ло - е ржа - нье и то - пот ко - ней,

Largo $\text{♩} = 72$

се - ло - е ржа - нье и то - пот ко ней.

И

се - ло - е ржа - нье и то - пот ко ней.

И

13

rit.

смот - рит се - да - я ска - ла в глу - би - ну,

смот - рит се - да - я ска - ла в глу - би - ну,

14 Tempo I ♩ = 80

И смот - рит се - да - я ска -

где ве-тер ка-ча-ет и го-нит вол-

И

f

- ла в глу - би - ну,

- ну, в глу - би -

- смот - рит се - да - я ска -

mf

где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол -

где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол -

- ну, в глу - би -

- ла в глу - би - ну,

- ну, в глу - би -

13*

15

p
 - ну,
p
 - ну, в глу - би -
p *mf*
 где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол -
p
 - ну; и смот - рит се -
mf
 где ве - тер ка - ча - ет и го - нит, и
f
 - ну; и смот - рит се -
 - ну; и го - нит вол -
f
 - да - я ска - ла в глу, - би -

ff

го - нит вол - ну, ка - ча - ет и го - нит вол -

ff

- да - я ска - ла в глу - би -

ff

- ну,

ff

- ну,

16

f

- ну, где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол - ну, и

pp

- ну,

f

- ну, где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол - ну, и

pp

f

pp

17 Allegro vivace ♩. = 112

ви - дит — в об - ман - чи - вомбле - ске вол - ны шу - мят, шу -

ви - дит — в об - ман - чи - вомбле - ске вол - ны шу - мят, шу -

18 *sempre p*

мят и мель - ка - ют тро - фе - и вой - ны, тро -

мят и мель - ка - ют тро -

мят и мель - ка - ют тро - фе - и вой - ны, тро - фе - и вой - ны,

19

Музыкальное приложение, система 19. Пять нотных систем (четыре верхних и одна нижняя). Первые четыре системы — для вокала, пятая — для basso continuo. Ключевое обозначение — 8/8. Система 19 начинается с ноты G4 (двукратная точка) на первой линии. Вокальные партии имеют следующие тексты:

Станция 1: - фе - и вой - ны, шу - мят, шу - мят,
 Станция 2: - фе - и вой - ны, шу - мят и мель -
 Станция 3: шу - мят, шу - мят и мель -
 Станция 4: - фе - и вой - ны в об - ман - чи - вом бле - ске лу -

20

Музыкальное приложение, система 20. Четыре нотные системы. Первые две системы — для вокала, третья и четвертая — для basso continuo. Ключевое обозначение — 8/8. Система 20 начинается с ноты G4 (двукратная точка) на первой линии. Вокальные партии имеют следующие тексты:

Станция 1: шу - мят и мель - ка - ют, шу - мят, шу - мят,
 Станция 2: - ка - ют тро - фе - и вой - ны, шу - мят и мель -
 Станция 3: - ны шу - мят, шу - мят, шу - мят и мель - ка - ют тро -

шу - мят, шу - мят тро - фе - и вой -

- ка - ют тро - фе - и вой - ны, тро - фе - и вой -

- ка - ют мель - ка - ют тро - фе - и вой - ны, тро -

- фе - и вой - ны,

21

ны, тро - фе - и вой - ны, шу - мят и мель -

- фе - и вой - ны, тро - фе - и вой - ны, мель -

22

ви — — — — — дит — в об —

ви-дит в об-ман-чи-вом бле-ске вол-ны, в об-ман-чи-вом бле-ске вол-

ви — — — — — дит — в об —

- ман - чи - вом бле - ске вол - ны шу -

- ны, и ви-дит — в об-ман-чи-вом бле - ске вол - ны шу -

- ман - чи - вом бле - ске вол - ны шу -

23

- мят

и мель -

- мят, шу - мят и мель - ка - ют тро - фе - и вой -

- мят

и мель -

- ка - ют тро - фе - и вой -

- ны, шу - мят и мель - ка - ют тро - фе - и вой -

- ка - ют тро - фе - и вой -

24

fp *f*

- ны, вой - ны, тро - фе - и вой - ны.

fp *ff*

- ны, шу -

fp *f*

- ны, вой - ны, тро - фе - и вой - ны.

fp *ff*

- ны, шу -

p

Раз -

p

- мят и мель - ка - ют тро - фе - и вой - ны.

ff *p*

Раз -

p

- мят и мель - ка - ют тро - фе - и вой - ны.

25 Tempo I

(senza cresc.)

- ва - ли - ну баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, се -

- ва - ли - ну баш - ни, жи - ли - ще ор - ла, се -

26

- да - я ска - ла вы - со - ко под - ня - ла, вы - со -

- да - я ска - ла вы - со - ко под - ня - ла, вы - со -

27

f *ff*

- ко под-ня-ла, вы-со-ко под-ня-ла,

f *ff*

- ко под-ня-ла, вы-со-ко под-ня-ла,

f *ff*

- ко под-ня-ла, вы-со-ко под-ня-ла,

f *ff*

- ко под-ня-ла, вы-со-ко под-ня-ла,

mf *p* *pp*

под-ня-ла, вы-со-ко под-ня-ла.

mf *p* *pp*

под-ня-ла, вы-со-ко под-ня-ла.

mf *p* *pp*

под-ня-ла, вы-со-ко под-ня-ла.

mf *p* *pp*

под-ня-ла, вы-со-ко под-ня-ла.

Содержание

Введение	3
Раздел I. Теоретические основы искусства дирижирования	6
1. Из истории становления дирижерского жеста	6
2. Технические средства дирижирования	11
3. Основные элементы дирижерской техники	12
4. Метрономирование (тактирование)	16
5. Изучение схем дирижирования	18
6. Проблемы мышечной свободы дирижера	32
7. О самостоятельных занятиях по развитию дирижерской техники	36
Глава II. Анализ музыкально-хоровых произведений	41
1. Работа над музыкальным произведением	41
2. Примерный план анализа хоровой партитуры	4
3. Краткие характеристики творчества композиторов	4
С.И. Танеев	47
П.Ф. Чесноков	50
В.Я. Шебалин	52
Г.В. Свиридов	55
4. К вопросу о репетиционном процессе в работе с хоровым коллективом	67
5. Примерный анализ музыкального произведения	75
К. Проснак. «Буря морская»	75
Ц. Кюи. «Грозовые тучи»	83
С.И. Танеев. «Развалину башни, жилище орла...»	96
6. Русская народная песня и ее роль в развитии русской музыкальной культуры	110
Русская народная песня в хоровой обработке классиков русской музыки	111
Русская народная песня в хоровой обработке русских композиторов конца XIX — начала XX в.	116
7. Методические указания	123
Примерный репертуарный список произведений по дирижированию	127
Репертуарный список на базе неполной средней школы	127
Репертуарный список на базе полной средней школы	136
Рекомендуемые сборники хоровых произведений	143
Литература	145
Нотное приложение	147
К. Проснак. «Буря морская»	147
Ц. Кюи. «Грозовые тучи»	169
С. Танеев. «Развалину башни, жилище орла...»	185

Учебное издание

Уколова Любовь Ивановна

ДИРИЖИРОВАНИЕ

*Учебное пособие для студентов учреждений
среднего профессионального образования*

Зав. редакцией *В. А. Салахетдинова*

Редактор *В. А. Панкратова*

Зав. художественной редакцией *И. А. Пшеничников*

Художник обложки *Л. И. Косарева*

Компьютерная верстка *М. В. Смирнова*

Корректор *М. М. Крючкова*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ЗАО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.

Санитарно-эпидемиологическое заключение

№ 77.99.02.953.Д.005750.08.02 от 21.08.2002.

Сдано в набор 24.01.02. Подписано в печать 30.08.02.

Формат 60×88 1/16. Печать офсетная. Бумага газетная. Усл. печ. л. 12,74.

Тираж 10 000 экз. (1-й завод 1—5 000 экз.). Зак. № 3909.

«Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

119571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.

E-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>

ГУП «Великолуцкая городская типография»

Комитета по средствам массовой информации Псковской области

182100, Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12.

Тел./факс (811-53) 3-62-95.

E-mail: VTL@MART.RU