

**КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОММУНИКАЦИИ**

Кафедра музыкального искусства и хореографии

ВАЛИАХМЕТОВА АЛЬФИЯ НИКОЛАЕВНА

**ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ХОРОВОГО
ДИРИЖИРОВАНИЯ
ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЧТЕНИЯ
ХОРОВЫХ ПАРТИТУР**

Конспект лекций



Казань – 2014

Направление подготовки: 050100.62 Педагогическое образование (профиль «Музыка»), бакалавриат, (очное).

Учебный план: «Музыка» на базе СПО, 2013г.

Дисциплина: ДВ.11 «Практические основы хорового дирижирования Практические основы чтения хоровых партитур» 3 курс (5-6 семестры).

Количество часов: Количество часов: 68, (из них 12 часов практических, 56 самостоятельных часов), форма контроля - зачет в 6 семестре.

Аннотация: Электронный курс «Практические основы хорового дирижирования Практические основы чтения хоровых партитур» содержит материал, который позволит подготовить разносторонне развитого специалиста, широко образованного музыканта, владеющего в полной мере знаниями и навыками своего искусства, способного к осуществлению педагогической и вокально-хоровой деятельности в общеобразовательных и музыкальных школах. Электронный курс включает структуру деятельности содержательного, операционного и мотивационного компонента: программные требования, критерии освоения дисциплины, алгоритм технологии обучения в тех объемах, которые предусмотрены программой, представлен музыкально-иллюстративный материал, методические рекомендации, задания для самостоятельной работы, приводятся технические упражнения, репертуарный список, глоссарий, информационные ресурсы, задания для итогового контроля.

Перечень тем дисциплины.

Тема I Постановка дирижерского аппарата

- 1.1 История становления и развитие мануальной техники дирижирования.
- 1.2 Основная дирижерская позиция.
- 1.3 Упражнения для развития кисти.
- 1.4 Упражнения для устранения зажатости рук.
- 1.5 Подготовка к освоению графических схем.
- 1.6 Закономерности работы дирижерского аппарата.

Тема II Схемы дирижирования

- 2.1 Простые схемы.

2.2 Сложные размеры.

2.3 Несимметричные размеры.

Тема III Основные приемы дирижерской техники

3.1 Ауфтакт.

3.2 Разграничение функций рук.

Тема IV Основные средства выразительности

4.1 Динамика.

4.2 Темп.

4.3 Фермата.

4.4 Формы звуковедения.

4.5 Совершенствование техники дирижирования.

Тема V Работа над хоровой партитурой

5.1 Этапы работы над хоровой партитурой.

Список сокращений по курсу, глоссарий, информационные ресурсы; вопросы и задания для итогового контроля.

Ключевые слова: педагог-музыкант, руководитель хора, технология дирижирования, схемы дирижирования, хоровая партитура.

Дата начала использования: 10 февраля 2014 г.

Автор-составитель: Валиахметова Альфия Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального искусства и хореографии, Высшей школы искусств им. Салиха Сайдашева ИФМК К(П)ФУ

E mail: valiahmetova-alfiya@mail.ru

Адрес (URL) электронного курса в системе электронного обучения КФУ:

<http://bars.kfu.ru/course/view.php?id=1724>

СОДЕРЖАНИЕ

Тема I Постановка дирижерского аппарата	5
1.1.История становления и развития мануальной техники дирижирования.....	7
1.2. Основная дирижерская позиция	13
1.3. Упражнения для развития кисти	20
1.4. Упражнения для устранения зажатости рук	24
1.5. Подготовка графических схем.....	27
1.6.Закономерности работы дирижерского аппарата.....	31
Тема II. Схемы дирижирования	33
2.1. Простые схемы	36
2.2. Сложные размеры	43
2.3. Несимметричные размеры	47
2.4 Одиннадцатидольный размер.....	50
Тема III. Основные приемы дирижерской техники	52
3.1Ауфтакт	55
3.2. Разграничение функций рук.....	60
Тема IV. Основные средства выразительности	64
4.1. Динамика	66
4.2. Темп	72
4.3. Фермата	77
4.4. Формы звуковедения	79
4.5 .Совершенствование техники дирижирования	80
Тема V. Работа над партитурой хорового произведения	84
5.1. Этапы работы над хоровой партитурой.....	86
Список сокращений по курсу.....	90
Глоссарий.....	90
Информационные ресурсы.....	127
Вопросы и задания для итогового контроля.....	132

ТЕМА I. ПОСТАНОВКА ДИРИЖЕРСКОГО АППАРАТА

Аннотация: В данной теме рассматриваются вопросы постановки дирижерского аппарата, технологии дирижирования. Даются общие сведения по истории развития дирижерского искусства. Представлены рисунки графических схем тактирования, упражнения для развития кисти и устранения зажатости рук. Подготовленный материал можно изучать самостоятельно, выполняя предлагаемые задания и проводя самоконтроль усвоения материала.

Ключевые слова: дирижер, дирижерский аппарата, техника дирижирования, графические схемы, упражнения.

Глоссарий по теме I:

Дирижер - музыкант-исполнитель, руководитель оркестра, хора, ансамбля, оперной труппы и т.д.

Дирижирование - вид музыкально-исполнительского искусства, управление коллективом музыкантов (оркестром, хором, ансамблем, оперной труппой и т.д.) в процессе подготовки и во время публичного исполнения музыкальных произведений. Дирижер стремится передать коллективу свои художественные намерения, обеспечивает ансамблевую стройность и техническое совершенство исполнения.

Дирижерский аппарат – комплекс слуховых, эмоциональных, двигательных способностей, необходимых для волевого воздействия на исполнителей во время дирижирования. Решающее значение здесь имеет глубина взаимосвязи этих способностей.

Капельмейстер (руководитель капеллы) – первоначально в XVI-XVIII вв., в XIX века – дирижер симфонического, театрального оркестра.

Мануальная дирижерская техника – (от лат. manualis – ручной) специальные движения рук, передающие музыкально-образные представления дирижера. Является составной частью дирижерской техники.

Хор – 1) в древнегреческой трагедии обязательный коллективный участник действия, олицетворяющий голос народа или выступающий одновременно в

качестве действующего лица; 2) певческий коллектив; различают однородные (женские, мужские, хоры мальчиков) и смешанные хоры. Обычно смешанный хор включает в себя четыре партии: сопрано, альты, тенора, басы. Каждая партия может делиться на несколько самостоятельных партий (*divisi*). 3) Номер в опере и кантатно-ораториальных сочинениях; 4) группа струн одного музыкального инструмента, настроенных в унисон; 5) в оркестре звучание однородных инструментов; 6) место певчих в христианских храмах.

Методические рекомендации по изучению темы:

- Тема содержит теоретическую лекционную часть, где в разделе «Лекция» имеются общие представления по теме;
- Даны методические рекомендации по установке дирижерского аппарата.
- Упражнения по овладению графических схем дирижирования;
- Упражнения по развитию кисти;
- Задания и упражнения для устранения зажатости рук;

Источник информации:

1. <http://znanium.com/index.php>
2. <http://hor.by/2010/08/kahn-elements-of-cond/>
3. <http://www.knigafund.ru/books/128568>
4. <http://www.science-education.ru/115-11847>
5. <http://www.stetsenko.com/Files/Files.htm>.
6. <http://www.twirpx.com/file/641970/>
7. <http://www.twirpx.com/file/865258/>
8. <http://www.music-teoria.ru/teoriya-muzyki-/muzykalnye-terminy->
9. <http://musstudent.ru/biblio/117-metodika/andreeva-metodika-prepodavaniya-horovogo-dirizirovaniya/258-pervyi-god-obucheniya.html>
<http://www.chormiet.ru/articles/dictionary/chortermi>
10. Андреева Л.М Методика преподавания хорового дирижирования / Л.М. Андреева. – М.: Музыка, 1969.

11. Безбородова, Л.А. Дирижирование. Учебное пособие, 2-е издание / Л.А. Безбородова. – М.; ФЛИНТА, 2011.
12. Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка / С.А. Казачков. – М.: Музыка, 1968.
13. Мусин, И. Я. Язык дирижёрского жеста / И. Я. Мусин. – М.: Музыка, 2007.

Вопросы для изучения по теме:

1. История развития искусства дирижирования.
2. Постановка дирижерского аппарата.
3. Упражнения для развития кисти.
4. Упражнения для устранения зажатости рук.
5. Подготовка графических схем.
6. Закономерности работы дирижерского аппарата.

1.1. История становления и развития мануальной техники дирижирования.

Вряд ли надо объяснять, кто такой дирижер, и какова его роль. Даже малоискушенный слушатель музыки хорошо знает, что без дирижера не может состояться ни оперный спектакль, ни концерт оркестра или хора. Известно также, что дирижер, воздействуя на коллектив музыкантов, является интерпретатором исполняемого произведения. Тем не менее, дирижерское искусство до сих пор остается наименее исследованной и малопонятной областью музыкального исполнительства. Любая сторона деятельности дирижера содержит ряд проблем, споры по вопросам дирижирования часто заканчиваются пессимистическим выводом: «Дирижирование — темное дело!»

Дирижерское искусство требует наличия разнообразных способностей. В их число входит и то, что может быть названо дирижерским дарованием - способностью выражать в жестах содержание музыки, делать «видимым»

развертывание музыкальной ткани произведения, воздействовать на исполнителей.

Дирижер - исполнитель, воплощающий свои художественные замыслы не непосредственно на инструменте (или голосом), а с помощью других музыкантов. Иначе говоря, искусство дирижера проявляется в руководстве музыкальным коллективом. Руководство исполнением оркестра или хора целиком покоится на творческой основе, что вызывает необходимость применения многообразных средств и методов воздействия на исполнителей.

Какими же средствами дирижер передает коллективу свои исполнительские намерения? В период подготовительной работы ими являются речь, личный исполнительский показ на инструменте или голосом и собственно дирижирование. В совокупности они дополняют друг друга, помогая дирижеру объяснять музыкантам нюансы исполнения. Дирижерское же руководство исполнением осуществляется исключительно с помощью мануальной техники.

Для того, чтобы правильно разобраться в вопросах мануальной дирижерской техники, выяснить источники ее выразительности, необходимо хотя бы в общих чертах указать на основные виды дирижерского искусства в его историческом развитии.

В процессе исторического развития, находившегося под влиянием непрерывно прогрессирующего композиторского и исполнительского искусства, мануальная техника дирижирования прошла несколько этапов, прежде чем сложился её современный вид, представляющий собой последовательность различного рода жестов - ауфтактов.

Условно можно выделить три основных этапа эволюции дирижёрской техники: *акустический* (ударно-шумовой), *визуальный* (зрительный) и способ управления исполнением при помощи *игры на инструменте*.

Первый способ - первоначально руководство музыкальным исполнительским коллективом происходило при помощи отбивания ритма рукой, ногой, палкой и тому подобными средствами, передающими сигнал к действию через органы слуха, - так называемое *акустическое*, или ударно-

шумовое дирижирование. Этот способ управления берёт своё начало ещё со времён глубокой древности, когда первобытный человек для осуществления совместных коллективных действий при ритуальных танцах использовал различные телодвижения, удары отточенными камнями и примитивными деревянными жезлами. Стук и устный счет являлись надежными средствами руководства ритмической и ансамблевой сторонами исполнения, но были непригодны для художественно-выразительного дирижирования. К тому же и темповая сторона исполнения обозначалась довольно примитивно, не в полной мере: показать внезапное или постепенное изменение его при помощи ударов было весьма затруднительно.

Следующий, второй этап развития дирижёрской техники был связан с появлением *хейрономии* (от. греч. хейр - рука и номов - закон, в музыке - тон, лад, наклонение). Она представляла собой систему мнемонических, условных знаков, изображаемых движениями руки, головы и мимики, с помощью которых дирижёр как бы рисовал мелодический контур. Подобная жестикация уже в какой-то степени, напоминает современное дирижирование. В отличие от акустического способа данный вид дирижирования отличался некоторой вдохновенностью жестов, художественной образностью. Освоение хейрономии означало появление нового способа управления музыкальным художественным коллективом - зрительного (визуального), но представляло собой лишь переходную форму, обусловленную несовершенством письменности.

Третий способ управления исполнением осуществлялся при помощи игры на инструменте. Руководство исполнением при помощи игры на инструменте обычно выполнял скрипач-концертмейстер. Возвышаясь над оркестром, он своей игрой показывал штрихи, нюансы. Такая форма руководства влияла преимущественно на выразительную сторону исполнения, но обладала большими недостатками в отношении показа ритма, хотя обычно дирижер движениями корпуса, головы пытался руководить и ритмом.

В период европейского средневековья дирижёрская культура бытовала в основном в церковных кругах. Магистры и канторы (церковные дирижёры) для управления исполнительским коллективом использовали как акустический, так и визуальный (хейрономия) способы дирижирования. Нередко во время музицирования религиозные служители отбивали ритм богато украшенным жезлом (символ их высокого чина), который к XVI веку превратился в батуту (прообраз дирижёрской палочки, появившейся и прочно укоренившейся в дирижёрской практике в XIX веке).

В XVII-XVIII вв. начинает главенствовать визуальный способ дирижирования. В этот период управление исполнительским коллективом осуществлялось при помощи игры или пения в хоре. Дирижёр (обыкновенно органист, пианист, первый скрипач, клавесинист) управлял коллективом при непосредственном личном участии в исполнении. Рождение такого способа управления произошло в результате распространения гомофонной музыки и системы генерал-баса.

Появление нотной и метрической записи потребовало определённости и в дирижировании, главным образом в технике обозначения долей такта. Для этого была создана система тактирования, которая во многом базировалась на хейрономии. Хейрономии было свойственно то, что отсутствовало в ударно-шумовом способе управления коллективом, а именно, появились движения рук в разных направлениях: вверх, вниз, в стороны.

Первые попытки создания метрических схем дирижирования были чисто умозрительными: создавались всевозможные геометрические фигуры (квадрат, ромб, треугольник и пр.). Недостатком этих схем было то, что составляющие их прямые линии не позволяли точно определить начало каждой доли такта. Задача создания схем дирижирования, наглядно обозначающих метр и в то же время удобных для руководства исполнением, была решена лишь тогда, когда графичность рисунка стала сочетаться с поднятием и опусканием руки, с появлением дугообразных и волнообразных линий. Таким образом, современная техника дирижирования рождалась эмпирически.

Появление симфонического оркестра и хоровых коллективов, а, следовательно, и симфонической, кантатно-ораториальной музыки, привело к усложнению музыкальной фактуры, что вызвало необходимость сосредоточить управление исполнителями в руках одного человека - дирижёра. С помощью системы дирижирования он свободно мог отмерять каждую долю такта, используя схемы тактирования, которые позже обогатятся ауфтактной техникой и другими средствами выразительности.

Дирижирование пришло к современному высокому уровню лишь тогда, когда все упомянутые выше средства - акустический способ (в современном дирижировании изредка применяемый при репетиционных работах), хейрономия (обозначение долей с помощью визуального отображения геометрических фигур), схемы тактирования, использование дирижёрской палочки, стали применяться не отдельно, а в виде единого действия. Образовался некий сплав, где ранее существовавшие средства слились воедино, дополняя друг друга. В результате каждое из средств обогатилось.

Всё, что накопила исполнительская практика в процессе многовекового развития, нашло отражение в современной технике дирижирования. Базой развития современного дирижирования послужил ударно-шумовой способ. Но потребовались многие годы, прежде чем движения руки вверх и вниз стали восприниматься независимо от звука удара и превратились в сигнал, определяющий ритмические доли»

Дирижирование в наши дни представляет собой универсальную систему жестов-ауфтактов, с помощью которых современный дирижёр может передать оркестру, хору свои художественные намерения, заставить исполнителей воплотить в жизнь свой творческий замысел. Дирижирование, ранее ограничивавшееся задачами управления ансамблем (совместностью игры и пения), превратилось в высокое художественное искусство, в исполнительское творчество огромной глубины и значимости, чему во многом способствовало совершенствование технической базы дирижёрских жестов, а именно образование целой системы ауфтактов.

Сущность искусства дирижирования:

1. Художественная техника дирижёра является носителем мануально-пластической образности;
2. Источником дирижёрских движений является музыка, звучащая в сознании дирижёра;
3. Мануальное искусство дирижирования основано на художественном материале (телесной пластике) и художественных средствах (выразительных движениях) мимико-пластических видов искусств;
4. Искусство дирижирования есть относительно точная мануальная модель музыки со стороны её содержания и формы.

Профессия дирижёра, естественно, не сводится только к освоению мануальной техники. Однако последнее — важнейший художественно-технологический инструмент достижения цели дирижёрского исполнительства.

Музыкальность и артистизм дирижёра — это единое, неразрывное целое. В искусстве понятие «что» тесно взаимосвязано с понятием «как» - одно предполагает и обуславливает другое. Отсюда - существует тезис: дирижёрская профессия требует как врождённой, так и воспитанной музыкальности и пластичности (как музыкальности и моторики требует профессия музыканта-инструменталиста).

Профессионализм в области телесного движения, жеста, так или иначе, связан с музыкально-пластическим мышлением, являющимся сутью дирижёрского мышления.

Психология творчества дирижёра и предполагает как внутреннюю, психико-эмоциональную, так и внешнюю, двигательно-пластическую его готовность к художественному акту.

Вопросы и задания для самоконтроля:

1. Охарактеризуйте этапы развития мануальной техники дирижирования.
2. Чем отличается современная техника дирижирования от акустического и хейрономического способа дирижирования?

3. Охарактеризуйте визуальный способ дирижирования.
4. Какие функции выполняет дирижер?
Напишите в развернутой форме ваш ответ.
5. Выполните тестовые контрольные задания по теме.

1.2. Основная дирижерская позиция.

Дирижер управляет хором при помощи дирижерского аппарата. Дирижерский аппарат – комплекс слуховых, эмоциональных, двигательных способностей, необходимых для волевого воздействия на исполнителей во время дирижирования. Решающее значение здесь имеет глубина взаимосвязи этих способностей.

В понятие «дирижерский аппарат» входят: периферические исполнительные органы, осуществляющие непосредственные действия по управлению исполнением - руки, голова, корпус, ноги; органы прямой и обратной связи – слух, осязание, зрение; органы, управляющие движениями и их координацией, т.е. соответствующие участки центральной нервной систем. Каждый периферический исполнительный орган связан с органом, управляющим его движениями, как посредством нервов и нервных окончаний, так и через органы обратной связи.

Физический аппарат дирижера выражает музыкально-исполнительский замысел и художественную волю дирижера; делает слышимое видимым, и видимое слышимым. Дирижер устанавливает и поддерживает контакт с исполнителями; пластически воплощает характер музыки, ее идею и настроение; заряжая исполнителей своей артистической увлеченностью произведением; управляет звучностью, лепит форму и т.д.

По вопросам обучения искусству дирижирования существуют различные точки зрения. Некоторые дирижеры считают, что не нужно заниматься техникой дирижирования - она появится в процессе работы. Однако подобный взгляд в корне ошибочен. Другая крайность педагогического метода состоит в

том, что обучающийся долгое время осваивает движения и приемы техники изолированно от музыки. Истина находится ровно посередине.

Постановка дирижерского аппарата заключается в выработке таких форм движений, которые наиболее рациональны, естественны и базируются на внутренней и мышечной свободе.

Постановка (настраивание) дирижерского аппарата есть процесс усовершенствования своей индивидуальной природы на основе закономерностей общечеловеческой - во всем богатстве ее, и возможностей.

- Настраивать аппарат – значит приводить все его части и элементы в разумно скоординированную и гибкую систему, в соответствии звукотворческой волей студента и его психофизическими особенностями.

- Настраивать аппарат ученика – значит ставить студента «на слух», связывать его моторику со слуховыми представлениями естественной нерасторжимой связью.

- Настраивать аппарат – значит приводить студента к пониманию закономерностей техники и к оправданному соблюдению их.

В настройке аппарата («грамматика» дирижерских жестов) педагог должен учитывать индивидуальные особенности дирижерского аппарата студента.

При исполнении того или иного произведения, в скульптурном облике дирижера воплощается характер музыкального образа, его художественная идея, стилистические и жанровые особенности. Правильная постановка дирижерского аппарата, практически обоснованная и целесообразная, облегчает работу дирижера, обеспечивая полную свободу действий в исполнительской практике. И наоборот – неверное положение корпуса сказывается весьма отрицательно и служит тормозом в общении с коллективом. Поэтому, для правильной постановки свободного дирижерского аппарата уделяется много времени и внимания.

Общеизвестно, что внешний вид, осанка человека свидетельствуют о его душевных свойствах, эмоциональном состоянии, темпераменте. Внешний вид

дирижера должен показывать наличие воли, активности, решительности и энергии. Отсюда вытекают и требования, касающиеся постановки корпуса.

Дирижер должен быть подтянутым, держаться прямо, не сутулясь, не горбясь, свободно развернув плечи. Во время дирижирования корпус должен сохранять относительную неподвижность. Раскачивание в разные стороны, наклоны, частые повороты вызывают неприятное впечатление. Впрочем, в моменты энергичной, оживленной жестикуляции сохранение неподвижности выглядело бы противоестественным. Нужно следить и за тем, чтобы неподвижность не переходила в скованность, одеревенелость.

Существуют и такие движения корпуса, которые не мешают, а усиливают выразительность действий дирижера. В практике дирижеры часто пользуются, например, разворотом плечевого пояса для придания замаху руки большей энергии, отстранением корпуса назад при показе *piano subito* и т. д. И все же выразительное значение корпуса заключается не столько в его движениях, сколько в характерности позы.

Положение головы во многом определяется тем, что лицо дирижера должно быть всегда обращено к хору и отчетливо видно всем исполнителям. Не следует допускать, чтобы голова была излишне подвижной, или наоборот - прикованной к туловищу. Наклон головы вперед, или отклонение назад также в известной мере определяются требованиями выразительности.

Исключительно большое значение во время дирижирования имеет выразительность лица. Огромную роль в «осмысливании» жеста играет и выразительная мимика. Попробуйте показать сильную динамику при помощи широких и энергичных движений правой руки, опустив левую и ничего не выражая лицом. Ясно, что подобное движение не произведет должного впечатления на слушателей и исполнителей. Мимика лица помогает дирижеру сделать исполнение более выразительным, так как зачастую при помощи одних рук невозможно выявить все детали произведения.

Во время дирижирования мимика дирижера может многое «сказать» хору, помочь в создании образа. Однако излишняя мимика отрицательно влияет на

исполнение. Взгляд и мимика дирижера должна соответствовать содержанию исполняемого произведения. Артикуляция также должна способствовать выразительности исполнения. Формой рта дирижер напоминает хору о характере звука, помогает и в отношении дикции, беззвучно подсказывая слова хору ясно, понятно и, главное вовремя.

Ноги не должны быть широко расставлены, но и не сдвинуты плотно, так как это лишит корпус устойчивости при резких движениях. Самым естественным является положение, при котором ноги расставлены примерно на ширину двух ступней. Одна нога иногда несколько выставляется вперед. Если дирижеру во время исполнения приходится обращаться преимущественно в левую сторону, то вперед выставляется правая нога, при обращении в правую— левая. Перемены положения ног делаются незаметно. Опирается надо одновременно на обе ноги. Можно иногда перенести опору на выставленную вперед и слегка согнутую ногу, незначительно наклонив корпус [как бы устремляясь вперед]. Недопустимо отсчитывание метра ногами - недостаток, распространенный среди молодых дирижеров.

Постановку рук, элементарные движения и приемы тактирования целесообразно проводить на специальных упражнениях вне музыки. Однако как только начальные дирижерские движения усвоены, последующую выработку технических приемов следует продолжать на художественных произведениях.

Существует ряд упражнений, направленных на правильную постановку дирижерского аппарата и предупреждения возможных недостатков (сутулость, согнутое положение корпуса и др.). Рассмотрим главные положения данной педагогической проблемы, ее задачи и методологию.

Упражнения по постановке свободного дирижерского аппарата

Для совершенного и полного владения всеми приемами и средствами техники дирижирования, для достижения творческой свободы дирижер должен владеть своим аппаратом, что возможно только при максимальной свободе мышц всего аппарата, устранения излишнего физического усилия. Мышечные

зажатия сковывают движения, что почти постоянно происходит на начальном этапе обучения. Поэтому с первых же занятий необходимо уделить внимание упражнениям на освобождение мышц. Занятия ритмикой и пластикой (если такое возможно в процессе обучения) развивают общую подвижность, развивают аппарат.

Первая группа упражнений помогает выработать основную дирижерскую позицию.

Дирижер должен стоять прямо и свободно, имея хорошую опору на ноги; ни в коем случае не прогибаться и не качаться.

1. Для свободного состояния, устранения напряжения в мышцах плечевого пояса, корпуса нужно приподнять плечи, отвести их назад и свободно опустить (повторить несколько раз).

2. Руки медленно поднять от плеча перед собой при свободно свисающих кистях. Задержать их в таком положении и затем расслабить. Руки свободно падают вдоль корпуса. Делать каждой рукой поочередно, затем вместе.

3. Встать прямо, руки опущены вдоль корпуса, ноги чуть расставить, обеспечивая устойчивое положение. Согнуть руки в локтях, чуть выдвинуть вперед, кисть немного приподнять. Ладонь обращена вниз, пальцы «округлые», направлены вперед.

Вторая группа упражнений предназначена для общего освобождения, воспитания ощущений цельности рук и взаимосвязи их отдельных частей (кисти, предплечья, плеча), для выработки мышечного напряжения и расслабления.

Упражнение 1

1. Встать прямо. Поднять одну руку вверх (вдох), затем бросить её вниз, не сгибая в локтевом суставе (выдох), свободно покачать внизу маятникообразным движением. Выполнять поочередно и обеими руками. Главная задача – ощущение тяжести и весомости всей руки от плеча в падении и расслаблении после него.

Вариант упражнения: с падением рук опускать голову для полного ощущения расслабления.

2. Усложняем предыдущее упражнение. После поднятия руки вверх освобождать руку частями: сначала падает кисть, затем предплечье и плечо. При освобождении предплечья может опуститься и плечо. Следует обратить внимание в этот момент на активность локтя, который удерживает плечо в нужном положении.

3. В последнем варианте этого упражнения при падении руки нет броска, как в первом, и нет остановок, как во втором. Все части рук освобождаются мгновенно, из них как бы «выдёргивается стержень», и они мягко соскальзывают вдоль туловища. Здесь очень важен контраст напряжения вытянутой руки вверх и мгновенного её расслабления.

Упражнение 2

Для достижения свободы плечевого сустава полезно применять упражнения, в основе которых лежит круговое движение.

1. Исходное положение: студент стоит прямо, руки свободно опущены вдоль корпуса. Правая рука медленно поднимается в левую сторону, описывая круг вдоль туловища. Упражнение проделывается несколько раз каждой рукой поочередно при регулируемом дыхании «вдох – выдох».

2. Упражнение то же, что и предыдущее, только рука движется не влево, а в правую сторону.

3. Усложнённый вариант этого упражнения выполняется одновременно двумя руками в разные стороны, а затем в одну в параллельном движении.

В дальнейшем круговые движения можно ускорить, но обязательное условие – ощущение полностью освобождённой руки.

Следующие упражнения выполняются в перпендикулярной плоскости туловища направлении (вперёд и назад).

Упражнение 3

Начинать следует с движения всей рукой от плеча в умеренном темпе. Главное – не выполнять круг равномерно, а следить за естественным

ускорением в падении и замедлением после него. Рука должна быть цельной, не сгибаться в локтевом суставе. Чтобы круг не ломался, необходимо найти удобный угол по отношению к корпусу, не заводя руку далеко назад. Следует выполнять это движение поочерёдно в разных направлениях, в дальнейшем и в разных темпах. Быстрый темп поможет лучше ощутить свободу плечевого сустава, цельность руки и позицию круга, а медленный – чередование замедления и ускорения.

Упражнение 4


После выполнения кругов всей рукой можно освоить это движение от локтя. Свободно опущенное плечо лишь поддерживает руку, активно не участвуя в движении. Предплечье и кисть как бы составляют единое целое. Кисть обращена ладонью вниз. В падении она отталкивается от воображаемой плоскости, в верхней части круга движение замедляется.

Упражнение 5

Выполнение круга кистью даёт возможность развития лучезапястного сустава. При этом наиболее правильную позицию рук обеспечит опора предплечья не на локоть, а на запястье.

Упражнения 4 – 6 позволяют развить подвижность отдельных частей рук, что в дальнейшем необходимо для точности показов, умения дирижировать «крупным» и «мелким» жестом.

Вопросы и задания для самоконтроля, упражнения:

1. Строение и функции дирижерского аппарата.
 Задание-практикум
2. Выполните упражнения. *Упражнения первой группы* - по постановке дирижерского аппарата помогающие выработать основную дирижерскую позицию.
3. *Вторая группа упражнений* предназначена для общего освобождения, воспитания ощущений цельности рук и взаимосвязи их отдельных частей

(кисти, предплечья, плеча), для выработки мышечного напряжения и расслабления.

4. Выполните тестовые контрольные задания по теме.

1.3. Упражнения для развития кисти

Руки – ведущая часть дирижерского аппарата, главное средство общения с хором. Посредством рук дирижер передает свое толкование музыкального произведения, раскрывает его внутреннее содержание, воздействует на исполнителей. Для того чтобы правильно поставить руку учащемуся и заставить его самого сознательно относиться к дирижерским движениям, контролировать себя, нужно прежде всего рассказать о строении руки и из каких частей она состоит: кисть (пальцы, лучезапястный сустав), предплечье с локтевым суставом и плечо с плечевым суставом. Рука должны быть обязательно свободна во всех частях и в то же время представлять единое целое. Все части руки должны действовать согласованно, а степень активности каждой из них – обуславливается задачами исполнительства. Основные требования при постановке руки – полная мышечная свобода, удобство, естественность, подвижность каждой части и ощущение единства.

Большое значение в технике дирижирования имеет развитие кисти. Кисть является направляющей и наиболее важной частью руки. Она состоит из трех частей: запястья, пясти и пальцев. Станиславский называл кисти рук «глазами тела». Ею передаются наиболее тонкие детали исполнения. Кисть имитирует разные виды прикосновения: она может касаться, гладить, нажимать, ударять, опираться и т.д. Для выражения многообразных деталей музыки кисть дирижера принимает различную форму, используя особенности своего строения. Кисть может быть круглой, плоской, угловатой, собранной в кулак, раскрытой веером, с множеством градаций и промежуточных форм. Немаловажную роль в выразительных движениях играют пальцы. Они указывают, образуют внимание, отмеряют и соразмеряют, собирают и

«излучают» звук, подражают тем или иным игровым и артикуляционным движениям и т.д.

Значение кисти руки в дирижировании исключительно велико, и работа над техникой кисти должна быть всё время в центре внимания педагога на протяжении всего периода обучения технике дирижирования. При работе с ней необходимо следить за состоянием всей руки, постоянно освобождая мышцы от скованности и зажатости.

Начинать работу с кистевых упражнений следует только после освобождения плеча и локтя.

Третья группа упражнений применяется для развития кисти.

Упражнение 1

Крепко держать левой рукой запястье правой, обхватив его и не давая ему возможности двигаться самостоятельно. Кисть независимо от всей руки поднимать вверх и вниз, отклонять вправо и влево. После того как движения будут полностью освоены, их можно усложнить, описывая круги, квадраты, треугольники, «восьмёрки». Упражнение следует проделывать поочередно каждой рукой.

Упражнение 2

Встать прямо. Кисть расположить на уровне пояса. Ладонь слегка развернуть в сторону, для этого соединить 1, 2-й пальцы в «колечко» с ощущением опоры на них. Остальные пальцы закруглены. Вести горизонтальную линию в сторону от себя и обратно аналогично ведению смычка. Основной акцент на подвижности лучезапястного сустава. Упражнение выполнять поочередно каждой рукой, затем одновременно.

Упражнение 3

Выполнять волнообразные движения вверх и вниз обеими руками как бы «ныряя», «выныривая». Главная задача – активизировать кисть. Следующие упражнения (4 – 6) выполняются на столе. Они отличаются тем, что студенту, имея реальную опору на плоскости, легче контролировать их выполнение.

Основная позиция. Необходимо сесть перед столом на расстоянии слегка согнутой в локте руки. Спина должна быть выпрямленной и не касаться спинки стула, плечи свободно развёрнутыми.

Упражнение 4

Выполняется поочерёдно каждой рукой. Из основного положения рука поднимается вверх до уровня подбородка. Ведущей является кисть, она находится примерно на одном горизонтальном уровне с предплечьем. Пальцы направлены вперёд и чуть вверх, они главные и тянут за собой всю руку, включая плечо. В верхнем положении рука расслабляется и свободно падает на стол.

При выполнении этого упражнения возможен *ряд недостатков*. Наиболее типичными являются:

1) ведение руки вверх запястьем с опущенными пальцами; при этом локоть отстаёт, между предплечьем и плечом образуется острый угол. Можно посоветовать, оттолкнувшись от стола, резко потянуться приоткрытой кистью вверх и вперёд (к середине стола, а не вертикально);

2) часто движение руки вверх происходит пассивно, не ощущается вес, тяжесть. Можно создать это напряжение, положив свободную руку на середину предплечья поднимающейся руки и слегка надавливая на неё. Ощувив реальное сопротивление, мышцы непроизвольно напрягутся, и движение вверх будет более весомым.

Ещё одним *недостатком* является неумение вовремя расслабить руку. Это необходимо проконтролировать в двух моментах: в верхней «точке» - там должно быть мгновенное расслабление руки, в нижней «точке» – на столе, когда напряжён локоть либо запястье. Можно активно выдохнуть, сказав: «всё!» и обязательно покачать рукой после, освобождая ее.

После освоения упражнения его можно постоянно усложнять. В первом варианте выполнять его не в одной точке стола, а передвигая руку вправо и влево. Обязательна остановка руки после падения для проверки ее свободы.

Второй вариант более сложный. В его основе лежит первый с передвижением руки по плоскости, но без остановок. Отрабатывается амплитуда замаха и падения: от легкого кистевого движения до тяжелого, всей рукой от плеча; сила точки удара. Это упражнение подготавливает показ ауфтактов, формирует будущую сильную долю в схемах.

Упражнение 5

Упражнение рассчитано на формирование резкой отдачи кисти после удара. Положить на стол руку, включая предплечье, локоть чуть отодвинуть от края стола, кисть направить вперед. Ладонь плоская; 1-й и 5-й пальцы чуть раздвинуты в стороны, слегка приподняты. Удар по столу выполняется концами выпрямленных пальцев (2,3,4-го). Важно следить за мгновенной отдачей после удара.

Наиболее типичной ошибкой является задержка отдачи, происходит как бы «прилипание» кисти к плоскости. Можно провести аналогию с прикосновением к раскалённой поверхности и мгновенным отдергиванием от неё либо воспроизвести движение «похлопывания». Выполнять это упражнение надо с разной интенсивностью остроты «точки».

Упражнение 6


В основе этого упражнения лежит дуга, концы которой являются «точками» прикосновения. Начинать рекомендуется движениями очень маленькой амплитуды плоской ладонью. Можно сравнить этот жест с похлопываниями. Штрих *staccato* позволит сделать «точки» острыми, а отдачу мгновенной. Запястье необходимо держать ниже края стола, ведущими являются пальцы, открывающие и закрывающие ладонь. Постепенно замедляя темп и увеличивая дугу, можно перейти к плавному движению, выполняемому всей рукой. При появлении зажатости в руке или неправильном выполнении движения, необходимо делать остановку и покачиванием руки освобождать ее.

Усложненный вариант этого упражнения представляет чередование дуг различной амплитуды. Здесь необходима уже более быстрая реакция на использование различных частей рук. Выполнив большую дугу в сторону от

себя (участвует вся рука от плеча), затем вернуться несколькими маленькими дугами в исходную позицию (кистевыми движениями) и наоборот.

Вопросы и задания для самоконтроля, упражнения:

1. Рука и ее строение.
2. Значение и функции кисти в технике дирижирования.

 ***Задание-практикум:***

3. *Выполните упражнения третьей группы (№№ 1-6) направленные на развитие свободной кисти. Главная задача - активизировать кисть. Их желательно выполнять на музыкальном материале. При выполнении упражнения обучаемый должен ориентироваться на мышечно-слуховые и зрительные ощущения.*
4. Выполните тестовые контрольные задания по теме

1.4 Упражнения для устранения зажатости рук

Правильная постановка руки – дело трудное и требует большого терпения, как от педагога, так и от студента. При этом одинаково вредны торопливость, привычка полагаться на время, на то, что недостатки пройдут сами по себе. Первоначальные навыки дирижирования укрепляются очень прочно, и приобретенные недостатки с трудом исправляются в дальнейшем. Это накладывает особую ответственность на педагога в начальной стадии обучения. Заниматься постановкой руки следует очень внимательно, неторопливо, исправлять малейшие недостатки нужно «на ходу», пока они не стали привычкой, и помнить, что только предельно свободный дирижерский аппарат даст возможность правильно развивать учащемуся в дальнейшем. Придаст дирижированию выразительность и пластичность.

О зажатости дирижерского аппарата, свидетельствует например, - зажатость кисти, - это когда при дирижировании, совсем выключается работа лучезапястного сустава, кисть двигается вместе с предплечьем и совершенно лишена самостоятельности и т.д.

Для успешного овладения соответствующими приемами техники дирижеру необходимо иметь хорошо натренированные руки, легко выполняющие всевозможные движения. Качества эти не могут быть развиты только в практике дирижирования произведениями, когда внимание направлено на выполнение художественно-исполнительских задач. Поэтому в начальной стадии обучения их лучше развивать специальными упражнениями, целью которых является устранение всевозможных двигательных дефектов: зажатости, скованности мышц, судорожности, неуклюжести, некоординированных движений и т.п.

Первейшее условие дирижирования – мышечная свобода движений, отсутствие излишнего напряжения в руках и плечевом поясе. Только свободные, ненапряженные руки, позволяют дирижеру передавать исполнителям свои художественные намерения. Устранению напряжения в мышцах должно быть уделено особое внимание.

Почему возникает мышечная зажатость? Причины зажатости и конвульсивность движений дирижерского аппарата, могут быть разными. Физические: общая физическая неразвитость, природная неуклюжесть, систематические занятия тяжелой атлетикой. Психические: незнание партитуры и отсутствие ясного плана действий, непосильность художественного задания, волнение, повышенная нервная возбудимость и т.д. У холериков и флегматиков зажатость встречается чаще, а свобода достигается труднее, чем у сангвиников.

Зжатость рук можно уменьшить или устранить совсем с помощью специальных упражнений.

Четвертая группа упражнений используется для этой цели.

Упражнение 1

Встать прямо, руки свободно опущены вдоль корпуса. Одна рука поддерживает другую у запястья и медленно поднимает ее до уровня груди. Поднимаемая рука свободна со свешенной вниз кистью. Должны появиться различные мышечные ощущения рук: поддерживающей и поддерживаемой. В верхней точке руки остаются некоторое время неподвижными, далее

поддерживающая рука выключает свою энергию и поддерживаемая рука падает вниз под действием собственной тяжести («как плеть»).

Упражнение выполняется до ощущения полной свободы. Далее функции рук меняются.

Упражнение 2

Левую руку поднять вперед от локтя, при этом кисть свободно свешивается вниз. Задержать руку в верхнем положении и затем отпустить. Обратить внимание на свободное падение руки. Упражнение повторять поочередно, потом обеими руками вместе.

Упражнение 3

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

По истечении 5 – 10 секунд, энергия, поддерживающая руку, выключается, и рука свободно падает вниз. Упражнение следует повторять обеими руками, сначала поочередно, затем вместе до полного их освобождения. И только тогда, когда это будет достигнуто, можно перейти к следующим упражнениям.

Упражнение 4

Поднять обе руки вверх. Напрячь мышцы рук, затем снимаем напряжение поочередно с пальцев, с кистей, от локтя и полностью со всей руки, одновременно опуская руки вдоль тела. Упражнение помогает студенту осознать, что такое напряжение в руках, и что означает полностью свободная рука. Выполнить 3 раза.

Вопросы и задания для самоконтроля, упражнения:

1. Назовите причины зажатости дирижерского аппарата.
2. Какие упражнения можно применить для устранения зажатости дирижерского аппарата?

 Задание-практикум:

3. Выполните *упражнения* предназначенные для устранения зажатости рук на основе предложенного музыкального материала. Упражнения четвертой группы используются для устранения зажатости рук. Пути развития мышечной свободы дирижерского аппарата многообразны. В первую очередь нужно исключить общие физические и психологические помехи, тормозящие развитие. Полезно воспитать в себе самоконтроль и умение распознавать, где локализуется излишнее мышечное напряжение (не руки командуют головой, а голова – руками). В начале, такой самоконтроль требует сознательного анализа движений. Впоследствии, он (самоконтроль) автоматизируется и перейдет в область подсознания.
4. Существуют не только физические, но и психологические причины «зажатости» дирижерского аппарата и движений. В этом случае можно использовать дыхательные упражнения – такие, как задержка дыхания, форсированные вдох или выдох, произнесение определённых звуков или мысленное проговаривание фраз на вдохе и на выдохе, а также изменение ритма, частоты, глубины и напряжённости дыхания в разных комбинациях.
5. Выполните тестовые контрольные задания по теме

1.5. Подготовка графических схем.

Со специальных упражнений, основанных на движениях представляющих собой элементы дирижерской техники, и начинается процесс изучения графических схем. Для эффективности усвоения данных физических упражнений, студенты должны знать о строении дирижерского взмаха.

Дирижерский взмах (ауфтакт), отражает особенности музыки и начинается замахом, движением содержащим дыхание, переходит затем в движение противоположного направления, которым рука стремится к некой воображаемой точке. При исполнении упражнений, студент наблюдает, с какой четкостью рука касается этой точки, ударяет по ней, вызывая тем самым начало звучания, и как рука отражается после удара, останавливаясь в тот

момент, когда звучность нужно прекратить «снять». Тем самым мы устанавливаем четыре составные части взмаха: «дыхание», «стремление», «точка» и «отдача».

Первый элемент взмаха - «дыхание» - является основой всего процесса управления исполнением. «Дыхание» выражает волю дирижера, обуславливает характер звучности, заряжает последнюю необходимой энергией, окрашивает определенным настроением, устанавливает точную меру всех его элементов.

Второй элемент взмаха – «стремление» - продолжение «дыхания», его следующая фаза. В этой фазе готовится атака звука. Функция «стремления» состоит в том, чтобы сделать ясным момент этой атаки до того, как рука дирижера воспроизведет «точку», соответствующую началу звука.

Значение «точки» (третий элемент) в дирижерском взмахе определяется тем, что она непосредственно связана звукоизвлечением, с началом звучания «инструмента», с «прикосновением» к нему. Характер «точки-удара» может совершаться как «удар», «нажим», в зависимости от характера произведения. Штрихом «удар» исполняются *staccato*, *marcato*, отчасти *non legato*. «Нажим», в отличие от «удара», производится с постепенно усиливающимся напряжением руки, направленной к воображаемой «плоскости». После «точки-удара» следует «отдача», где происходит остановка руки, фиксирующая грань между долями такта.

Четвертый элемент дирижерского взмаха «отдача» - имеет тройное назначение: делать видимым графически характер «точки»; выражать характер звуковедения доли; готовить начало следующей доли, заранее показывать её характер, то есть быть «дыханием» к этой доле.

Форма взмаха в дирижерском рисунке может быть разнообразной; круглой, эллипсовидной, остроугольной, зигзагообразной, волнистой и т.д. Самая прихотливая арабеска может быть вызвано в том или ином случае, определенным характером музыки и исполнительскими намерениями дирижера. В тактовом цикле могут чередоваться различные формы взмаха, соответственно изменению характера звучности каждой доли. При всех

обстоятельствах форма рисунка должна быть зрительно ясной и понятной, и была по возможности графически правильной. Так, если дирижер хочет сделать округленный жест, выражающий необходимую округлость звука или определенность, законченность какой-либо музыкальной мысли или фразы, то рисунок его движений должен приближаться к правильно округленной форме. Такой рисунок может выглядеть как более или менее правильный круг, эллипс, спираль, но не как бесформенным.

Дирижеру следует обладать хорошо выработанным, твердым, ровным и свободным штрихом-линией и наносить рукой в воздухе такой же точный и уверенный рисунок как живописец делает кистью или карандашом.

Линия дирижерского рисунка всегда имеет определенную «толщину», соответствующую фактуре звучности. Штрих бывает тонким или толстым, он может рисоваться узенькой полоской или широкой лентой. Эти качества штриха придаются ему формой кисти или характером ведения.

Какие бы модификации не возникали в дирижерском рисунке, долевое направление взмаха остается неизменным. Для достижения ясного, четкого и выразительного рисунка дирижеру полезно добиваться каллиграфичной дирижерской сетки. Такое «чистописание» в начальном периоде обучения вырабатывает ясность почерка, который от этого не потеряет своей индивидуальности и своеобразия. В соответствии с закономерностями метроритма форма рисунка меняет уровень от доли к доле. Слабые доли рисуются взмахом руки на более высоком уровне, нежели сильная, и ощущаются тем самым как сравнительно более легкие. Все части руки действуют координировано. Рука чаще действует цельно, от плеча. В зависимости от характера исполняемой музыки меняется лишь масштаб движения (его амплитуда).

Дирижерским движениям свойственна трёхмерная, объемная форма: высота, ширина и глубина. Эти три измерения комбинируются в дирижерском жесте в самых разнообразных сочетаниях, давая в конечном результате бесконечное количество форм. Осознание трехмерности дирижерского жеста

имеет большое значение, раскрывая перед дирижером новые выразительные возможности рисунка, воспитывая в нем ощущение объемности звукодвижения, создавая предпосылки для звуковой лепки в жесте.

Упражнения пятой группы помогают освоить движения в различных сочетаниях (вертикальные, горизонтальные), ощутить их цельность, подготавливает к графическим схемам простых размеров.

Упражнения выполняются на вертикальной плоскости.

Упражнение 1

Встать у стены на расстоянии чуть согнутой в локте руки. Приложить ладонь к стене на уровне груди и с нажимом провести линию сверху вниз. В конце движения расслабить руку, опустив ее.

Усложнение упражнения: возвращение по этой же линии вверх, но тыльной стороной ладони. Чтобы добиться свободного движения руки вверх, эти линии можно вести с остановками (при этом проводятся следующие сравнения «жирная» и «тонкая» линии). Далее упражнение выполняется без остановок единым движением с ощущением сильной доли (студенту можно предложить подобрать слово, состоящее из двух слогов с ударением на первом); тогда с произношением его жесты будут более выразительны. Упражнение дополняется ведением горизонтальных линий. При этом локоть свободно опущен. Обратит внимание на гибкость лучезапястного сустава.

Упражнение 2

Ведение дугообразной линии по вертикальной плоскости сначала поочередно, потом обеими руками в разные стороны и по направлению к корпусу. Главное в этом упражнении, чтобы «точки» не меняли местоположение и располагались на одном уровне. Дуга ведется кистевым движением руки. Во избежание ошибки локоть следует освободить, опустив его.

Упражнение 3

В основе лежит круг. Плоской ладонью нажимаем по вертикальной плоскости вниз и от себя, выполняя нижнюю половину круга. Затем, расслабляя


запястье, кончиками пальцев мягко дорисовываем верхнюю половину круга. Вниз – движение с ускорением, вверх – с замедлением.

Упражнение 4

Приложить ладонь к стене на уровне груди и с нажимом провести сверху вниз по диагонали, как бы отталкиваясь. Затем облегченное, без нажима, движение вверх. Концы пальцев направленной вниз кисти легко касаются стены. Получается чередование сильной доли вниз и слабой вверх будущей 2-х дольной схемы.

Вопросы и задания для самоконтроля, упражнения:

1. Из каких элементов состоит дирижерского взмаха?

 Задание-практикум

2. Выполните *упражнения пятой группы*, которые помогут освоить движения в различных сочетаниях (вертикальные, горизонтальные), ощутить их цельность, подготавливают освоение графических схем простых размеров. Упражнения выполняются не механически, а с точной поставленной целью, и на основе музыкального материала. Обязательное ощущение физической свободы, удобства, естественности при дирижировании. Свобода всех частей руки, особенно кисти. В то же время – неременное ощущение цельности, единства всей руки в целом.
3. Выполните тестовые контрольные задания по теме

1.6. Закономерности работы дирижерского аппарата.

Можно сформулировать несколько основных принципов, наиболее эффективной работы дирижерского аппарата:

1. ***Принцип свободы, непринужденности*** понимается как рациональное напряжение, точно соответствующее условиям данного движения. Полное владение своими движениями предполагает чередование напряжения и расслабления, создающее непрерывный поток свободно льющейся энергии.

Сила без судорожности, гибкость без расхлябанности – вот свойства истинно свободной техники.

2. Принцип графической ясности. Движения дирижера совершаются в пространстве и имеют определенный рисунок; они должны отчетливо просматриваться, восприниматься, восприниматься без усилий. Как неясная дикция мешает пониманию речи, так графически неточный рисунок движений – восприятию жеста.

3. Принцип экономии. Дирижерский жест должен быть экономным. Нерассчитанно большой взмах выкачивает из хора много дыхания, провоцирует на перебор дыхания при вдохе. Пластический жест, выражающий при минимальном размахе максимальную силу и полноту звука, есть конкретное проявление принципа экономии.

4. Принцип упреждения. Дирижирование как управление может состояться лишь при условии, что жест дирижера возникает раньше реальной звучности в хоре. Психологически принцип упреждения основан на раздвоении процессов восприятия и представления, на смещении их во времени. Дирижерский жест выражает не то, что прозвучало, а то, что должно прозвучать.

5. Принцип звукодвижения. Дирижер в процессе управления звучности хора совершает не движения, а звукодвижения. Основой для их формирования является слухомоторная связь. Ни одного движения не должно совершаться без ясного слухового представления, ни одного слухового представления без точного мышечного ощущения, материализующего звучания в конкретных условиях его возникновения, существования и исчезновения (перехода) - таков принцип звукодвижения. Все это предполагает знания дирижером детального звучания и слышания хора и оркестра, знания физической природы и художественных возможностей голосов и инструментов.

6. Принцип мелоса. Движение руки дирижера должно характеризоваться ровностью течения (без толчков дергания), эластичностью во всех видах и типах техники даже при показах цельно фиксированной рукой, или при показах

marcato и staccato. Это обеспечивается соответствующей координацией движения плеча, предплечья и кисти (первые два совершаются плавно, без толчков, в то время как кистевые – острым туше). Эластичность движения зависит также от того, насколько плавно и точно чередуются в руке концентрация и разряжение мышечной энергии.

7. Принцип художественной меры и целесообразности говорит о том, что, какими бы верными принципами мы ни руководствовались, никто не гарантирован от ошибок до тех пор, пока не действует некий общий критерий, объединяющий указанные принципы и правила. Этот критерий – художественно-исполнительский результат. Все верные правила в искусстве имеют общее слабое место: они не содержат меры применения. Об этом и предупреждает нас принцип художественной целесообразности, побуждая искать и находить эту меру.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Охарактеризуйте основные принципы работы дирижерского аппарата.
2. Выполните тестовые контрольные задания по теме

ТЕМА II. СХЕМЫ ДИРИЖИРОВАНИЯ

Аннотация: В данной теме рассматривается материал по освоению простых ($2/4$, $4/4$, $3/4$), сложных ($6/8$, $9/8$, $12/8$ и др.) и несимметричных ($5/4$, $7/4$, $11/4$ и др.) дирижерских схем. Очень важно при работе над дирижерскими схемами следить за чередованием сильных и слабых долей, и наглядно показывать это чередование. Особое внимание нужно уделять показу сильной доли, которая является основным организующим моментом в дирижировании. Все практические задания выполняются на основе музыкального материала.

Ключевые слова: техника дирижирования, дирижерские схемы простых и сложных размеров, несимметричные схемы дирижирования.

Глоссарий по теме II:

Двухдольный метр - метр, в котором акценты (сильные доли) повторяются равномерно через одну долю (двухдольные размеры— $2/2$, $2/4$, $2/8$, размер $2/2$ называется также *alla breve*).

Дирижерская доля такта – счетная единица дирижерского метра.

Дирижерский метр – (от греч. – *metron*) – количество дирижерских счетных долей в такте. Дирижерский метр может не соответствовать размеру такта в нотной записи. Например, такт, размер которого в нотной записи $4/4$, может иметь две или восемь дирижерских долей, в зависимости от темпа, характера звучания музыки и личных музыкально-образных представлений и двигательных ощущений дирижера. В процессе дирижирования дирижерский метр всегда отображается в соответствующей схеме тактирования.

Метр (от греч. *мера, размер*) - в музыке и поэзии ритмическая форма, служащая мерой, в соответствии с которой музыкальные и поэтические тексты делятся на метрические единицы – стопы, стихи, строфы, такты.

Мышечная память – Способность человеческого организма запоминать двигательные ощущения, во время выполнения каких либо действий в прошлом. Воскресить подобные двигательные ощущения можно различными способами, например, путем воспоминаний об окружающей обстановке, о своих действиях во время того или иного события. Подобный механизм использования мышечной памяти нашел свое убедительное применение в театральном искусстве, в частности, в деятельности знаменитого режиссера, К.С. Станиславского.

Техника дирижирования - владение дирижером системой жестов, обеспечивающих понятное хоровому коллективу выявление художественных замыслов руководителя и умение управлять исполнением.

Трехдольный метр - метр, в котором акценты повторяются равномерно через две доли (Трехдольные размеры— $3/2$, $3/4$, $3/8$)

Сильная доля – первая, метрически опорная доля такта, перед которой стоит тактовая черта. В сложных и смешанных размерах существует и относительно сильная доля, на пример 3-я доля в 4/4 размере.

Слабая доля – в тактовой системе метрически не опорная доля, например 2-я и 3-я в трехдольном такте, 2-я и 3-я в четырехдольном. Служит непрерывности метрической пульсации, оттеняет сильную и относительно сильную доли.

Сложные размеры – образуются от слияния простых однородных метров. Сложный метр может состоять из двух или более простых метров. Благодаря этому сложный метр имеет несколько сильных долей времени. Количество сильных долей времени в сложном метре соответствует количеству простых метров входящих в его состав.

Схема тактирования – чертеж, схема, приблизительно изображающий систематическое перемещение руки дирижера внутри такта. В зависимости от количества дирижерских счетных долей. Существуют различные схемы тактирования: «на раз», «на два», «на три», «на четыре», и т.д. В современной теории дирижирования перемещение руки при тактировании базируется на дугообразных движениях, основание которых находится на одном уровне.

Методические рекомендации по изучению темы:

- Тема содержит лекционную часть, где в разделе «Лекция» имеются необходимый теоретический и практический материал по освоению дирижерских схем;
- Освоение дирижерских простых размеров. Трехдольная схема, четырехдольная схема, двухдольная схема.
- Освоение сложных дирижерских размеров – 6/8, 6/4, 9/8, 9/4, 12/8 и др.
- Освоение сложных несимметричных размеров – 7/4, 7/8, 5/4, 5/8, 11/4 и др.
- Ясный показ сильного времени в такте, волевое исполнение первой доли.

- Отчетливость жеста, точность, ритмичность, не сокращать по времени слабые доли.
- Представлены рисунки схем дирижерских размеров, практические упражнения для их овладения.
- Сознательный подход к рисункам схем даст возможность выполнять их четко и осмысленно, а не заниматься формальным отсчитыванием долей такта.
- Для проверки усвоения темы имеются вопросы и задания для самоконтроля.
- Следующей практической работой является итоговый тест.

Источники информации:

1. <http://www.music-teoria.ru/teoriya-muzyki-/muzykalnye-terminy->
2. <http://musstudent.ru/biblio/117-metodika/andreeva-metodika-prepodavaniya-horovogo-dirizirovaniya/258-pervyi-god-obucheniya.html>
3. <http://musstudent.ru/biblio/117-metodika/andreeva-metodika-prepodavaniya-horovogo-dirizirovaniya/270-glava-v-chetvjortyj-god-obucheniya.html>
4. Чесноков, П.Н. Хор и управление им / П.Н. Чесноков. – М.: Музыка, 1971.
5. Ольхов, К.А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров / К.А. Ольхов. – Л.: Музыка, 1979.

Вопросы для изучения по теме:

1. Простые схемы дирижирования (2/4, 3/4, 4/4).
2. Сложные размеры (6/8, 9/8, 12/8, и др.).
3. Несимметричные сложные размеры (5/4, 7/4, 5/8 и др.).
4. Одиннадцатидольный размер (11/4).
5. *Упражнения* для освоения техники дирижирования простых, сложных и несимметричных размеров на основе предлагаемого музыкального материала.

2.1. Простые схемы

Пятая группа упражнений хорошо подготавливает к знакомству с дирижёрскими схемами. Освоение простых схем надо начинать также на столе, так как здесь легко можно изучить отдельные доли и закрепить каждый жест, проверяя свободу руки в момент остановки. Можно отработать каждую долю, повторяя ее несколько раз, соединить со следующей или вернуться к предыдущей.

Вопрос о том, с какого размера удобнее начать изучение простых схем, остается спорным. Одни педагоги считают, что удобнее начинать изучение схем с трехдольной сетки (3/4). Ясный графический рисунок, в основе которого лежит прямоугольный треугольник; одна сильная доля и две слабые; вертикально направленная первая доля, уже подготовленная упражнениями, – все это делает схему наиболее доступной. Другие полагают, что целесообразнее начинать обучение дирижированию с четырехдольной схемы, так как основных дирижерских движений четыре, все же остальные схемы являются их повторением. К тому же четырехдольная схема наиболее удобна для постановки дирижерского аппарата, так как движения в ней симметричны.

Вопрос последовательности изучения простых схем принципиального значения не имеет и решается каждым педагогом самостоятельно.

Трехдольная схема

По сравнению с другими дирижерскими схемами, трехдольная, является наиболее ясной по рисунку долей. Удобна она для начала еще и тем, что в ней сильная доля I выражена особенно четко и определенно прямой линией вниз.

Чередование одной сильной и двух слабых долей в такте также легко усваивается учащимся.

Основные компоненты трехдольной сетки (рис. 1, 2):

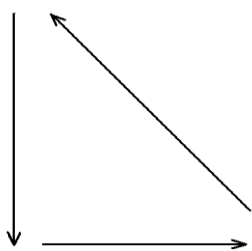


Рис. 1

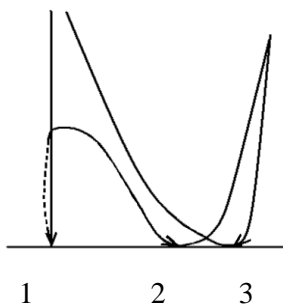


Рис. 2

Из схемы видно, что первая доля, являющаяся сильной, ведется отвесно вниз. Эту долю следует вести всей рукой, как бы преодолевая воображаемое сопротивление на пути. Рука не должна быть расслабленной, вялой. Наоборот, она очень волевым, собранным движением 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 немного сверху вниз. В отличие от первой доли она ведется очень мягкой рукой. Технически это выполняется так, как показано на рисунке (рис.3).

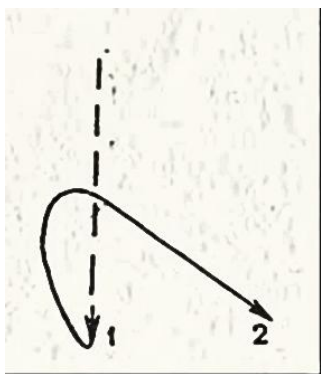


Рис. 3

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, ауфтактом. После него рука мягким движением идет в сторону от дирижера, стремясь к «точке» второй доли.

Третья доля схемы имеет направление снизу вверх (рис.4).

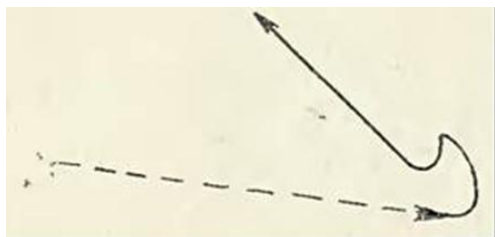


Рис.4

На самой вершине доли рука, мгновенно задержавшись, подготавливает последующую сильную (первую) долю. Третья доля, являющаяся затактом, имеет очень большое значение в схеме. От нее зависит качество сильной доли, следовательно, и ясность всей схемы. Именно во время третьей доли происходит накапливание энергии, необходимой для четкого выполнения сильного времени. Движение этой доли должно быть целеустремленным и нести в себе мобилизующую функцию.

На начальном этапе изучения трехдольной схемы, каждая доля осознается в отдельности, затем они объединяются в такт. Музыкальное сопровождение будет способствовать выработке непрерывных пластических движений (музыка с подчеркиванием сильной доли, равномерным движением длительностей).

Четырехдольная схема

В вопросе, к какой схеме следует отнести четырехдольную сетку, простой или сложной, существует два мнения. Одни педагоги считают непростой, так как именно на ее основе возникают многие сложные схемы. Другие рассматривают четырехдольный размер как сложный по признаку наличия в ней третьей, относительно сильной доли.

При изучении четырехдольной схемы (4/4) необходимо исходить из уже знакомых элементов трехдольной. Первая, сильная доля, выполняется так же, но ее «точка» несколько удалена от центра корпуса, расстояние между кистями

будет шире, чем в трехдольной схеме (примерно на ширине плеч). Это обусловлено появлением новой, второй доли, которая движется по дуге к центру. Чтобы предупредить складывание руки в локтевом суставе при ее выполнении, надо следить за двумя моментами: локоть не должен, оставаясь в прежней позиции, он участвует в движении к корпусу; ведущими являются не пальцы, заворачивающие кисть внутрь, а запястье. Третья, относительно сильная доля, выполняется уже знакомой дугой в сторону. Необходимо следить за тем, чтобы «точка» первой доли находилась между «точками» второй и третьей долей, в равном от них удалении. В противном случае четырехдольная схема превращается в две двухдольные. Четвертая, затактовая доля, дирижируется аналогично третьей в трехдольной схеме. Нужно особенно тщательно следить за тем, чтобы она велась запястьем.

Основные компоненты 4-дольной сетки (рис. 5):

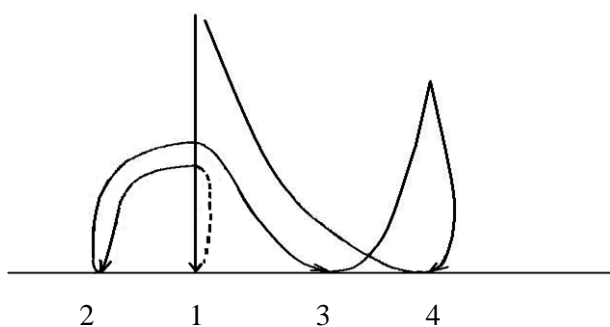


Рис. 5

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.

Двухдольная схема

Двухдольная схема (2/4) состоит из сильной и слабой доли. Ее особенностью является направление первой доли: несколько по диагонали в сторону от себя; выполняется по дуге. И именно здесь проявляется основная сложность: фиксирование «точки» в скользящем движении. Особое внимание обращается на гибкость запястья по вертикали, которая обеспечит «точку» и завершение дуги во время отдачи.

Если гибкость запястья достаточна и диагональное движение первой доли получается у студента хорошо, то эту схему можно изучить раньше четырёхдольной. При неразвитом запястье можно рекомендовать изучение двухдольной схемы в штрихе нон легато, здесь направление первой доли и отдача будут противоположными (по вертикали), что обеспечит хорошую «точку».

Основные компоненты 2-дольной сетки (рис. 6, 7):

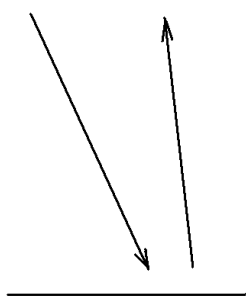
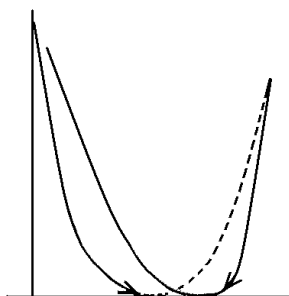


Рис. 6



1 2
Рис. 7

Особое внимание при изучении упражнений и схем надо уделить музыкальному сопровождению. Например, круговые движения рукой удобно выполнять под вальс с его 3-дольным метром. Маршевый ритм заставит сделать острую «точку» и мгновенную отдачу. Плавная, мягкая, спокойная

мелодия позволит выполнить движения равномерно, без ускорения. Как уже говорилось выше, ясность и отчетливость схемы тактирования очень важны.

Здесь следует предостеречь от возможных типичных ошибок:

1. Недостаточное ощущение первой доли; отсюда сильная доля не соответствует своей значимости, и дирижирование лишено основной опоры – главной доли такта;

2. Укорачивание последней доли такта; обычно этот недостаток встречается у студентов со слабым чувством ритма. Рука проходит расстояние от последней доли такта к первой в ускоренном темпе, вызванном ощущением необходимости подчеркнуть первую, самую сильную долю. Для устранения этого недостатка следует искусственно задерживать движение руки к последней доле (ее подъем после удара на предыдущей доле);

3. Слишком быстрая отдача руки; рука после «точки» как бы повисает в воздухе, теряя свое поступательное движение и лишая возможности ориентироваться в скорости темпа. При этом трудно определить, когда наступит следующая доля такта. Избежать этой ошибки можно, заставляя руку задерживаться на «точке» внизу и регулируя ее подъем, добиваясь постепенного движения к верхней «точке»;

4. Задержанное падение руки; при этом обычно отсутствует «точка удара» и трудно определить момент появления звука. Устранить этот недостаток можно с помощью упражнений по освобождению рук (тема: «Постановка дирижерского аппарата»).

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Раскрыть понятия "Дирижерского рисунка" и "дирижерской схемы" и их отличия.
2. Уметь показать схему простых размеров, продирижировать простые размеры: 3/4, 2/4, 4/4. Указать сильные, относительно сильные и слабые доли в простых схемах.

 Задание-практикум:

3. *Пятая группа упражнений* хорошо подготавливает к знакомству с дирижёрскими схемами. Освоение простых схем надо начинать также на столе, так как здесь легко можно изучить отдельные доли и закрепить каждый жест, проверяя свободу руки в момент остановки. Можно отработать каждую долю, повторяя ее несколько раз, соединить со следующей или вернуться к предыдущей.

При выполнении упражнений следовать следующим правилам: ясный показ сильного времени в такте, волевое исполнение первой доли; отчетливость жеста, точность, ритмичность, не сокращать по времени слабые доли.

4. Выполните тестовые контрольные задания по теме

2.2 Сложные размеры

К ним можно отнести наиболее распространенные размеры: 6/8, 6/4; 9/8, 9/4; 12/8, 12/4 и др. Примеры: рисунки 8,9,10.

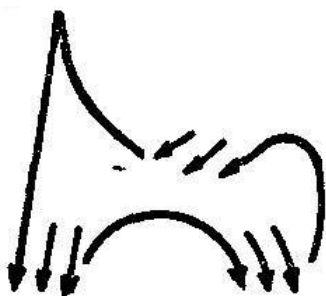


Рис.8 Схема размера 9/8, 9/4

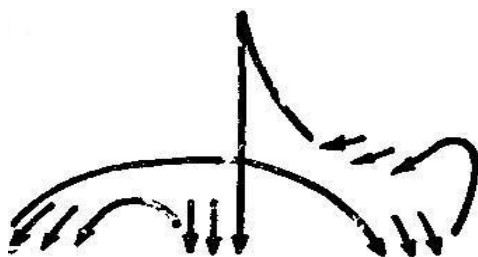


Рис. 9 Схема 12/8, 12/4



Рис.10 Схема 6/8, 6/4.

В медленных и очень медленных темпах (*Largo, Grave, Adagio, Andante molto и т.п.*) каждая доля дублируется. При этом, сильная и относительно сильные доли, дирижируются большим нажимом, слабые выполняются кистевым движением, являясь как бы их «отражением».

В быстрых и умеренных темпах эти размеры дирижируются без дублирования: шестидольный на «два», девятидольный на «три», двенадцатидольный «на 4». Но здесь сразу заметна разница во внутреннем строении каждой доли, так как доля дробится на три части. Для освоения триольного рефлекса рука должна быть очень гибкой и в то же время «наполненной». Следует ясно ощущать биение пульса внутри доли, просчитывая про себя «раз, два, три - раз, два, три...». «Раз» приходится на кончики пальцев, «два» – на запястье, «три» – на локоть. При этом «раз» – это удар кисти в точку начала доли, «два» – начало движения локтя вниз, «три» – начало движения запястья, увлекающего за собой вниз и пальцы, «подхватывающего» триоли.

Рассмотрим кратко особенности каждого сложного размера:

Шестидольный размер сложный, бывает двух видов: 6/8; 6/4 – состоит из двух трехдольных тактов, и изучается на втором курсе после овладения простых размеров - 2/4, 3/4, 4/4. В медленных и очень медленных темпах (*Largo, Grave, Adagio, Andante molto* и т.п.) в шестидольной схеме каждая доля дублируется. При этом сильная и относительно сильные доли, дирижируются с

большим «нажимом», слабые выполняются кистевым движением. В быстрых и умеренных темпах, этот размер дирижируются без дублирования долей - на «два».

Такт шестидольного размера содержит в себе шесть схематических долей, из которых первая – сильная, а четвертая – относительно сильная. Эти доли служат опорными точками в схеме, остальные доли – слабые – группируются вокруг них. Первая доля идет сверху вниз. Она наиболее крупная по амплитуде, самая интенсивная и упругая. Выполняется она с «нажимом» и ясной «точкой» внизу на плоскости. Вторая доля показывается очень небольшим движением в направлении первой [опять сверху_вниз] и занимает лишь часть доли, являясь слабым повторением ее. «Точка» во второй доле смягчена. Третья доля шестидольной схемы также слабая, но вот выступает несколько в ином качестве, нежели вторая. Это доля, являясь афтактом к относительно сильной четвертой, отличается большей активностью и большей амплитудой движения. Четвертая доля выполняется, как и первая, с той лишь разницей, что она идет не сверху вниз, а слева на право в сторону от дирижера. Это доля опять исполняется с «нажимом», с четкой «точкой». Пятая доля повторяет принцип второй, но более с малой амплитудой, а шестая, направляясь снизу вверх, выполняет подготовку последующей первой доле. Такой сознательный подход к рисунку схемы даст возможность студенту выполнять ее четко и осмысленно, а не заниматься формальным отсчитыванием долей такта.

Девятидольный размер – размер $9/8$, $9/4$ – дирижуется по трехдольной схеме, в которой каждая доля повторяется трижды. Дробление каждой единицы схемы происходит в направлении главной доли [1,2,3], и, таким образом, три движения совершаются вниз по первой доле, три – по второй в сторону от дирижера и три – вверх по линии третьей доли. При дирижировании в размере $9/4$ или $9/8$ на «девять» очень важно уметь выделять опорные точки схемы, то есть первые метрические доли из трех в каждой группировке [первую – в первой, четвертую – во второй, седьмую – в третьей]. Таким образом, на каждое направление руки трехдольной схемы, выражающей размер $9/8$ или $9/4$,

приходится, как бы одна главная доля и две вспомогательные. Главные доли [1,4,7] выделяются небольшим «нажимом» руки, активностью выполнения, а вспомогательные ведутся гораздо меньшим жестом [обычно кистевым] и являются слабым отражением главных долей.

Двенадцатидольный размер [12/4, 12/8] дирижруется по четырехдольной схеме либо с дублированием долей, либо без него. При этом следует руководствоваться показателем метронома, а если метрическая единица не проставлена, то исходить из характера и темпа музыки. Тактирование схемы 12/4 или 12/8 выполняется аналогично размеру 9/8 или 9/4 [там по трехдольной схеме, а здесь – по четырехдольной].

В размере 3/2 за основу берется трехдольная схема, в размере 2/2 - двухдольная схема. Если показатель метронома половинная длительность, то схема ведется без дробления, если четвертная, то с дроблением.

Alla breve (итал. – в короткой манере, укороченно) – дирижирование музыки, написанной в 4-четвертном размере – «на 2», 8-четвертном – «на 4». Встречается применение к шестидольному размеру, дирижируемому «на 2».

Вопросы и задания для самоконтроля, упражнения:

1. Чем сложные размеры отличаются от простых схем дирижирования?
2. От чего зависит группировка сложных размеров?
3. Как исполняются размеры 6/8 и 6/4 в быстром и медленном темпах?
4. Как исполняются размеры 9/8 и 9/4 в быстром и медленном темпах?
5. Как исполняются размеры 12/8 и 12/4 в быстром и медленном темпах?
6. Как исполняется размер 2/2 в быстром и медленном темпах?
7. Как исполняется размер 3/2 в быстром и медленном темпах?
8. Размер Alla breve.

Задание-практикум

9. Продирижируйте схемы сложных дирижерских размеров 6/8, 9/8, 12/8.
10. Выполните *упражнения* экономным, лаконичным жестом, с ощущением сильных, относительно сильных и слабых долей сложных схем.

11. Выполните тестовые контрольные задания по теме.

2.3. Несимметричные размеры

Несимметричные размеры имеют нечетное количество долей в такте и отсюда их несимметричную группировку. Они сложны для усвоения, и работа над их изучением должна быть длительной и упорной.

Среди таких размеров, к наиболее часто встречающимся, относятся - $5/8$, $5/4$; $7/8$, $7/4$. В среднем и медленных темпах они дирижируются «на 5» и соответственно «на 7», за основу берется 4-дольная схема.

В 5-дольном размере группировка может быть 2+3 (рис. 13).

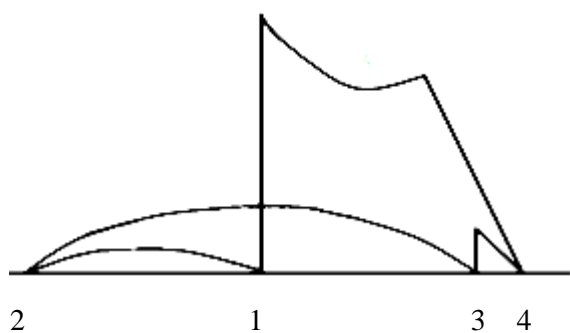
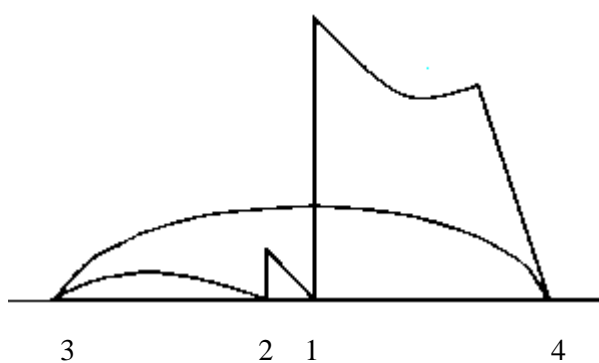


Рис. 13 Схема 5/4, 5/8



и 3+2 Рис. 14

В 7- дольном размере 3+4 (рис. 15):

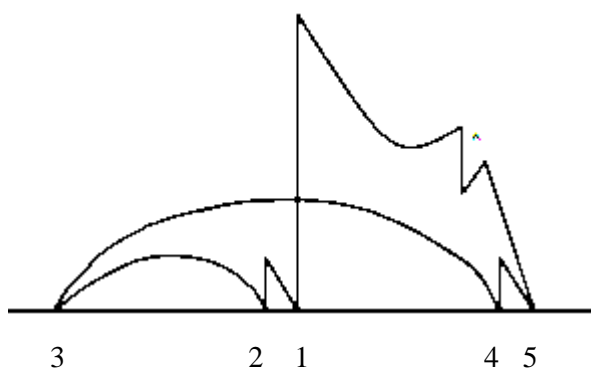


Рис. 15.

и 4+3 (рис. 16):

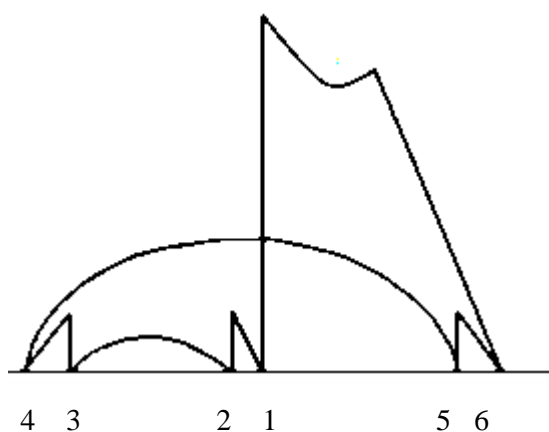


Рис. 16.

Группировка в несимметричных размерах обусловлена фразировкой и зависит от логики текста и строения мелодической линии. В быстрых темпах 5-дольный размер тактируется по двухдольной схеме и 7-дольный по трехдольной схеме.

Такт семидольного размера [7/4 или 7/8] содержит семь схематических единиц и в умеренном движении дирижуется обычно на семь [каждая схематическая единица равна метрической доле, то есть четверти или восьмой]. Дирижерская схема семидольного размера находится в прямой зависимости от логического и ритмического строения музыкального произведения. Группировку семидольного размера можно объединить в две основные,

наиболее часто встречающиеся группировки: 4+3 и 3+4. Дирижерская схема размера $7/4$ и $7/8$ имеет в основе рисунок четырехдольной схемы, в которой на три схематические единицы приходится по две метрические доли [четверть или восьмые] а на одну из четырех – одна [также четверть или восьмая]. Группировки семидольного размера выражаются различными схемами тактирования. При группировке 3+4 сильными долями будут первая и четвертая [относительно сильная], остальные слабые. «Удваиваются» доли: первая, относительно сильная и затактовая. В группировке 4+3 первая доля – сильная, пятая относительно сильная, остальные слабые.

Такт пятидольного размера [$5/4$, $5/8$] содержит пять схематических единиц. В этом размере расположение сильных и слабых долей могут быть разнообразными, и в связи с этим группировка тоже может быть разнообразной. Группировка, прежде всего, зависит от строения мелодии, гармонии и логических ударений в тексте и музыке. Наиболее часто встречаются: 2+3 и 3+2. При группировке 2+3 сильные моменты приходятся на первую и третью доли, слабые – вторую, четвертую, пятую. В быстрых темпах данный размер дирижировать по двухдольной схеме.

Первая доля сильная, направляется отвесно вниз, вторая слабая, ведется слабым движением к дирижеру [вовнутрь], третья [относительно сильная] откладывается четким жестом от себя, 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 следующую сильную, то по своей амплитуде она всегда больше четвертой. Данное описание касается только «скелета» схемы, выражает ее формальное тактирование и не является обязательным для всех произведений подобной структуры. Любая схема подчинена содержанию музыки, фразировке и потому, не меняя общих контуров, в различных произведениях может выполняться по-разному [иногда самой сильной долей, может быть, первая, другой раз – третья, а может быть и четвертая]; все подскажет логика текста и строение мелодической линии.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. По каким схемам исполняется сложные размеры в быстром и медленном темпах?
2. Укажите, какие доли метра являются сильными, относительно сильными и слабыми в несимметричных размерах $7/4$, $5/4$, и др.

Задание-практикум

3. Выполните *упражнения* экономным, лаконичным жестом с ощущением сильных, относительно сильных и слабых долей на основе музыкального материала.
4. *Продиржируйте* сложные размеры $6/8$, $9/8$, $12/8$ с соотношением сильных, относительно сильных и слабых долей.
5. Напишите в развернутой форме ваш ответ.
6. Выполните тестовые контрольные задания по теме

2.4 Одиннадцатидольный размер

К изучению одиннадцатидольного (несимметричного) размера ($11/4$) следует приступать после освоения размеров $5/4$ и $7/4$ во всех видах. Размер $11/4$ не только самый сложный, но и самый редкий в хоровой музыке.

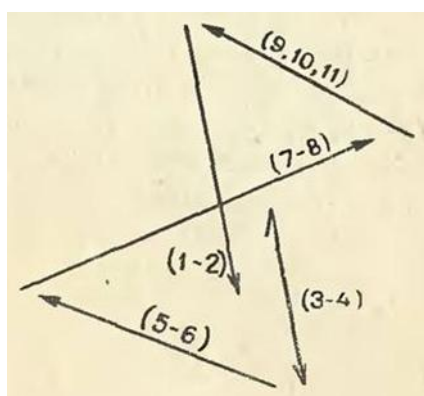


Рис 17. Схема $11/4$

В тактировании одиннадцатидольный размер может быть выражен схемами двух видов: одиннадцатидольной с дроблением по четвертям и пятидольной с группировкой половинными нотами.

Первый вид схемы встречается чрезвычайно редко, так как обилие дирижерских движений в такте создает практические трудности и для самого дирижера и для восприятия исполнителей. Примером, ведения размера $11/4$ с дроблением по четвертям, может служить – две фразы из хора П.Чеснокова «Лес».

Обычно одиннадцатидольный размер имеет группировку по половинным нотам и укладывается при дирижировании *в пятидольную схему*. Распределение метрических единиц по пяти дирижерским зависит от строения музыкальной фразы, стопы стиха. Виды одиннадцатидольного размера могут быть выражены следующими группировками: $2+2+2+2+3$; $3+2+2+2+2$; $2+2+3+2+2$; и др.

Примером группировки половинными нотами, является хор Торговых гостей в опере-былине «Садко» Римского-Корсакова. Дирижируя данным произведением, группировку нужно делать половинными длительностями по пятидольной схем, проставленной самим композитором: $2+2+2+2+3$. Необходимо подчеркнуть пятую схематическую долю, самую длинную (9,10,11). Для этого четвертая доля (относительная сильная – 7,8) в данном случае исполняется без нажима, она выполняет, роль «трамплина» к пятой. Рука резким движением отходит от четвертой доли в сторону вверх и затем очень ясно и акцентированно дает «точку» пятой доли «подцепляющим» движением вниз.

Другим примером дирижирования по схеме на $11/4$ может служить заключительный хор – «Свет и сила, Бог Ярило» из оперы-сказки «Снегурочка» Римского-Корсакова. Исполняется хор по пятидольной схеме с удлинённой второй долей: $2+3+2+2+2$. Группировка долей проставлена автором.

Вопросы и задания для самоконтроля к 2.4

1. По какой схеме дирижируется несимметричный размер $11/4$ в быстром и медленном темпах?
2. Сколько сильных долей в размере $11/4$?

Задание-практикум

3. Продиржируете схему размера 11/4 со следующей группировкой:
2+3+2+2+2; 3+2+2+2+2; 2+2+2+2+3;
4. *Проиллюстрируйте* (игра, дирижирование) произведение с размером 11/4 - Хор торговых гостей из оперы «Садко» Н. Римского-Корсакова.
5. *Выполните упражнения* для овладения техники дирижирования схемы 11/4 отчетливым жестом, с правильным соотношением сильных и слабых долей и с ощущением физической свободы дирижерского аппарата на основе музыкального материала.
6. Выполните тестовые контрольные задания по теме.

ТЕМА III. ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ ДИРИЖЕРСКОЙ ТЕХНИКИ.

Аннотация: В данной теме студентами дается понятие ауфтакта («жест-вступление»), его структура и разновидность. Предложен практический материал для самостоятельной работы по освоению показа ауфтакта на разные доли тактирования, и по развитию техники дирижирования с разделением функций рук (комбинированная техника).

Ключевые слова: ауфтакт, разграничение функций рук.

Глоссарий к теме III:

Ауфтакт – (от лат. *auf* – перед, и *tactus* – касание) основной дирижерский жест, определяющий темп и характер исполнения дирижерской доли такта. Ауфтакт состоит из трех элементов: замах, стремления к «точке» (падение), и «отдачи». В ауфтактах непроизвольно отражается уровень способностей дирижера, его темперамент, состояние души в тот или иной момент. Количество ауфтактов неисчерпаемо, как неисчерпаемо разнообразие ощущений музыкального образа дирижером.

Внутри тактовый ауфтакт – тоже, что и междольный ауфтакт.

Двойной афтакт – афтакт с двойным замахом. Лишний замах часто случается у начинающих дирижеров при выполнении начального такта, если кисть и предплечье приготовлены перед началом движения в низком положении.

Задержанный афтакт – тоже, что и акцентированный афтакт.

Замах – 1) Движение руки дирижера до начала падения; 2) Первый и важнейший элемент афтакта, во многом определяющий характер звучания последующей дирижерской доли такта.

Междольный афтакт – афтакт, связывающий дирижерские доли такта между собой. Выполняет две функции одновременно: руководство звучанием текущей доли и воздействие на исполнение последующей.

Обращенный афтакт – основные элементы которого (замах, падение, отдача) выполняется в обращенном, перевернутом виде «вверх ногами». Степень перевернутости может быть различной, в зависимости от реакции оркестра и хора, а также от дирижерского туше. Обращенный афтакт, имеет широкое распространение среди дирижеров XX-XXI века. Часто применяется как выразительный прием в передаче музыки легкого, воздушного характера. Например, эффективно применение обращенного афтакта, при дирижировании вальсом.

Отдача – 1. Движение руки дирижера после обозначения начала дирижерской доли такта; 2. Третий элемент афтакта.

Падение – 1. Движение руки дирижера после замаха; 2. Второй элемент афтакта.

Полный афтакт – афтакт, к полной дирижерской доле такта, – доле, имеющей полную длительность или в начале которой нет паузы.

Комбинированное движение – движение рук в дирижировании, при котором правая и левая рука могут нести - различные функции. Движение левой, руки есть важное средство для расчленения, усиления, подчеркивания, увеличения интенсивности, ослабления и утончения звучности музыкального потока. Правая рука отбивает такт, левая – нюансы. Первая – от сердца, правая

- от разума; и правая рука всегда должна знать, что делает левая. Цель дирижера - добиться совершенной координации жеста при полной независимости рук, так, чтобы одно не противоречило другому.

Методические рекомендации:

• Тема содержит лекционную часть, где в разделе «Лекция» имеются необходимый теоретический и практический материал по освоению данной темы;

• Предложены практические упражнения для самостоятельной работы студентов по усвоению материала, которые выполняются на основе музыкального материала;

• Для проверки усвоения темы имеются вопросы и задания для самоконтроля;

• Следующей практической работой является итоговый тест.

Рекомендуемые информационные ресурсы:

1. <http://cyberleninka.ru/article/n/azbuka-studenta-dirizhera-kratkiy-slovar-dirizherskih-terminov>
2. <http://noty-naputi.info/sites/default/files/voc-musin-tehnika-dirizhirovaniya.pdf>
3. <http://musstudent.ru/biblio/117-metodika/andreeva-metodika-prepodavaniya-horovogo-dirizirovaniya/270-glava-v-chetvjortyj-god-obucheniya.html>
4. Дмитриевский Г.А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс / Г.А. Дмитриевский. – Изд-во: «Лань», 2007.
5. Ольхов, К.А. О дирижировании хором / К.А. Ольхов. – Л.: Музгиз, 1971.

Вопросы для изучения по теме:

1. Дайте понятие ауфтакта и его значение в дирижировании.
2. Разновидности ауфтакта и прием их показа.
3. Выполнение снятий на различных долях такта.

4. Разграничение функций рук в технике дирижирования (комбинированная техника).
5. *Практические упражнения* для развития комбинированной техники дирижирования.

3.1 Ауфтакт

Хоровое пение искусство коллективное. В его творческом процессе участвуют всегда большие и маленькие коллективы исполнителей. Этот коллектив должен отличаться слаженностью согласованностью и единством действий [«все как один, и один как все»]. Осуществлять это единство и одновременность действий хорового коллектива призван дирижер, и здесь ему на помощь приходит техника дирижирования с системой предварительных движений – ауфтактов.

Ауфтакт [нем. *auf* – над и лат. *tactus* – трогание, прикосновение] - замах, предварительный жест предварения, предупреждения, играет в дирижировании огромную роль. Дирижер, желая подчинить себе коллектив и увлечь его той или иной художественной задачей, все время должен предупреждать хор о своих намерениях заранее, обязан на какой-то промежуток времени опережать хор. В этот момент дирижер особыми жестами [ауфтактами] подготавливает коллектив к тому, что предстоит сделать, а исполнители успевают расшифровать по руке измерения дирижера и поступить сообразно им.

Впервые понятие ауфтакта, или замаха, встречалось при анализе дирижерской доли, изучении со студентами структуры дирижерских движений и схем. Но понятие ауфтакта гораздо шире, нежели подготовка доли, оно включает в себя предварение очень многих моментов исполнения. В дирижировании посредством ауфтакта предваряются моменты дыхания, вступления, снятия, наступления новой динамики, темпа, штрихи. Ауфтакты бывают весьма разнообразными, так как длительность и сила их всецело зависят от характера исполняемой музыки. Медленный темп, требует медленных ауфтактов, быстрый – быстрых, тихое звучание – небольшого

ауфтакта, сильное звучание – большого, яркого и насыщенного. Как будет выполнен ауфтакт, так прозвучит и подготовленная им доля. Главное требование, предъявляемое ауфтактам, - четкость показа. Плохо поданный, не четкий ауфтакт теряет свой смысл, так как он не будет понят исполнителями и, следовательно, потеряет свою мобилизующую функцию.

Жест вступления, вбирает в себя три основных момента: внимания, дыхания и вступление. Момент внимания подразделяется на два этапа: 1) сосредоточение внимания коллектива на дирижере; 2) привлечение внимания хора непосредственно на руки дирижера. Момент дыхания – движение руки дирижера после фиксированного внимания. Показ дыхания является важнейшим моментом вступления, так как с него фактически и начинается исполнение. Показ дыхания дается рукой на долю, предшествующую доле вступления. Движение на дыхание должно подаваться дирижером в темпе, динамике и характере начала исполнения. Жест вступления самым тесным образом связан с жестом дыхания, является его следствием и отражением. Правильно показанное дыхание обеспечивает и правильное одновременное вступление. Малейшая неточность в показе вступления сейчас же отразится на звучании хора, повлечет за собой неодновременность начала, несобранность звука.

Ауфтакт предшествует - дыханию, вступлению, снятию. Прием окончания исполнения – важный момент в исполнительстве, в технике дирижирования он подготавливается ауфтактом. Жест окончания также состоит из трех моментов: выдерживания заключительного аккорда, подготовки снятия и снятия звучности. Подготовка снятия производится движением руки на долю, предшествующую окончанию, и дается всегда в характере и темпе исполняемой музыки. В жесте окончания очень важна «точка» снятия. Именно в момент «точки» прекращается звучание, поэтому она должна быть отчетливой, ясно видимой. Показ окончания звучности может быть весьма многообразным, он зависит от целого ряда причин: характера исполняемой музыки, динамики, индивидуальности дирижера, привычки и т.д.

При выполнении пятой группы упражнений [подготовке к дирижированию простых схем] следует ввести термин - афтакт. Если каждую долю выполнять с афтактом, можно добиться наибольшего результата: отработать все доли схемы в отдельности и технически освоить показ афтакта к каждой из них.

Афтакт бывает: полный, не полный, междолевой, задержанный, укороченный, комбинированный, фразеологический и др.

Полный афтакт показывает полные доли такта и равняется длительности одной счетной доли. Берется на долю, предшествующую вступлению.

Например, если в размере 3/4 хор вступает на третьей доле, афтакт берется на второй. Техника выполнения состоит из следующих моментов:

- 1) фиксируется положение «внимание»;
- 2) выполняется замах (толчок) от воображаемой плоскости;
- 3) рука стремится вниз (падение), завершая движение «точкой».

Неполным (дробленным) афтактом, показываются доли не содержащие полной длительности или начинающиеся с паузы. Здесь несколько акцентируется доля, после которой следует вступление.

Задержанный афтакт отличается от обычного тем, что подъем руки происходит значительно быстрее. В момент достижения верхней точки рука на какое-то время задерживается, компенсируя предшествующее ускорение. Этим жестом дирижер привлекает особое внимание исполнителей к последующему звучанию.

Укороченный афтакт применяется для показа sforzando, акцентов. Его отличает более резкая, энергичная отдача, что вызывает активную атаку звука. Сила акцента зависит от основного нюанса. Например, sforzando в нюансе piano – легкий «укол», то же sforzando, но уже в forte – удар большой силы.

Акценты могут приходиться как на счетные доли, так и между ними. В первом случае требуется энергичный афтакт, во втором – сильная отдача от предыдущей доли. Акценту на счетную долю, равно как и синкопе на долю предшествует четкий афтакт, более активное падение руки и твердая, точная точка удара. Акцент между долями не требует афтакта, решающее

значение здесь имеет отдача. Взмах дается на предшествующую акценту долю такта, последующая отдача определяет более резкий удар, приходящийся на ноту с акцентом. Выполнение синкопы между счетными долями более сложно. Точность синкопы здесь обуславливается как подчеркнутой точкой удара основной доли, так и четкой отдачей, предшествующей возникновению звука.

В произведениях, требующих певучести звука, где доли схемы должны быть протяжными, большое значение имеет междольный ауфтакт, отдача которого продолжает звучание доли и одновременно является ауфтактом к следующей.

Снятию также предшествует ауфтакт. Отработать этот прием рекомендуется в упражнениях. Студентам, не ощущающим момент окончания звучания, на начальном этапе педагог предлагает жест «снятие» выполнять на «плоскости». В дальнейшем можно составить комбинацию движений: одной рукой тактировать все доли, другой выполнять жесты «внимание», «ауфтакт», «снятие» на разных долях такта.

Снятие называется комбинированным, когда момент показа снятия звука сливается с моментом взятия дыхания к следующей доле такта. Здесь точка снятия предыдущей доли является ауфтактом к последующей.

Фразеологические ауфтакты изъясняют смысл той или иной части произведения, показывают кульминации.

Обращенный ауфтакт - приём дирижирования, обозначающий начало, долю тактирования движением снизу. При этом, движение руки вверх вызывает ощущение незавершённости действия, переходности.

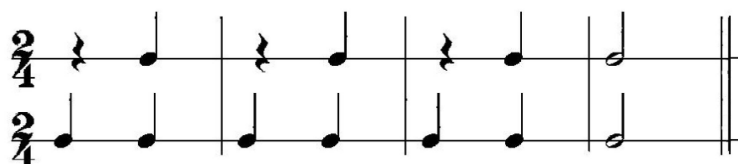
В учебной практике очень часты случаи, когда студент вырабатывает одну манеру исполнения снятий. Уже с первого курса следует приучать к осознанию зависимости характера снятий от содержания исполняемой музыки.

Ауфтакт, является важнейшим элементом техники дирижирования. Им предваряются не только вступления и снятия, но и наступление новой динамики, темпа, показ штрихов. На протяжении всего процесса обучения

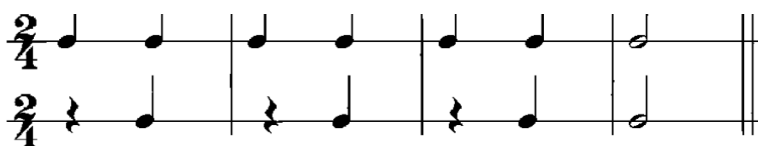
следует воспитывать серьезное отношение к четким показам афтактов, что позволит создать основу для будущей, успешной практической работы с хором.

Упражнения для показа вступлений и снятий:

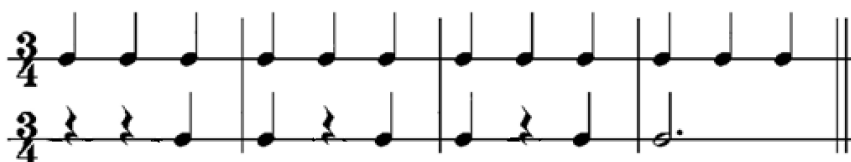
1.



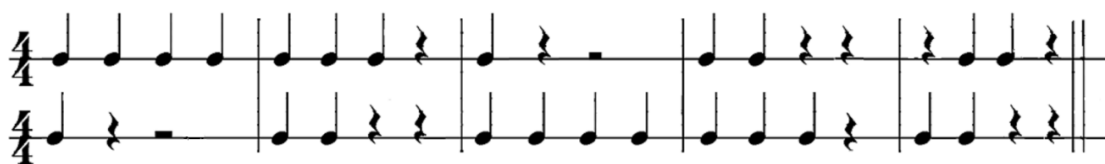
2.



3.



4.



При 2-строчной записи упражнений, верхняя строчка исполняется правой рукой, нижняя – левой.

Вопросы и задания для самоконтроля, упражнения:

1. Дайте понятие афтакта - жеста-вступления.

2. Из каких компонентов состоит дирижерских взмах.
3. Рассказать о разновидности афтактов и технические приемы их исполнения.
4. Охарактеризуйте технику показа следующих видов афтакта: полный, неполный, афтакт на паузе и тактовой черте, междольный афтакт.

 Задание-практикум:

5. *Упражнения* на показ афтактов (вступлений) на разные доли такта - расширяет технические возможности дирижерской техники. Упражнения выполняются на основе музыкального материала. Концертмейстер, исполняющий хоровую партитуру на фортепиано, никоим образом не должен безучастно относиться к плохим афтактам со стороны дирижера и пропускать их. Приучив студента в классе к небрежности, легкомысленному отношению к афтактам, осложняется его дальнейшая практическая работа с коллективом.
6. Выполните тестовые контрольные задания по теме

3.2 Разграничение функций рук

В дирижировании нужно стремиться к безукоризненному владению обеими руками и в отдельности, полному исключению параллелизма в жестах и особенно параллельного тактирования левой рукой. Если сравнивать жесты дирижера с разговорной речью, можно привести условное сравнение, где ясность схемы правой руки отождествляется с дикцией актера, левой – с громкостью, характером и выразительностью речи.

Обычно правая рука занята тактирующими жестами: руководство ритмом (в широком и узком смысле); динамикой и агогикой, как основными элементами развития музыкальной ткани произведения (ее членения, связей и отношений между звуками, построениями и др.). Функции левой руки более многообразны, главная ее «область применения» – сфера выразительности. Именно левая рука дирижера «делает музыку», показывает динамику исполняемой музыки, внезапные и постепенные ее изменения, характер и ритм

мелодии, фразировку. Ею могут быть показаны и вступления отдельным группам хора, сольные эпизоды, полифоническое движение отдельных голосов.

Но следует помнить, что разграничение функций рук весьма условно. Дирижирование достигает наибольшей степени выразительности только в результате органического взаимодействия обеих рук. Жесты одной руки обогащают и усиливают действенность движений другой. Не нужно забывать, что огромную роль в «осмысливании» жеста играет и выразительная мимика. Попробуйте показать сильную динамику при помощи широких и энергичных движений правой руки, опустив левую и ничего не выражая лицом. Ясно, что подобное движение не произведет должного впечатления на слушателей и исполнителей.

Мимика дирижера не должна отражать ничего, что не соответствовало бы смыслу исполняемого. Недопустимо, чтобы лицо дирижера выражало неудовольствие, растерянность, недоумение. Плохо, когда мимика кажется искусственной, заученной. Естественная выразительность лица зависит от воодушевления дирижера, увлечения музыкой, от глубины проникновения в содержание произведения, понимания и прочувствованности музыкальных образов.

У начинающего обучению студента обычно развит параллелизм движений, т.е. зависимость одной руки от другой. Для устранения этого явления необходимо давать соответствующие задания. Полезно выполнять упражнения для одной правой руки и особенно для одной левой, так как левая рука почти всегда меньше развита по сравнению с правой (например, показ внезапного изменения динамики, мелодической кульминации и т.п.).

Но прежде всего, педагогу необходимо убедительно показать и доказать непригодность дирижирования симметричными движениями, разъяснить их отрицательное действие в исполнительстве. Симметричность и параллелизм в движениях обеих рук, будучи постоянным явлением, резко снижает выразительность дирижирования.

Тактирование обеими руками вообще напоминает гимнастические упражнения. Нетрудно убедиться, что чем ярче и своеобразнее жест дирижера, тем более нелепо он выглядит при дублировании. Ведь и в жизни любые выразительные жесты, подчеркивающие действие или дополняющие человеческую речь, редко бывают симметричными. Погрозите, например, кому-нибудь пальцем одной руки, после чего сделайте то же самое обеими руками, и смысл жеста тотчас же пропадет.

Для развития техники дирижирования левой руки могут помочь следующие *упражнения*:

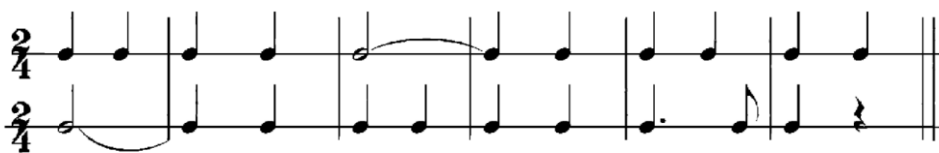
1. Поднимание и опускание левой руки (движения по вертикали)
2. Движения руки в горизонтальной плоскости.
3. Дугообразные движения
4. Кругообразные движения кистью, предплечьем, всей рукой.
5. Выполнение движения «восьмерка».
6. Полиметрические движения обеих рук и др.

На первых порах различные технические упражнения рекомендуется дирижировать в большей степени одной рукой и в меньшей – одновременно. Это делается с целью развития обеих рук, особенно левой, так как учащийся должен уметь делать левой рукой все то, что может выполнить правой, и наоборот.

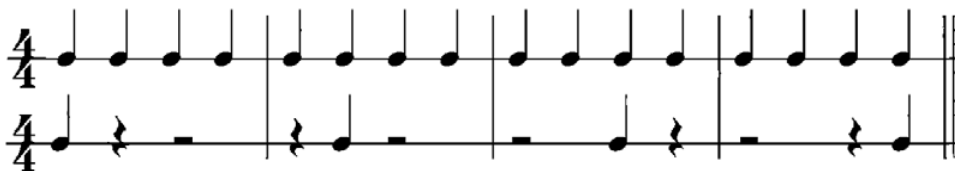
Упражнение «Точка – касание». Мягкое и точное прикосновение к горизонтальной плоскости на закруглённом движении руки. Прикосновение делать кистью с обязательной свободой суставов (в первую очередь плечевого). Движение может быть осуществлено всей рукой от плеча или частью руки (кисть, предплечье).

Упражнения для развития самостоятельности рук

- 1.



2.




Верхняя строчка выполняется правой рукой, нижняя - левой.

Заключая раздел о функциях правой и левой рук, можно сказать, что, дирижер, в творческом процессе должен, прежде всего, думать о музыке, о максимальной выразительности жеста, а не о схематическом разделении рук. Разделение функций рук должно, в первую очередь, определяться фактурой исполняемого произведения, целесообразностью, удобством. Наилучшим является дирижирование комбинированным движением рук. Следует запомнить, что дирижировать продолжительное время одной левой рукой не принято в исполнительской практике. Если дирижеру необходимо выделить какую-либо партию слева, и он не хочет вести ее правой рукой, можно рекомендовать дирижировать такое место двумя руками, при ведущей роли левой руки [она выдвинута несколько вперед и вверх].

Вопросы и задания для самоконтроля, упражнения:

1. Раскройте особенности, принципы и целесообразность разделения функций рук (комбинированного приема) в дирижировании.

 *Задание-практикум*

2. Главная цель технических *упражнений* - развития обеих рук, особенно левой, так как учащийся должен уметь делать левой рукой все то, что может выполнить правой, и наоборот. На первых порах различные

технические упражнения рекомендуется дирижировать в большей степени одной рукой и в меньшей – одновременно. Упражнения выполняются на основе музыкального материала.

3. Выполните тестовые контрольные задания по теме.

ТЕМА IV. ОСНОВНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Аннотация: В данной лекции дан теоретический и практический материал по изучению и овладению студентами дирижерско-технических приемов показа средств музыкальной выразительности, а именно, - динамики, темп и темповой агогики, формы звуковедений: legato, non legato, staccato, marcato, виды фермат. Рассмотрены уровни развития техники дирижирования.

Ключевые слова: средства выразительности в музыке, динамика, темп, фермата, формы звуковедений.

Глоссарий к теме IV

Атака (итал. attaccare – нападать) – 1) в пении переход голосового аппарата от дыхательного состояния к певческому или речевому. При сомкнутых голосовых связках струя воздуха порывается с усилием (твердая атака), при меньшем напряжении связок получается менее сильным (мягкая атака); 2) указания в нотах на быстрый переход к следующему разделу произведения.

Динамика — одно из важнейших выразительных средств в музыке. Она помогает исполнителям ярче раскрыть содержание произведения. Динамика делает музыку впечатляющей, красочной, живой.

Темп – скорость движения в музыке, определяемая числом метрических долей в единице времени. Сопоставление метроритмических и словесных обозначений темпа показывают, что темп зависит не только от частоты счетных единиц, но и от их весомости, выраженной в нотных длительностях, величины такта, внутри долевого пульсации, фактуры и т.д.

Техника дирижирования - владение дирижером системой жестов, обеспечивающих понятное хоровому коллективу выявление художественных замыслов руководителя и умение управлять.

Фермата – остановка на звуке или паузе, увеличивает его продолжительность. Увеличение длительности посредством ферматы зависит от характера и темпа произведений.

Формы звуковедения. Прием *legato* – (связанно, плавно, в дирижировании характеризуется связанностью всех движений («певучая рука»). Отличительными чертами *legato* являются плавные движения и мягкие «точки». *Non legato* характеризуется ясной разграниченностью долей друг от друга, увеличением значимости «точки» и сокращением долевых движений. Дыхание перед каждой долей в *non legato* на мгновение задерживается и тем самым определяется большая четкость доли. При дирижировании штрихом *staccato* (отрывисто не связывая) долевые движения сокращены до минимума, а значение «точки» резко возрастает. Они делаются подчеркнуто, резко и коротко.

Методические рекомендации:

- Тема содержит лекционную часть, где в разделе «Лекция» имеются необходимый теоретический и практический материал по освоению данной темы;
- Техника выполнения следующих форм звуковедения: *legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato*;
- Темп, темповая агогика;
- Технические приемы исполнения музыкальной динамики – *forte*, *mezzo forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo* и др.
- Выполнение разновидностей фермат (остановка на звуке).
- Предложены практические упражнения для самостоятельной работы студентов по усвоению материала;

- Для проверки усвоения темы имеются вопросы и задания для самоконтроля;
- Следующей практической работой является итоговый тест.

Рекомендуемые информационные ресурсы:

1. <http://znanium.com/index.php>
2. <http://www.music-teoria.ru/teoriya-muzyki-/muzykalnye-terminy->
3. <http://musstudent.ru/biblio/117-metodika/andreeva-metodika-prepodavaniya-horovogo-dirizirovaniya/258-pervyi-god-obucheniya.html>
4. <http://www.chormiet.ru/articles/dictionary/chortermi>
5. Ольхов К.А. О дирижировании хором / К.А. Ольхов. – Л., Музгиз, 1961.
6. Мусин И.Я. Техника дирижирования / И.Я. Мусин. - М.: Музгиз, 1967.
7. Птица К.Б. Очерки по технике дирижирования хором / К.Б. Птица. – Изд-во: Московская консерватория, 2010.
8. Чесноков П. Хор и управление им / П.Чесноков. – М.: Музгиз, 1962.

Вопросы для изучения по теме:

1. Назначение динамических оттенков в музыке.
2. Темп как основное средство выразительности в хоровой музыке.
3. Фермата и техника исполнения.
4. Форм звуковедений (штрихов): legato (плавно), non legato (не связано), staccato (остро и легко), marcato.
5. Совершенствование техники дирижирования.
6. Упражнения для усвоения теоретического материала.

4.1. Динамика

Динамика относится к важным выразительным средствам в музыке. Музыкальной динамикой называется степень громкости звучания музыкального произведения или его частей. Динамика является одним из сильных эмоциональных и непосредственно воздействующих на слушателя

средств исполнительской выразительности и всегда определяется содержанием музыкального произведения.

Диапазон динамики определяется от *ppp* до *fff*, а иногда эти границы еще более расширены. Задача дирижера состоит в том, чтобы глубоко проникнуть в содержание музыкального произведения и на основе художественно-образного представления логически выстроить эффективное использование динамических оттенков. Большое разнообразие динамических оттенков требует различных способов их выражения.

В практике дирижирования сложились определенные приемы управления динамикой. Они делятся на три основные группы:

1. приемы выражения устойчивой динамики;
2. приемы постепенного изменения динамики;
3. приемы внезапного изменения динамики

Устойчивая динамика – это такая динамика, которая не меняется (или почти не меняется) на протяжении относительно длительного музыкального построения. Устойчивость динамики организуется несколькими способами в технике дирижирования: неизменностью позиций рук дирижера, использованием постоянной широты амплитуды и неизменной энергии дирижерских жестов.

Устойчивая динамика обозначается:


- ✓ *pianissimo*, сокращенно – *pp*- очень тихо;
- ✓ *piano*, сокращенно – *p* - тихо;
- ✓ *mezzo piano*, сокращенно – *mp*- наполовину тихо;
- ✓ *mezzo forte*, сокращенно – *mf*- наполовину громко;
- ✓ *forte*, сокращенно – *f* - громко;
- ✓ *fortissimo*, сокращенно – *ff* - очень громко.

Постепенно изменяющаяся динамика – это подготовленный переход от одной степени громкости звучания музыкального произведения, к другой. Постепенное изменение динамики может происходить как в сторону


увеличения звучности музыкального произведения, так и в сторону уменьшения.

В дирижировании постепенное изменение динамики в сторону увеличения громкости организуется путем постепенного увеличения шириты амплитуды дирижерского жеста и перехода рук из более низкой позиции в позицию более высокую. Одновременно происходит постепенное накопление энергии жеста дирижера и, наконец, активно используется взывающий жест левой руки (кисть левой руки обращена ладонью вверх в положении супинации, т.е. поворот ладони вверх).

В нотном тексте изменение динамики отображается следующими терминами:

✓ crescendo, сокращенно cresc. – усиливая силу звучания;
графически 

✓ poco a poco crescendo – мало-помалу, постепенно усиливая;

✓ diminuendo, сокращенно dim. – уменьшая силу звука;
графически 

✓ poco a poco diminuendo – мало-помалу, постепенно уменьшая силу звучания.

Организация постепенного изменения динамики в сторону ослабления звучания организуется обратными действиями дирижера: постепенно уменьшается ширина амплитуды дирижерского жеста, из более высокой позиции руки дирижера постепенно перемещаются в более низкую позицию. Происходит уменьшение энергии жеста дирижера, а левая рука используется в положении, приглушающем звучание хора (кисть левой руки обращена ладонью вниз в положении пронации, т.е. поворот ладони вниз).

Внезапно изменяющаяся динамика – это динамика, при которой сила звучания оркестра меняется неожиданно без предварительной подготовки и имеет характер контрастного сопоставления громкости звучания музыкального материала. Внезапное изменение динамики бывает двух вариантов: от более

слабого звучания к более сильному звучанию и наоборот. В нотном тексте внезапная смена динамики отражается следующим образом:

- ✓ $p - f, \textit{subito forte}$ – *внезапно громко*;
- ✓ $f - p, \textit{subito piano}$ – *внезапно тихо*.

Внезапное изменение динамики от более слабого звучания к более сильному звучанию в дирижировании организуется междольным замахом. Замах к более сильно звучащей счетной доле организуется амплитудой, соответствующей силе звучания этой доли. Одновременно в момент организации замаха руки дирижера переходят из более низкой позиции в позицию соответствующую последующему звучанию, левая рука может находиться в положении супинации.

Внезапное изменение динамики от более сильного звучания к более слабому звучанию также организуется в дирижировании междольным замахом, амплитуда которого должна соответствовать уже более слабому звучанию, левая рука может находиться в положении пронации. Однако переход в более низкую позицию, соответствующую последующей силе звучания, необходимо совершить в момент прохождения руками стремления жеста исполнительской организации, которым было организовано звучание счетной доли, предшествующей началу более слабого звучания.

Таким же образом организуется и звучание внезапного кратковременного ослабления динамики отдельных звуков или аккордов.

Полезно освоить технику показа разнообразной динамики сначала в упражнениях. Лучше их выполнять с музыкальным сопровождением, когда студент может оценить соответствие своего жеста динамическому звучанию музыки, т. е. «исполняемому» и «слышимому».

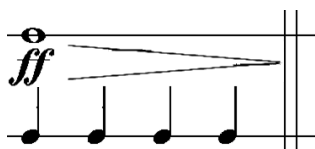
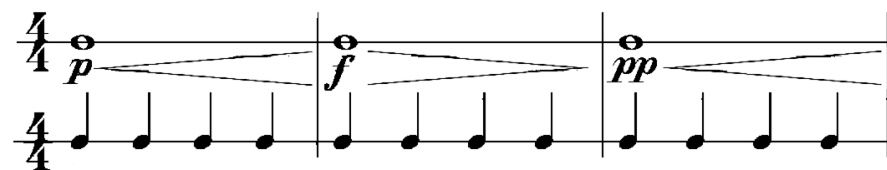
Упражнения следует отрабатывать двумя руками, так как каждая из них выполняет исключительно свою функцию. Левая рука переводится из высокой плоскости в низкую, и наоборот. Правая рука при этом также меняет свою динамику, сужая или расширяя амплитуду, уменьшая или увеличивая степень насыщенности жеста.

Упражнения для постепенной смены динамики

1.



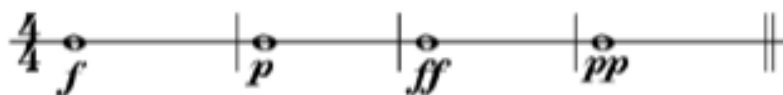
2.



Показ контрастной динамики определяется расстоянием кисти от корпуса дирижера: тихая звучность соответствует близкому к корпусу положению руки, громкая динамика выполняется выдвинутыми вперед руками.

Упражнения для внезапной смены динамики

1.



2.



Упражнение выполняется поочередно отдельно каждой рукой, просчитывается про себя; упражнение 2—двумя руками после освоения предыдущего

Нужно уяснить два особых важных обстоятельства, добиваясь динамической выразительности в исполнительской практике:

- Динамика – не внешний звуковой эффект, а внутреннее природное свойство музыки. Её находят не путем раскрашивания звуковой ткани. Она определяется органичной потребностью выражения конкретной мысли и чувства. Динамическая краска поступает из музыки и окрашивает ее изнутри.
- В музыкальной динамике, имеет значение не столько абсолютная сила звука, сколько соотношение динамических градаций в масштабе того или иного произведения.
- Каждое произведение, как и каждый хор, имеет свой динамический диапазон. В этих пределах и следует рассчитывать соотношение громкостей. Необходимая сила достигается независимо от абсолютной громкости, если дирижер знает и помнит, что основные резервы звуковой силы находятся в области *p* и *pp*, а не *f* и *ff*.

Область *p* (*mp*, *pp*, *ppp*) – это образы покоя, умиротворения, нежности, сдержанности, настороженности, оцепенения, депрессии. Область *f* (*mf*, *ff*, *fff*) – выражение силы, энергии, мужества, гнева угрозы, ужаса. На основе этих сфер применения *p* и *f* возникают неожиданные, и потому особо выразительные взаимозамены функций. Так, в области - *p*, в сочетании с другими выразительными средствами, могут быть выражены энергия, мужество, радость, горе, ужас; *p* может быть повелительны, грозным и т.д. Наоборот, *f*, в определенном контексте, оказывается спокойным, умиротворенным, женственным.

Как и все выразительные средства исполнения, динамика связана с жанром и стилем. Самые ее общие свойства, могут быть охарактеризованы по разделам народной, старинной, классической, романтической и современной музыке.

Вопросы и задания для самоконтроля, упражнения:

1. Общая характеристика динамических обозначений.
✚ Задание-практикум:
2. Все *упражнения* следует отрабатывать сначала каждой рукой отдельно и лишь затем обеими. Упражнения следует проводить в различных темпах и с разной степенью остроты движений. Использовать принцип контрастности: мягко - резко, медленно - быстро и т.д.
3. При выполнении *упражнений* нужно уяснить два особых важных обстоятельства: 1) динамика – не внешний звуковой эффект, а внутреннее природное свойство музыки, её находят не путем раскрашивания звуковой ткани, она определяется органичной потребностью выражения конкретной мысли и чувства, динамическая краска поступает из музыки и окрашивает ее изнутри; 2) в музыкальной динамике, имеет значение не столько абсолютная сила звука, сколько соотношение динамических градаций в масштабе того или иного произведения.
4. Выполните тестовые контрольные задания.

4.2. Темп

Одним из важнейших средств дирижерского исполнения является темпоритм. Умение правильно ощущать и сохранять в процессе исполнения обозначенный композитором темп является важной стороной исполнительского процесса. Определение темпа, носит относительное значение. Темпы могут быть самые разнообразные в зависимости от музыки, ее характера, от структуры произведения. Наряду с метроритмической стороной исполнения, темп является важным фактором в создании и раскрытии музыкальной формы в процессе исполнения. Верное нахождение темпа как в целом для произведения, так и изменений в отдельных местах важно для хормейстера не только как внешнее определение скорости движения. Правильное ощущение темпоритма помогает дирижеру и хору понимать и раскрывать внутреннюю сущность

произведения. Однако любые авторские обозначения темпа не должны рассматриваться как нечто постоянное, статическое. Из правильного понимания всех элементов партитуры – мелодии, гармонии, фактуры, тембра, литературного текста, динамики и других средств хоровой выразительности, в их взаимосвязи, на основе авторских обозначений скорости движения – у дирижера-хормейстера может сложиться свое ощущение темпа, способствующее раскрытию содержания произведения и созданию четкой, выразительной формы в процессе исполнения.

В нотной записи в большинстве случаев в обозначении темпов принято пользоваться понятиями, выраженными в основном на итальянском языке. Хотя, как в прошлом, так и в современной нотации, во многих странах пользуются терминологией на национальном языке. Кроме того, для указания характера того или иного темпа, его выразительности используется большое количество дополнительных терминов и понятий.

Главные темповые обозначения составляют 5 основных групп: группа медленных движений (Largo, Adagio др., и); умеренно-медленных (Adagio, Andante, Andantino, и др.); умеренно-скорых (Moderato, Allegretto и др.), скорых (Allegro con brio, Allegro con moto); очень быстрых движений (Allegro assai, Allegro vivo, Vivace, и др.).

Скорость темпа в большей степени влияет на формирование дирижерской схемы. В зависимости от характера произведения, жанра и стиля исполняемого произведения, иногда быстрых темпах вызывает необходимость сокращения числа дирижерских взмахов. И, наоборот, в медленных темпах временное расстояние между гранями долей иногда настолько увеличивается, что исполнитель начинает терять «пульсацию» ритма и возникает необходимость увеличения числа дирижерских взмахов так называемого «дробления» долей.

Профессиональное исполнение всегда связано с правильно выбранным темпом. Не всегда на протяжении одного произведения темп остается неизменным. Он может меняться постепенно или внезапно. При постепенном ускорении (accelerando, stringendo и т.п.), уменьшается амплитуда движения

руки между долями за счет ускоренной отдачи после точки. Тем самым рука движется с ускорением к последующей доле. Постепенное замедление (*rallentando, ritenuto, ritardando* и т.п.) достигается обратным приемом. Рука задерживается в точке удара, и ауттакт к каждой последующей доле требует большего времени, тем самым вызывая замедление темпа.

Особенно важен четкий и понятный ауттакт при внезапном темповом изменении (агогика). При переходе из медленного в быстрый темп важно дослушать последнюю долю, и затем выполнить ауттакт уже в новом темпе. Амплитуда руки уменьшается по сравнению с прежней, соответствовавшей более медленному темпу.

При переходе из быстрого в медленный темп нужно учесть следующие моменты, а именно, рука делает остановку на первой доле нового темпа, а скорость ауттакта к следующей доле и определяет новый темп; следует точно попасть в первую долю нового темпа, не вызывая при переходе ненужной паузы.

В вокальной музыке (сольной, хоровой) проблемы темпа имеет свои особенности, обусловленные двумя факторами. Вокальная звучность более ограничена в беглости, силе, высотном диапазоне, быстроте смены дыхания и длительности его. Вокально-хоровая музыка и ее фактура, рассчитанная на определенные темпы, поэтому, в вокальном произведении, при одинаковых условиях с инструментальной фактурой, темпы будут более спокойными и медленными (в отличие от чисто инструментальной).

Если вокальное произведение написано с инструментальным сопровождением, то темп, как правило, определяется по вокальной партии. Это имеет свою художественно-эстетическую основу. Вокальная партия предугадывает инструментальной необходимое дыхание, требуемое не только в физическом, но и в смысловом плане, подчиняя темп мелосу. Сопровождение же в свою очередь, должно оказывать на вокальную партию ритмическое влияние, не допуская растекаться, терять форму, пульс и т.д. При таком содружестве, где первенство остается все же за голосом, уменьшается

опасность утери мелоса и его выразительной силы, с одной стороны, затягивания и расшатывания темпа – с другой.

Существуют и другие факторы, определяющие темп вокального произведения - слово, полноправный член союза музыки и поэзии; соотношение темпа и правильно взятого (в характере исполняемого произведения) дыхания; верный темп нельзя найти вне связи со стилем произведения; и т.д.

Очень важно, студентам, на занятиях по хоровому дирижированию, привить понятие, что верно найденный темп, из нотных знаков рождает музыку.

Упражнения с темповыми изменениями

1.

Moderato

accel.

2.

Allegro

rit.

3.

Adagio **Allegro**

4.

Allegro

Largo

Вопросы и задания для самоконтроля, упражнения:

1. Выучить музыкальную терминологию музыкальных темпов.
2. Что входит в понятие – темповая агогика?

Задание-практикум

3. Выполнять упражнения с темповыми изменениями на основе музыкального материала.
4. Отрабатывать сначала каждой рукой отдельно и лишь затем вместе, в различных темпах и с разной степенью остроты движений.
5. Выполните тестовые контрольные задания.

4.3. Фермата

Фермата (от итал. *fermata* – остановка) – продление звука (аккорда) или паузы. Она является одним из выразительных средств в музыке. Следует различать два основных вида фермат: фермату на звучании и фермату на паузе. Неснимаемая фермата, находящаяся внутри построений (фразы, слова) подчеркивает значительность какого-либо звука, аккорда. Снимаемая или заключительная фермата в окончании музыкального построения создает впечатление большей завершенности, утверждения.

В технике показа ферматы на звуке обязательны два момента:

- ✓ постановка ферматы (точка), рука останавливается в начальный момент звучания ноты, отмеченной ферматой, чему предшествует ауфтакт;
- ✓ снятие – прекращение звучания (для снимаемой ферматы) или переход ферматы в последующее звучание (для не снимаемой).

Снятие или продолжение звучания обязательно предваряются *ауфтактом*.

Фермата снимается на последней доле длительности, над которой она стоит.

Могут встречаться ферматы и не на основной доле такта. Их выполнение зависит от темпа произведения. В медленном темпе долю, на которую приходится фермата, лучше раздробить, взяв саму фермату отдельным жестом. В быстром темпе можно ограничиться показом доли, включающей в себя фермату, не производя для самой ферматы отдельного жеста.

Фермата на звуке может сопровождаться и изменением его силы. При *crescendo* постепенно повышается уровень положения руки и степень насыщения жеста. *Diminuendo* выполняется в противоположном направлении вниз, сопровождается ослаблением напряжения в движении руки. Если фермата обозначена на паузе или тактовой черте, перед ней следует снять все звучание, остановить руки в положение «внимание» к последующему вступлению.

Длительность ферматы определяется характером произведения, логикой музыкального развития и художественным вкусом дирижёра. Фермата выдерживается дольше обычной, если обозначена *lunga* (длинная). На фермате тактирование прекращается, но при этом звучание хора регулируется дирижером и подчинено его воле.

Комбинированным снятием называется такое снятие, в котором «момент показа снятия звука непосредственно смыкается, сливается, для хора и дирижера с моментом взятия следующего дыхания». Дирижер, снимая фермату, этим же движением показывает дыхание к следующей доле такта. «Точка» снятия предыдущей доли является ауфтактом к последующей.

Вопросы и задания для самоконтроля, упражнения:

1. Фермата как средство музыкальной выразительности.
2. Разновидности фермат в исполнительстве.
3. Покажите технические приемы выполнения снимаемой и не снимаемой ферматы.
4. Раскройте правила исполнения фермат на паузе и тактовой черте.
5. *Выполните упражнения* свободной рукой, не зажимая плечи и кисти рук.
Упражнения выполняются с использованием музыкального материала
6. Выполните тестовые контрольные задания.

4.4. Формы звуковедения

Техника – не самоцель, а лишь средство. Приступив к изучению тактовых схем, нельзя ограничиваться только сухим метроритмированием, тактированием, одновременно нужно работать над усвоением различных манер звуковедения [*legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato*] и «туше». Это процесс очень сложный и требует помимо врожденной музыкальности и пластичности большой и серьезной работы. Как инструменталист-музыкант отрабатывают штрихи и «туше» ежедневной тренировкой, так и начинающему дирижеру необходимо кропотливо работать над усвоением различных манер звуковедений.

Знакомство со штрихами лучше начинать с освоения *legato*. В основе его исполнения лежит равномерное, плавное движение руки из точки одной доли в точку следующей. *Legato* на *f* ведется крупным, «насыщенным» жестом, всей рукой от плеча. На– *p*, амплитуда движений уменьшается, и соответственно жест «облегчается». Главное, на что акцентируется внимание студента при освоении штриха – то, что все части руки (кисть, предплечье, плечо) должны быть свободны, подвижны. В то же время они составляют единое целое. Несмотря на то, ведется жест от плеча, локтя или кисти, важно ощущать пульсацию всей руки.

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, характеризующихся умеренными темпами, - более легким, невесомым.

Наиболее распространенные недостатки при ведении *legato* проявляется обычно в жесткой, фиксированной кисти и в неумении наполнять руку мышечной энергией в долевыми движениях.

В отличие от *legato*, *non legato* характеризуется четким разграничением долей схемы, подчеркиванием значимости «точки» и сокращением долевыми движений. Здесь очень важна фиксация «точки», большая отдача, после

которой рука кратковременно задерживается в верхнем положении и затем стремится к «точке» следующей доли.

Staccato всегда исполняется кистевым жестом. Движение завершается более быстрым, четким «броском», толчком одной кисти. «Точка» напоминает как бы «укол», совершаемый сверху вниз. После каждого толчка наступает короткая, мгновенная остановка. Амплитуда жеста при исполнении штриха *staccato* всегда будет небольшой независимо от динамики.

Marcato также относится к раздельному штриху. Здесь применяется приём «протягивания точки», т.е. после падения рука не заканчивает своё движение, а продолжает вести звук по горизонтали.

Для студента важно овладение основными приемами звуковедения. Уже при выполнении упражнений по постановке дирижерского аппарата можно выработать первоначальные навыки по освоению штрихов. Так, упражнения 5, 6 *третьей группы* упражнений для развития кисти помогают отработать упругую «точку», что необходимо в *staccato*. Упражнение 2, «смычок» развивает подвижность лучезапястного сустава, что способствует выработке певучего, плавного жеста, характерного для *legato*.

Вопросы и задания для самоконтроля:

1. Охарактеризуйте технические приемы исполнения *legato* и *non legato*.
2. Прием исполнения *marcato* и *staccato*.
3. *Упражнения* выполняются на основе музыкальных примеров, нужно внимательно следить за кистевой техникой дирижирования.
4. Выполните тестовые контрольные задания по теме.

4.5 Совершенствование техники дирижирования

Для дальнейшего совершенствования мануальной техники можно использовать более сложные задания. Упражнения этой группы осваиваются каждой рукой отдельно и лишь затем дирижируются обеими руками. Они

полезны тем, что позволяют сосредоточить внимание на ритмической и динамической сторонах техники дирижирования.

Упражнения для развития техники

1. **Allegro**
mf *f* *p* *f*

2. **Andante**
mf *f* *pp* *f*

sf

3. **Andante**
p

4. **Moderato**
mf *rit.* *a tempo*

Уровни дирижерской техники. Мануальная техника дирижёра выполняет различные функции, которые можно расположить в следующем порядке возрастающей сложности и содержательности.

Первый уровень – руководство ансамблем исполнения [тактирование]:

- Определение начального момента каждой доли такта.
- Обозначение метра как отношения сильных и слабых долей;
- Определение темпа исполнения;
- Определение относительной силы звука;

- Определение отрывистости или связности звукоизвлечения;
- Показ вступлений, снятия звука, пауз, фермат и т.д.

Второй уровень – руководство ритмозвуковой стороной исполнения:

- Отображение движения звуков внутри счётной доли;
- Отображение ритмической структуры доли;

Третий уровень – выявление характера интонирования, произнесения текста:

- Фразировка и артикуляция;
- Исполнительские штрихи;
- Динамика как средство передачи образно-эмоционального содержания музыкальной мысли;

Четвертый уровень – передача динамичности развития музыкальной ткани:

- Сильные и слабые доли, опорные и переходные доли такта;
- Устремление к точке кульминации;
- «Перспектива» музыкального движения;
- Передача структурных элементов [мотив сжатия и расширения, членение и суммирование];
- Передача логики и динамичности развития музыкальной ткани произведения;

Пятый уровень – выражение образности музыкального движения:

- Характер и вид движений - взлёт, парение, кружение, нагнетание, удар, скольжение и т.д.
- Звуковой колорит [светлый, тёмный, яркий, мрачный и т.д.];
- Характер дирижёрского «туше» [решительный, плотный, воздушный и т.д.];

Шестой уровень – выражение характерности музыкального образа и его эмоционально-смыслового содержания:

- Выражение характера музыки [весело, грустно, торжественно, драматично и др.], обозначенного авторскими ремарками.

- Выражение эмоционального подтекста музыки.

Седьмой уровень – волевое воздействие на исполнителей

Отношение к передаче авторского текста:

- формально-точное воспроизведение нотного текста;
- осмысленное образно-эмоциональное, творчески активное
- воплощение музыкального содержания произведения;
- различные уровни и степень волевого воздействия на исполнителей – от жестов, лишь образно «иллюстрирующих» музыкальные «события», до активно воздействующих на исполнителей, способствующих созданию у них нужного эмоционального тона, творческого отношения к процессу исполнения;

Приведённая схема соотношения уровней условна, для разных дирижёров последовательность может быть различной. То, что представляет трудность для одного, может оказаться более лёгким для другого, и наоборот. В представленный перечень внесены лишь специально выделенные из целого выразительные элементы и стороны дирижирования. Естественно, что в момент исполнения каждая фраза, отрезок звучания могут потребовать разных выразительных средств в их различных сочетаниях. В действиях дирижёра они применяются в зависимости от задачи, которая возникает в каждый конкретный момент исполнения.

Вопросы и задания для самоконтроля, упражнения:

1. Какие функции выполняет мануальная техника в технике дирижирования
2. Уровни развития мануальной техники.

 Задание-практикум

3. *Упражнения, направленные на совершенствование мануальной техники, можно разнообразить, усложнить по усмотрению педагога в зависимости от поставленных перед студентом задач и уровнем его подготовки.*

Напишите в развернутом виде ваш ответ

Выполните тестовые контрольные задания

ТЕМА V. РАБОТА НАД ПАРТИТУРОЙ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Аннотация: В данной лекции рассматривается методика изучения хорового сочинения.

Ключевые слова: руководитель хора, хоровая партитура, исполнительский анализ, уровни изучения партитуры.

Глоссарий к теме V:

Анализ музыкального произведения - рассмотрение произведения в единстве содержания и формы, теоретического и исторического ракурсов, объективного изучения и эстетической оценки, как художественное целое, зависящее от композиторского замысла, исполнительской интерпретации и направленности на слушателя. В вокальной музыке анализируется также соотношение собственных музыкальных средств и словесного текста.

Дирижерский слух – способность ясно слышать многокрасочное звучание хоровой партитуры, как «внутри себя», так и непосредственно во время исполнения. Это универсальный музыкальный слух, вбирающий в себя основные характеристики мелодического, гармонического, тембрального и внутреннего слуха. Отличается объемностью слухового восприятия, способностью контролировать баланс звучности голосов хора и оркестра. Глубина дирижерского слуха зависит от природного дарования дирижера и методики его музыкального воспитания.

Партитура (лат. - делю, распределяю) – принятый в 16-20 века, способ нотной записи многоголосного произведения на более чем двух нотоносцах, расположенных один под другим и разделенных тактовыми чертами. Ныне термин «партитура» применяется для обозначения способа записи всех совместно звучащих.

Тесситура (итал. tessitura - ткань) - высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса или инструмента. В зависимости от преимущества употребления тех или иных звуков, Тесситура может быть высокая, средняя (наиболее удобная для пения, благоприятная для

интонирования), низкая. Использование тесситурных условий — одно из средств выразительности.

Хоровая миниатюра (франц. *miniature*) — небольшая музыкальная пьеса для различных исполнительских составов; многоголосное хоровое произведение без инструментального сопровождения (*a capella*), (Ж.Депре, О. Лассо, И.С.Бах, Ф. Шуберт, П.И.Чайковский, С.В. Рахманинов, С.И.Танеев и др.).

Художественный образ — всеобщая категория художественного творчества, способ и результат освоения жизни в искусстве. Художественный образ диалектичен: объединяет живое созерцание и абстрактное мышление, объективное отражение действительности и ее субъективную интерпретацию, и оценку автором.

Цепное дыхание — специфическое хоровое дыхание, при котором певцы меняют его не одновременно, а как бы “цепочкой”, поддерживая непрерывность звучания. Благодаря Цепному дыханию в хоре возможно слитное, без цезур, исполнение больших музыкальных фраз и целой пьесы. Является одним из средств хоровой выразительности и должно применяться уместно, без злоупотребления им.

Методические рекомендации:

- Тема содержит лекционную часть, где в разделе «Лекция» имеются необходимый теоретический и практический материал по освоению данной темы;
- Необходимо сделать глубокий и всесторонний анализ авторского произведения, продумать его интерпретацию, выстроить свою исполнительскую концепцию, и на основании этого, - выполнить подбор адекватных дирижёрских жестов;
- Продумать исполнительский план, обобщить все элементы анализа партитуры, выстроить их в единую исполнительскую концепцию;
- Следующей практической работой является итоговый тест;

Рекомендуемые информационные ресурсы:

1. <http://cyberleninka.ru/article/n/azbuka-studenta-dirizhera-kratkiy-slovar-dirizherskih-terminov>
2. <http://noty-naputi.info/sites/default/files/voc-musin-tehnika-dirizhirovaniya.pdf>
3. <http://www.razym.ru/semyahobbi/music/207219-musin-i-tehnika-dirizhirovaniya.html>
4. Безбородова, Л.А. Дирижирование: учебное пособие для музыкальных вузов и колледжей/Л.А.Безбородова. - М.: Флинта, 2000. - 213с.
5. Пушечникова С. Я. Хрестоматия по хоровому дирижированию : вып. 1 /сост. С. Я. Пушечникова, Ю. М. Игнатъев. – М., 2005. – 80 с.: ноты.

Вопросы для изучения по теме:

1. Этапы работы над хоровой партитурой.
2. Выполните тестовые контрольные задания .

5.1 Этапы работы над хоровой партитурой

Прежде чем приступить к разучиванию хорового произведения с хором, дирижер должен сам хорошо изучить это музыкальное произведение. Он должен отчетливо представить себе все этапы, которые он пройдет, работая над партитурой, от выучивания нотного и литературного текста до момента его исполнения, предвидеть те трудности, которые возникнут в работе коллектива, и наметить пути их преодоления.

Работа дирижера над партитурой хорового произведения, следовательно, имеет два периода: ***первый*** – предварительное изучение партитуры дирижером лично и ***второй*** – разучивание данного произведения с хором.

1. Общий анализ хоровой партитуры

Изучение произведения должно начинаться с всестороннего слухового усвоения звуковой ткани, которую необходимо предварительно изучить (играть) и обязательно знать наизусть.

Выучить партитуру – значит суметь выразительно сыграть ее на фортепиано и тщательно пропеть все голоса, трудные гармонические последовательности, вступления хоровых партий и т.д. Играть хоровую партитуру следует со всеми художественными красками, динамикой и исполнительской выразительностью. Партитуру необходимо внутренне слышать не только вертикально (гармонически), но и горизонтально, слышать мелодическое движение каждой отдельной хоровой партии. Ясность слухового усвоения хоровой фактуры может быть проверена умением записать партитуру по памяти. Без такого четкого слухового усвоения партитуры не представляется возможным приступить к всестороннему ее анализу.

Чтобы усвоить музыку изучаемого произведения, нужно знать музыкальный и литературный текст произведения, рекомендуется познакомиться также с творчеством данного композитора (а если это народная песня, то и с песенным творчеством данного народа).

Необходимо усвоить стиль, приемы письма и творческое направление автора изучаемого произведения, ознакомиться с историческими данными об авторах, как музыки, так и текста. Тщательно и всесторонне изучается поэтический, литературный текст произведения, его ритм, форму, дословный и литературный перевод.

Далее устанавливается соответствие между музыкой и текстом, отмечаются отдельные случаи несоответствия музыки и текста. Несогласия, возникшие по вине автора музыки или поэтического текста, часто затуманивают художественный смысл произведения и заставляют дирижера приложить много усилий для объединения разнородных элементов в известное и достаточное единство, позволяющее выделить и донести до слушателя наиболее ценные моменты художественного содержания.

2. Структурный анализ

Музыкально-теоретический анализ должен включать следующее: нужно сделать музыкально-тематический разбор произведения, разобрать его музыкальную форму, ладотональный план, метр, ритм и темп произведения;

подробно познакомиться с гармонией и голосоведением, установить цезуры между музыкальными фразами и т. д.

а) Анализ музыкально-структурной стороны начинается с определения общей формы изучаемого произведения, затем намечаются точные границы каждой отдельной части (и связь их с литературным текстом).

б) Анализируется фактура изложения, выделяются элементы полифонии.

в) Устанавливается ладотональный план произведения: основная тональность, характерные гармонические построения (переменность, отклонения, модуляции), кадансовые обороты, расположение звуков аккордов по голосам в хоровых партиях.

г) Выявляются особенности ритма.

д) Тщательно анализируется голосоведение. “Правильное и умелое голосоведение в хорах, - писал Н.А.Римский-Корсаков, - есть важный залог чистого и верного исполнения. Недостатки голосоведения ведут к величайшим затруднениям для выучки, и часто самый опытный и прекрасный хор нельзя заставить не выйти из строя, если голосоведение неудовлетворительно”.

3. Вокально-хоровой анализ

Вокально-хоровой анализ должен коснуться всех сторон произведения. Сюда относится: установление типа и вида хора, для которого написана партитура; изучение вокальных особенностей каждой партии – объем, диапазон, tessitura, использование переходных нот и связанные с этим вокальные трудности; степень использования каждого голоса, особенности хорового строя, трудности интонирования со стороны интервальной или ритмической.

Надо проверить фразировку во взаимодействии с техникой дыхания хора, и сделать нужные обозначения в голосах партитуры.

Разобрать литературный текст со стороны его вокальности и дикции.

Определить тип ансамбля между хоровыми партиями как со стороны технической (tessitura условия), так и со стороны музыкальной (значение партии по музыкально-тематическому материалу) и т.д.

4. Исполнительский анализ

Дирижерско-исполнительская составляющая - заключительный раздел работы над хоровой партитурой, может быть разработана только в том случае, если на основе анализа дирижер всесторонне понял идею и сущность музыкального произведения, проникся его образным строем, формой и фактурой. Только полное понимание сущности исполняемого произведения и средств дирижерской выразительности дадут возможность найти верный художественный образ произведения и наметить стройный план его исполнительского раскрытия.

Глубокое понимание художественного образа, как уже указывалось, достигается путем всестороннего анализа партитуры. Дирижер, переходя от общего к частному и вновь возвращаясь к общему, исследуя отдельные эпизоды, их мелодическую, гармоническую, вокально-хоровую и динамическую структуры по отношению к произведению в целом, постепенно определяет художественный образ всей партитуры.

Дирижер должен четко представлять себе динамический план развития партитуры, связанный с особенностями фразировки, формы, движением к кульминации.

И наконец, дирижер должен составить план репетиций по разучиванию данного произведения с учетом их количества и содержания.

Этим заканчивается изучение партитуры дирижером и наступает период разучивания произведения с хором.

Вопросы и задания для самоконтроля:

1. Раскройте значение предварительного изучения партитуры.
2. Охарактеризуйте этапы работы дирижера над хоровой партитурой
3. Выполните тестовые контрольные задания по теме

Напишите в развернутой форме ваш ответ.

Выполните тестовые контрольные задания по теме

Общий список сокращенных слов по курсу:

лат. – латинский;
франц. – французский;
немец. – немецкий;
и др. – и другие;
и т.п. – и тому подобное;
и пр. – и прочее;
в. – век;
вв. - века;
рис. – рисунок;
греч. – греческий;
итал. – итальянский;

Общий глоссарий по курсу:

Краткий справочник хормейстера

А

Аккомпанемент – (фр. Accompagneman) – музыкальное сопровождение сольной партии, может быть и инструментальным и вокально-хоровым.

Аккорд (лат. accord – согласованно) – самостоятельное созвучие, построенное по определенному принципу согласно сущности данной гармонической системы. В классическом учении о гармонии под аккордом подразумевается сочетание 3-5 звуков, которые можно расположить по терциям. В классификации аккордов выделяют два основных: I – моно аккорды (терцовые, септаккорды, аккорды с секстой, нонаккорды); II – полиаккорды.

Аккордовые звуки – звуки, входящие в состав аккорда. Фактором, сплачивающим аккордовые звуки, является, прежде всего, легкость слияния консонантных тонов.

Акустика музыкальная - наука, изучающая объективные физические закономерности музыки в связи с ее исполнением и восприятием. Акустика

музыкальная исследует высоту, громкость, тембр и длительность музыкальных звуков, консонанс и диссонанс, музыкальные системы и строи.

Акцент – выделение звуков ли аккордов. Создается главным образом усилением (динамический акцент, ударение), иногда увеличением длительности (агогический акцент), объединение мотивов во фразы служат фразовые акценты, также различают эмоциональные, характерные и другие акценты.

Аллилуйя – хвалебный припев в христианском богослужении, а также самостоятельный гимн.

Альт – (лат. altus – высокий) – 1) низкие певческие детские голоса с диапазоном g [а] – е-II октавы, а также исполняемая ими партия в хоре и вокальном ансамбле; 2) в многоголосной музыке голос (партия), расположенный выше тенора, но ниже сопрано (дисканта).

Альтерация (лат. alteration – изменение) – повышение и понижение на полутон или целый тон ступени основного звукоряда без изменения ее названия.

Анализ произведения - рассмотрение произведения в единстве содержания и формы, теоретического и исторического ракурсов, объективного изучения и эстетической оценки, как художественное целое, зависящее от композиторского замысла, исполнительской интерпретации и направленности на слушателя. В вокальной музыке анализируется также соотношение собственных музыкальных средств и словесного текста.

Appassionato (итал.- страстный) - воодушевленно, страстно. Обозначает характер исполнения музыкального произведения или его части.

Апофеоз - торжественное прославление героя или какого-либо события в заключительной сцене театрального представления. Иногда – обозначение названия или жанра музыкального произведения.

Аппликатура - способ расположения чередования пальцев при игре на музыкальных инструментах. Умение найти естественную и художественно-целесообразную аппликатуру – важная сторона исполнительского мастерства.

Аранжировка (франц. arranger- приводить в порядок) – 1) переложение музыкальных произведений для иного, по сравнению с оригиналом, состава исполнителей; 2) облегченное изложение музыкальных произведений для исполнения на том же инструменте.

Ария (итал. aria, англ. и франц. air, воздух) – композиция для солирующего голоса с инструментальным сопровождением в опере, кантате, оратории; иногда самостоятельное произведение. Термин известен с 15 в. Типы мелодики арии: бельканто, колоратура.

Атональность – термин, обозначающий отсутствие тональности, применяется в отношении к музыке, в котором слух не находит определенного тонального центра.

Атака (итал. attaccare-нападать) – 1) в пении переход голосового аппарата от дыхательного состояния к певческому или речевому. При сомкнутых голосовых связках струя воздуха порывается с усилием (твердая атака), при меньшем напряжении связок получается менее сильным (мягкая атака); 2) указания в нотах на быстрый переход к следующему разделу произведения.

Б

Баритон (итал. – низко звучащий) – мужской голос, по высоте средний между басом и тенором. Диапазон А – f1. Различают: лирические - более мягкий и подвижный, близкий к более драматическому тенору, и драматический – более сильный, близкий к басу.

Барокко (итал. barocco – причудливый) – единый художественный стиль периода между Возрождением и Просвещением. Характерно углубленное и многостороннее воплощение мира душевных переживаний человека, стремление к драматической экспрессии и синтезу различных видов искусства. На ведущее положение выдвинулись музыкально-театральные жанры, это, прежде всего опера (Габриэли, Фрескобальди, Чести, Монтеверди) в сфере культовой музыки: оратория духовная, кантата, пассионы.

Бас – (итал. basso-низкий) 1) самый низкий мужской голос. Различают высокий (певучий) бас (basso cantante) и низкий бас (basso profundo). Высокий

бас бывает лирическим (диапазон G-f) и драматическим (F-e1). Диапазон низкого баса (C, D – d1, e1). Для певучего баса характерна небольшая сила звучания в верхнем регистре, глубокий бас звучит сильнее в нижнем регистре. В русских хорах (особенно а capella) встречается самый низкий вид басов – басы-октависты с диапазоном (A1, B1- a, c1). 2) самая низкая партия многоголосного произведения.

Бельканто – (итал.belcanto- прекрасное пение) – стиль вокального исполнения, отличающийся легкостью и красотой звучания, мелодической связанностью, изяществом и виртуозным совершенствованием вокальных орнаментов.

Большая опера – оперный жанр, возникший во Франции в первой половине 19 в. Для большой оперы характерны: монументальность, историко-героические сюжеты, сочетание социальной трагедии и личной драмы, красочность и декоративность, эффектное использование массовых (балетных и хоровых) сцен, крупный музыкально-драматургический штрих.

В

Вариационная форма - музыкальная форма, состоящая из темы и ее нескольких измененных воспроизведений [вариаций].

Вибрато - (лат.vibro – колеблю) - периодические изменения высоты звука (частотное вибрато), или громкости (амплитудное вибрато), применяемые в пении, игре на инструментах.

Внутритактовый ауфтакт - тоже, что и междольный ауфтакт.

Вокализ (лат.vocalis – гласный звук; звучный, певучий) – 1) упражнение для развития вокальной техники; 2) концертное произведение, чаще для сопрано с инструментальными сопровождением. Отсутствие слов и кантиленность позволяют ярко показать красоту и виртуозность голоса.

Вокальная музыка – музыка, предназначенная для пения. Различаются по исполнительскому составу – сольные, ансамблевые, хоровые, по наличию инструментального сопровождения; по складу – одноголосная, или

многоголосная, гомофонно-гармоническая или полифоническая. Жанры вокальной музыки: песни, романс, кантата, оратория, опера и др.

Вступление – раздел, предваряющий основную часть музыкального произведения. В небольших вступлениях устанавливаются тональность, темп, фактурный рисунок, иногда излагается относительно завершенная музыкальная мысль на материале основных частей формы, реже на самостоятельном материале.

Высота звука - качество музыкального звука, зависящее от частоты колебаний звучащего тела; в акустике измеряется герцами (числом колебаний в секунду). В музыкальном исполнении различают высоту абсолютную (настройка инструментов и певцов по эталону высоты – камертону) и относительную, определяемую интервальным соотношением музыкальных звуков.

Г

Гавот – старинный французский народный танец. Музыкальный размер 4/4 или 2/2, темп умеренный.

Гармонизация - выявление тонально-функциональной сущности заданной мелодии и сопровождение ее соответствующими аккордами.

Гармония – 1) приятная для слуха слаженность звуков (благозвучия); 2) объединение звуков в созвучия и их закономерная последовательность; 3) научная и учебно-практическая дисциплина, изучающая звуковысотную организацию музыки, созвучия и их связи.

Генеральная пауза – одновременная длительная пауза во всех голосах музыкального произведения, написанного для большого инструментального состава, прежде всего для оркестра.

Глиссандо (итал. *glissando*, от франц. *glisser*-скользить) - исполнительский прием при игре на музыкальных инструментах, а также пении. В вокальном исполнительстве различают собственно глиссандо (в хоровом исполнении возможно аккордами и созвучиями) и близкое ему *portamento*.

Голос – 1) способность человека производить музыкальные звуки, петь с помощью физиологического органа речи (голосового аппарата). Различают певческий голос бытовой («не поставленный»), и профессиональный («поставленный»). Определяющие качества человеческого голоса – красота тембра, сила и способность долго выдерживать звуки. Голоса классифицируются по тембру и высоте. Высокий женский голос – сопрано (самая высокая разновидность – колоратурное сопрано); средний – меццо-сопрано; низкий – контральто. Высокий мужской голос – тенор; средний – баритон; низкий – бас. Высокие и свежие по звучанию голоса носят название лирических; низкие, густые и темные – драматических. 2) Составной элемент фактуры. В зависимости от числа одновременно производимых музыкальных звуков различают - одноголосые и многоголосые. 3) Партия, отдельного оркестрового инструмента или хоровой группы, выписанная из партитуры произведения для его разучивания и исполнения.

Голосоведение – мелодическое движение в совместно звучащих голосах, образующих музыкальную ткань.

Гомофония – род многоголосия, в котором голоса подразделяются на главные и сопровождающие.

Григорианское пение, григорианский хорал – традиционное литургическое пение римско-католической церкви, в котором синтезированы древнейшие интонационные формулы восточно-средиземноморских культур, элементы византийского, амвросианского пения; фольклор кельтских и германских племен.

Группировка нот – объединение восьмых и более мелких нот в группы вязками (ребрами).

Д

Двухдольный метр - метр, в котором акценты (сильные доли) повторяются равномерно через одну долю (двухдольные размеры— 2/2, 2/4, 2/8, размер 2/2 называется также *alla breve*).

Двойной афтакт – афтакт с двойным замахом. Лишний замах часто случается у начинающих дирижеров при выполнении начального такта, если кисть и предплечье приготовлены перед началом движения в низком положении.

Детонирование – неточное по высоте исполнение музыкальных звуков, нарушающее ладовые отношения, фальшивое пение.

Джаз – род профессионального музыкального искусства. Возник на юге США в конце 19 в. - начале 20 века в результате взаимодействия африканской и европейской музыкальных культур. Истоки джаза полуимпровизационные формы народного творчества, трудовые, религиозные, светские песни негритянского населения.

Дианазон – звуковой объем голоса или инструмента; звуковой объем вокальной или инструментальной партии в музыкальном произведении; старинное название интервала октавы.

Диатоника – семиступенная интервальная система, все звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам.

Дирижер – музыкант-исполнитель, руководитель оркестра, хора, ансамбля, оперной труппы и т.д.

Дирижирование – вид музыкально-исполнительского искусства, управление коллективом музыкантов (оркестром, хором, ансамблем, оперой труппой и т.д.) в процессе подготовки и во время публичного исполнения музыкальных произведений. Дирижер стремится передать коллективу свои художественные намерения, обеспечивает ансамблевую стройность и техническое совершенство исполнения.

Дирижерский аппарат – комплекс слуховых, эмоциональных, двигательных способностей, необходимых для волевого воздействия на исполнителей во время дирижирования. Решающее значение здесь имеет глубина взаимосвязи этих способностей.

Дирижерская доля такта – счетная единица дирижерского метра.

Дирижерский метр – (от греч. – metron) – количество дирижерских счетных долей в такте. Дирижерский метр может не соответствовать размеру такта в нотной записи. Например, такт, размер которого в нотной записи 4/4, может иметь две или восемь дирижерских долей, в зависимости от темпа, характера звучания музыки и личных музыкально-образных представлений и двигательных ощущений дирижера. В процессе дирижирования дирижерский метр всегда отображается в соответствующей схеме тактирования.

Дирижерский слух – способность ясно слышать многокрасочное звучание хоровой партитуры, как «внутри себя», так и непосредственно во время исполнения. Это универсальный музыкальный слух, вбирающий в себя основные характеристики мелодического, гармонического, тембрального и внутреннего слуха. Отличается объемностью слухового восприятия, способностью контролировать баланс звучности голосов хора и оркестра. Глубина дирижерского слуха зависит от природного дарования дирижера и методики его музыкального воспитания.

Дискант – вид многоголосия 12-15 вв.; высокий детский певческий голос с диапазоном [с1-а2]; верхний голос четырехголосном изложении [тоже что сопрано].

Додекафония – вид композиторской техники 20 в., метод сочинения музыки, при котором вся ткань произведения выводится из двенадцатизвучной серии. Эстетический смысл применения техники додекафонии – достижение конструктивного единства и логической связанности при отсутствии тональных отношений.

Драматургия – система выразительных средств и приемов воплощения драматического действия в произведениях музыкально-сценического жанра (опере, балете, оперетты). В основе музыкальной драматургии лежат законы драмы как одного из видов искусства: наличие ясно выраженного центрального конфликта, раскрывающегося в борьбе сил действия и противодействия, определенная последовательность этапов развития драматического замысла (экспозиция, завязка, развязка) и т.п.

Ж

Жанр музыкальный – многозначное понятие, характеризующее роды и виды музыкального творчества в связи с их происхождением, условиями исполнения и восприятием.

З

Задержанный ауфтакт – тоже, что и акцентированный ауфтакт.

Замах – 1) Движение руки дирижера до начала падения; 2) Первый и важнейший элемент ауфтакта, во многом определяющий характер звучания последующей дирижерской доли такта.

Звук музыкальный – структурный элемент музыкального произведения. Звук музыкальный имеет высоту в пределах от С2 до с5-d5. Музыкальные звуки, организованные в музыкальную систему и включенные в музыкальную ткань, выполняют разнообразные выразительные функции.

Звукоряд – совокупность всех звуков какой-либо системы, расположенных в определенном порядке.

Знаменный распев – основной распев древнерусской монодической музыки (11-17 вв.). Для знаменного распева характерны: широкая внутрислоговая распевность, свободная изменчивость мелодического рисунка [чередование поступенного движения и скачков].

Золотое сечение, «божественная пропорция» - одна из эстетически значимых геометрических пропорций, термин ввел Леонардо да Винчи. Эстетический смысл в гармонической уравновешенности, красота строгих пропорций. Точка золотого сечения служит ориентиром формообразования, часто на нее приходится вершина кульминации.

И

Имитация – повторение голосом мелодии, только что прозвучавшей в исполнении другим голосом. Имитации бывают: строгие и свободные, обычные и комбинированный, простые и двойные, полные и частичные.

Импрессионизм (впечатление) - художественное направление, сложившееся в Западной Европе в последней четверти 19-начале 20 вв., прежде

всего в творчестве К. Дебюсси. Для данного стиля характерно: красочность, стремление к воплощению мимолетных впечатлений и пейзажной одухотворенности, к созданию колоритных жанровых зарисовок и музыкальных портретов.

Импровизация (от лат. improvises-неожиданный) - исторически наиболее древний тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки проходит во время ее исполнения.

Интервал – соотношение двух музыкальных звуков по их высоте. Характеризуется числом охватываемых им ступеней звукоряда и качественной определенностью, зависящей от числа тонов и полутонов, разделяющих звуки. Бывают простые, составные, малые, большие, чистые, уменьшенные, увеличенные.

Интерлюдия – пьеса, разделяющая или связывающая части музыкального произведения; импровизационная связка между строфами в органных хоралах; в оперных драматических спектаклях вставная музыкальная пьеса, чаще называют интермедией.

Интермедия – комическая или пасторальная сценка, которая, начиная с 15 века, разыгрывалась между актами драматического спектакля; эпизод в фуге между проведениями темы.

Интерпретация – процесс звуковой трактовки нотного текста, зависит от эстетических принципов школы или направления, к которым принадлежит артист. Предполагает индивидуальный подход, активное отношение к музыке, наличие творческой концепции воплощения авторской замысла.

Интонация – музыкально и акустически правильное воспроизведение высоты и характера звуков.

Интродукция – часть произведения, выполняющая функцию вступления.

К

Каденция – заключительная гармония или мелодический оборот, завершающий музыкальное построение. Подразделяются на полные,

половинные, прерванные, аутентичные и плагальные, срединные и заключительные, дополнительные, открытые, закрытые.

Какофония - антигармоничное, нестройное, сумбурное сочетание звуков.

Канон – музыкальная полифоническая форма, основанная на технике последовательности проводимой имитации, при которой мелодия в каждом имитирующем голосе вступает до того, как она закончилась в другом голосе. Начинаящий голос – пропоста (P), имитирующий - респоста (R).

Кант – род бытовой многоголосной песни распространенной в России, на Украине и в Белоруссии в 17-18 века. Канту свойственны трехголосное изложение с параллельными движениями 2-х верхних голосов и басом, создающим гармоническую опору; подчиненная квадратность музыкальной строфы.

Кантата (итал. cantare-петь) – один из основных жанров вокально-хоровой музыки, произведение, исполняемое певцами – солистами и (или) хором в сопровождении инструментов, в большинстве случаев многочастное.

Кантилена – напевная мелодия, как вокальная, так и инструментальная.

Кантор – церковный певчий, певец в придворной капелле, учитель музыки в духовных учебных заведениях.

Cantus firmus (лат.-прочный напев) – ведущая мелодия выполняющая функцию композиционной основы в полифоническом сочинении XIII–первой половины XVIII вв.

Канцона - вид лирической поэзии трубадуров Италии и Северной Франции. Тексты канцоны (Данте, Петрарка) использовались в музыкальных мадригалах творчество Габриэли, Фрескобальди и др.

Канцонетта – не большая вокальная многоголосная пьеса [2-6 голосов] лирического характера, получившая распространение в Италии в 16-17 вв. Канцонетты писали: Х. Хаслер, К. Монтеверди, Т. Морли и др.

Капелла – хоровой исполнительский коллектив. С VIII века означает состав духовных лиц при дворе (включая певчих) и место отправления церковной службы. С XV века название капелла закрепляется за церковным

хором. В капелле служили И.С.Бах, Й.Гайдн; название оркестра особого состава (военная капелла, джазовая капелла).

Капельмейстер (руководитель капеллы) – первоначально в XVI-XVIII вв., в XIX века – дирижер симфонического, театрального оркестра.

Кода – (лат.cauda-хвост) - заключительное построение музыкального произведения или часть цикла, не являющаяся обязательным для какой-либо композиционной схемы. Кода снимает контрасты, закрепляет устойчивость.

Колоратура (итал.coloratura) – виртуозные технически трудные пассажи и мелизмы в вокальной партии.

Комбинированное движение – движение рук в дирижировании, при котором правая и левая рука могут нести различные функции. Движение левой, руки есть важное средство для расчленения, усиления, подчеркивания, увеличения интенсивности, ослабления и утончения звучности музыкального потока. Правая рука отбивает такт, левая – нюансы. Первая – от сердца, правая – от разума; и правая рука всегда должна знать, что делает левая. «Цель дирижера – добиться совершенной координации жеста при полной независимости рук, так, чтобы одно не противоречило другому» (Ш.Мюнш).

Контральто – низкий женский голос, диапазон f(g) – a2. Наиболее выразительный и характерный регистр – грудной, до a1.

Концертмейстер (немец. Konzertmeister) – 1) Концертмейстер оркестра, первый скрипач-солист симфонического или оперного оркестра, иногда заменяет дирижера; 2) Музыкант, возглавляющий каждую из видов инструментальных групп симфонического оркестра, исполняющий соло в данной группе; 3) Пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и концертах; 4) Пианист-иллюстратор, работающий в классе дирижирования в музыкальных учебных заведениях.

Кульминация (от лат. culmen – вершина) – высочайшая точка музыкального развития, момент наивысшего напряжения в музыкальном произведении или какой-либо относительно завершённой его части. В

организации кульминации принимают участие все музыкально-выразительные средства: звуковысотность, громкость, метрические акценты, ладовая неустойчивость, фактура, оркестровка и т.д.

Куплетная форма – самая распространенная в народной и профессиональной музыке песенная форма, основанная на повторениях неизменной мелодии песни, но с изменяющимся текстом. Куплетной форме свойственны простота и ясность изложения.

Купюра (франц. *couper* – отрезать) – сокращение текста музыкального произведения исполнителем по своему усмотрению или по указанию композитора в нотах.

Л

Лад – приятная для слуха согласованность по высоте, системность высотных связей, объединенных центральным звуком. Классификация многообразных ладов чрезвычайно сложна. В целом они естественно группируются по родам интервальным, образуя классы ладов – диатонические (дорийский, фригийский, гексахордовые и т.д.) и миксодиатонические (лады с обиходным перечнем, лидомиксolidийский, переменнo-звукорядные при едином устое и т.д.) пентатонные, гемольные, хроматические [двенадцатитоновые] системы.

Ладовый ритм – термин означает развертывание лада во времени на основе тяготения неустойчивости к разрешению в устойчивость.

Lacrimosa (лат. *lacrimosa dies illa* – слезным будет этот день) – заключительный состав секвенции *dies illa...* Входит в состав реквиема.

Линеаризм – голосоведение, основанное на абсолютизации линеарности, идущей от старинной полифонии.

Линеарность – качество голосоведения, состоящее в приоритете мелодических связей между звуками в каждом из голосов перед ладо-функциональными связями гармонических созвучий

М

Магнификат – («Magnificat anima mea Dominum» - «Величит душа моя Господа») – церковное песнопение на текст из Евангелия (эпизод Благовещения). Входит в состав вечерни. Известны магнификаты - Г. Дюфай, Ж. Бенуа, О. Лассо, И.С. Баха, М. Франка, Д. Бухстехуде, В.А. Моцарта, Ф. Мендельсона, Пендерецкого, Воан-Уильямса и др.

Мажор – (лат. major – большой) – лад, устойчивые звуки которого составляют большое (с б.3 в основе) трезвучие, придающее ему светлую окраску. Основные виды мажора: натуральный, гармонический, мелодический.

Мануальная дирижерская техника – (от лат. manualis – ручной) специальные движения рук, передающие музыкально-образные представления дирижера. Является составной частью дирижерской техники

Медиум – (от лат. medius – средний) – средний регистр женских певческих голосов. У сопрано медиум от f1 – f2, у меццо-сопрано - от f1 d2.

Междольный ауфтакт – ауфтакт, связывающий дирижерские доли такта между собой. Выполняет две функции одновременно: руководство звучанием текущей доли и воздействие на исполнение последующей.

Мелизмы – мелодические отрывки или целые мелодии, исполняемые на один слог текста. К мелизмам принадлежат различные виды орнаментики (колоратура, пассаж, рулада); мелодические украшения в вокальной и инструментальной музыке, обозначаемые особыми условными знаками или мелкими нотами (форшлаг, трель, мордент, группетто, шлейфер, аччакатура).

Мелодекламация - художественное чтение, сопровождаемое музыкой, а также произведения, основные на подобном соединении. Мелодекламация нередко использовалась в операх («Фиделио» Бетховен, «Вольный стрелок» Вебер) и в драматических пьесах.

Мелодия – одноголосно выраженная музыкальная мысль; в гомофонии мелодия – тот голос, который концентрирует в себе основное содержание музыкальной мысли. Полифония – «ансамбль мелодий», где каждый голос мелодия.

Месса – центральный обряд суточного богослужебного цикла католической церкви, в котором, как правило, важнейшая роль отводится музыке. Месса состоит из проприя [разделы, текст которых меняется в течение года в зависимости от праздника] и ординария [разделы, текст которых должен звучать ежедневно]. Наиболее яркие произведения: «Высокая месса» h-moll И.С. Баха, «Торжественная месса» Л. Бетховена.

Метр - в музыке и поэзии ритмическая форма, служащая мерой, в соответствии с которой музыкальные и поэтические тексты делятся на метрические единицы – стопы, стихи, строфы, такты.

Метроном – прибор для определения темпа. Метрономическое обозначение темпа состоит из нотной длительности, знака равенства и числа, показывающего, сколько таких длительностей приходится на одну минуту.

Меццо-сопрано – женский голос, средний между сопрано и контральто. Различают высокое меццо-сопрано, близкое к сопрано, и низкое приближающееся к контральто. Диапазон: a[b] – a2, b2. Характерны: полнота звучания в среднем регистре, а также наличие нижнего грудного регистра (Марфа «Хованщина» Мусоргского, Любаша «Царская невеста» Римского-Корсакова).

Микст – смешанный регистр певческого голоса, образуемый через смещение грудного и головного регистров, благодаря чему исчезает резкая разница в характере их звучания. Микст бывает натуральный и выработанный [в процессе обучения пению] и имеет свой особый механизм действия гортани.

Минор – лад, устойчивые звуки которого составляют малое трезвучие, придающее ему специфическую темную окраску. Основные виды минора: натуральный, гармонический, мелодический.

Многоголосие – сочетание двух или нескольких голосов; объемность, многомерность звучания, горизонтальное измерение отдельных голосов координируется на вертикали. Многоголосие бывает полифоническое и гомофонно-гармоническое.

Модуляция – в классической минорно-мажорной системе смена тональности. Модуляция состоит из функционального переключения общего аккорда (выявляющего новую тональность) и закрепления новой тональности посредством каденции.

Мотив - наименьшая составная единица музыкальной формы. Мотив имеет один метрический акцент [т.е. равен одному метрическому такту]. Виды повторений мотива: точное, перемещение по аккорду, в другой гармонии, секвенция, варьирование, обращение, уменьшение, увеличение и др.

Мутация (от лат. изменение) – ломка голоса у подростков; смена звукоряда при одной тонике (например, лидийского фригийским).

Мышечная память – Способность человеческого организма запоминать двигательные ощущения, во время выполнения каких либо действий в прошлом. Воскресить подобные двигательные ощущения можно различными способами, например, путем воспоминаний об окружающей обстановке, о своих действиях во время того или иного события.

Н

Натуральные лады – лады «естественного» происхождения, возникающие без влияния профессиональной музыки [эолийский, ионийский, фригийский, миксолидийский, лидийский, локрийский, ангемитонная и полутоновая пентатоники].

Неоклассицизм – направление в музыке 20-30-х годов 20 века, для которого характерно обращение к принципам музыкального мышления и жанрам, типичным для барокко [И. Стравинский, П. Хиндемит, А. Казелла, Э. Кшенек, Э. Вила-Лобос].

Неоромантизм – понятие, обычно обозначающее поздний романтизм [творчество Ф. Листа, И. Брамса, А. Брукнера, Г. Малера, Р. Штрауса].

Неофольклоризм – термин, связанный с обновлением средств письма с опорой на фольклор [Б. Барток, И. Стравинский, Г. Свиридов, В. Гаврилин, В. Тормис].

Ноктюрн – [лат. ночной] обозначение, применявшееся к различным по исполнительскому составу, форме, характеру музыкальным произведениям [В. Моцарт, Дж. Верди, Дж. Россини, Р. Шуман, К. Дебюсси, М. Глинка, А. Бородин, П. Чайковский и др.]

О

Обертоны – призвуки, входящие в спектр музыкального звука, звучат выше основного тона. Обертоны образуются в результате колебаний вибрирующего тела [струны, воздушного столба, пластинок различной формы] колеблющегося не только как целое, но и как сумма составляющих его частей.

Обращенный ауттакт – основные элементы которого [замах, падение, отдача] выполняется в обращенном, перевернутом виде «вверх ногами». Степень перевернутости может быть различной, в зависимости от реакции оркестра и хора, а также от дирижерского туше. Обращенный ауттакт, имеет широкое распространение среди дирижеров XX-XXI века. Часто применяется как выразительный прием в передаче музыки легкого, воздушного характера. Например, эффективно применение обращенного ауттакта, при дирижировании вальсом.

Одноголосие – принцип изложения в музыке, ограничивающийся одной мелодической линией и противоположный многоголосию.

Опера - вид музыкально-театрального искусства. Музыкально-драматическое произведение, основанное на синтезе слов, сценического действия и музыки. Возникла в Италии на рубеже 17-18 вв. существуют различные виды опер: классическая опера [К. Монтеверди, А.Скарлатти]; лирическая [Ж. Люлли, Ж. Рамо, Г Перселл, Р. Кайзер], балладная опера, зингшпиль [Вагнер]; большая опера [Дж. Верди, М. Мусоргский]; опера-сказка [«Снегурочка», «Золотой петушок», Сказка о царе Салтане» Н.Римского-Корсакова]; опера-балет [«Млада» Римского-Корсакова, «Торжество Вакха» А. Даргомыжского]; опера-буффа [Дж. Верди «Фальстаф», В. Моцарт «Свадьба Фигаро», Дж. Россини «Севильский цирюльник»].

Оперетта – один из видов музыкального театра, сочетающий вокальную, инструментальную музыку, танец, балет, элементы эстрадного искусства. Основу музыкальной драматургии составляют куплетная песня и танец [Дж. Керн, Ф. Легар, И. Кальман].

Оратория [от лат. говорю, молю] – крупное музыкальное сочинение для певцов, солистов, хора и оркестра, имеющее драматический сюжет и предназначенное для концертного исполнения. К высшим достижениям принадлежат оратории Генделя [«Израиль в Египте», «Мессия», «Самсон»] отличающиеся исключительной широтой образного и смыслового содержания, богатством жанровых решений. В ораториях обращались Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шостакович, Прокофьев, Свиридов и др.

Органный пункт – выдерживаемый в басу звук, на фоне которого, часто несогласуясь с ним функционально, свободно движутся другие голоса.

Оркестр – большой коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах и совместно исполняющих музыкальное произведение. Зарождение оркестра относится к началу 17 в., когда возникли жанры опера, оратория, концерт.

Орнаментика [от лат. украшение] – мелодические обороты из звуков относительно мелкой длительности, применяемые для украшения мелодии, усиления ее экспрессии. К орнаментике относятся мелизмы, пассажи, колоратуры, и т.д.

Отдача – 1. Движение руки дирижера после обозначения начала дирижерской доли такта; 2. Третий элемент ауфтакта.

Остинато – [лат. упорный] - многократное повторение мелодической, ритмической фигур, гармонического оборота, звука.

Отклонение – введение побочных тональных функций [D реже S], к какому либо аккорду, применяемому за местную тонику. Отклонение полностью сохраняет отношения местной тоники к центральной.

II

Падение – 1. Движение руки дирижера после замаха; 2. Второй элемент ауфтакта.

Параллелизм – движение двух и более голосов музыкальной ткани в одну сторону и на один и тот же интервал.

Партитура [лат. -делю, распределяю] – принятый в 16-20 века, способ нотной записи многоголосного произведения на более чем двух нотоносцах, расположенных один под другим и разделенных тактовыми чертами. Ныне термин «партитура» применяется для обозначения способа записи всех совместно звучащих голосов.

Партия - в многоголосной вокальной, вокально-инструментальной, ансамблевой и оркестровой музыке одно из слагаемых фактуры музыкального произведения, предназначенной для исполнения отдельным голосом или на отдельном музыкальном инструменте; 2) в многоголосной полифонической музыке – то же что голос; 3) раздел экспозиции и репризы сонатной формы [главная партия, побочная партия, заключительная партия].

Пауза – длящийся определенное время перерыв в звучании одного, нескольких или всех голосов музыкального произведения, а также обозначающий его нотный знак.

Пентатоника [греч. – пять и тон] – звуковая система, содержащая 5 ступеней в пределах октавы. Основной тип пентатоники - бесполутоновая, или ангемитонная, звуки которой можно расположить по чистым квинтам, - характеризуется отсутствием острых мелодических тяготений. В зависимости от расположения устоев различают пентатонику мажорного и минорного наклонов. Бесполутоновая пентатоника встречается в музыкальном фольклоре различных народов [страны Востока, татарская, башкирская, марийская музыка]. Особые разновидности пентатоники – полутоновая, и ангемитонная встречаются в музыке стран Востока, и смешанная, объединяющая признаки бесполутоновой и полутоновой пентатоники.

Период – наименьшая гомофонная форма, выражающая относительно законченную музыкальную мысль. Нормативная продолжительность периода – 8 или 16 тактов.

Подвижный контрапункт – вид сложного контрапункта. В подвижном контрапункте производное соединение – результата перемены соотношения неизменяемых мелодий первоначального. Вертикально-подвижной контрапункт - изменение высотного соотношения мелодий передвижением одной, всех или некоторых на тот или иной интервал. Отдаляясь или сближаясь, мелодии либо сохраняют свое положение, либо изменяют его. В горизонтально-подвижном контрапункте производное соединение характеризуется иным, нежели в первоначальном соединении временным соотношением мелодий от смещения момента вступления.

Подголосок – в подголосочной полифонии голос, сопровождающий основной и представляющий его мелодико-ритмический вариант.

Подголосочная полифония – вид подголосочного многоголосия. Подголосочная полифония предполагает мелодику с постепенным развертыванием линии в медленном и умеренном движении [песни лирические, протяжные и свадебные, медленные хороводные, казачьи]. Музыкальная ткань образуется основным голосом и подголосками.

Позиция – [лат. положение] - положение левой руки на грифе струнного смычкового инструмента, позволяющее исполнить определенную последовательность звуков без смещения руки; положение выдвижной кулисы на тромбоне; в игре на фортепиано – группа нот, которую можно охватить на клавиатуре одним положением руки.

Полиметрия – соединение двух или трех метров в одновременности. Характерно несовпадение метрических акцентов, в различных голосах.

Полиритмия – сочетание в одновременности или нескольких ритмических рисунков, объединение в многоголосии любых, не совпадающих друг с другом ритмических рисунков.

Полистилистика – сочетание в одном произведении несовместимых стилистических элементов. Основные формы полистилистики – цитата, коллаж, псевдо цитата, аллюзия.

Политональность – комплексная тональная структура, части которой, взятые в отдельности, могли бы вне контекста считаться тональностями.

Полифонические вариации - разновидность вариационной формы, характеризующаяся примечанием полифонических средств [контрапункт, сложный контрапункт, имитация и имитационные формы, полифонизация аккордовой ткани и др.].

Полифония – вид многоголосия, представляющий собой сочетание в одновременном звучании двух и более мелодий. Характерны: равноправие голосов [фуга], текучесть [в том числе несовпадений в разных голосах каденций и цезур, кульминаций, акцентов]; основанная на это виде многоголосия область музыкального искусства [«полифоническая музыка»].

Полный ауттакт – ауттакт к полной дирижерской доле такта – доле, имеющей полную длительность или в начале которой нет паузы.

Постановка голоса - приспособление и развитие голосового аппарата в профессиональных целях. Необходимо певцам, драматическим актерам и т.д. Методика основана на общих принципах регулирования дыхания, использования резонаторов, развития органов артикуляции. Цель – достижение предельной естественности и свободы звукообразования, устойчивости и ровности звучания, максимальное расширение диапазона голоса, увеличение его силы, яркости, красочного тембра, приобретение звучности, полётности.

Припев – в хоровых произведениях вторая половина куплета, исполняемая хором; в куплетной форме часть куплета с неизменным текстом, обычно заключающая в себе основное содержание песни.

Пропоста – голос, начинающий канон и излагающий мелодический материал, имитируемый в респосте.

Псалмодия – пение псалмов, а также тип мелодии, характерный для псалмов и основанных на них церковных песнопений.

Псалмы [от греч. хвалебная песнь] – древнееврейские религиозные песнопения, составляющие Псалтырь, перешли в христианское богослужение вместе с традицией исполнения в речитативной манере.

Р

Размер – количественная характеристика тактового метра, указывающая число ритмических единиц [долей] в такте. Обозначаются в виде дроби без черты в начале нотного текста или при смене метра [2/4, 3/4, 6/8, и др.].

Разработка – развитие музыкального материала, предполагающее вычленение отдельных элементов, подвергающихся преобразованиям. Приемы разработки: структурные, звуковысотные, ритмические, фактурно-тембровые, полифонические.

Рапсодия - в античной Греции декламация нараспев, пение сказителем-рапсодом отрывков из эпической поэмы Гомера. Рапсодия возрождается в европейской музыке в начале 19 века как жанр фортепианной музыки, и впоследствии, понимается романтиками как произведение в форме свободно «льющегося» и не скованного классическими рамками высказывания.

Реверберация – остаточное звучание, распространяющееся в помещении после прекращения колебаний источника звука. Реверберация обусловлена соотношением процессов отражения и поглощения звуковой энергии поверхностями помещения, предметами, людьми.

Регент – руководитель хора в русской православной церкви. Подготовка регентов проходила в так называемых регентских классах петербургской Придворной певческой капеллы в Синодальном училище церковного пения в Москве.

Регистр – часть диапазона инструмента или певческого голоса, характеризующаяся единым тембром. Звуки одного певческого регистра извлекаются одним и тем же способом. В зависимости от степени участия в резонансе грудной и головной полостей; различаются грудной, головной и смешанный регистры.

Реквием – траурная заупокойная месса. Название происходит от начальных слов «Requiem aeternam dona eis Domine» [«Вечный покой даруй им Господи»]. Порядок частей установился в 14 веке в римском ритуале. Структура реквиема соответствует мессе, за исключением отсутствующих «Gloria» и «Credo» и замены Аллилуйя трактусом с секвенцией Dies ire [Г. Дюфай, Дж. Палестрина, Л. Курубини, В. Моцарт]. А. Дворжак, К. Сен-Санс, А. Брукнер, Б. Бриттен].

Репетиция – подготовка к публичному исполнению; быстрое повторение одного и того же звука, главным образом на клавишных инструментах.

Речитатив – род вокальной музыки, приближающийся к естественной речи. В речитативе сохраняется фиксированный музыкальный строй и регулярная ритмика, поэтому близость пения речи в нем условна.

Ритм – временная организация музыки, последовательность длительностей звуков отвлеченная от их высоты. Ритмическую форму образуют акценты, паузы или цезуры, членящие музыкальный процесс на ритмические единицы различных уровней.

Романтизм – идейно-эстетическое художественное направление, сложившееся на рубеже 18-19 вв. Возникновение романтизма, формировавшегося в борьбе с просветительско-классической идеологией, было обусловлено глубоким разочарованием художников в политических результатах Великой французской революции. Противопоставление мира прекрасных, недостижимых идеалов и пронизанной духом мещанства и филёрства, повседневности породило в творчестве романтиков с одной стороны – идеализацию и поэтизацию прошлого, народного быта, природы.

Рулада – в пении быстрый нисходящий или восходящий пассаж, гаммообразный или построенный на арпеджио.

С

Секвенция – жанр средневековой монодии, первоначально троп аллилуйи, впоследствии самостоятельное пение григорианского обихода; повторение мотива или гармонического оборота на другой высоте непосредственно вслед

за первым его проведением. Секвенции обычно классифицируют по их функции в композиции [однотональные, одноносистемно модулирующие, разносистемные] и по принадлежности какой-либо из родов звуковой системы [диатонические, хроматические].

Сильная доля – первая, метрически опорная доля такта, перед которой стоит тактовая черта. В сложных и смешанных размерах существует и относительно сильная доля, на пример 3-я доля в 4/4 размере.

Симфонизм – музыкально-эстетическая категория, подразумевающая как метод художественного отражения действительности в музыке, так и продиктованный им характер музыкальной драматургии и мышления.

Симфония – жанр оркестровой музыки, сформировавшийся в середине 18 в. термин, возникший в Древней Греции, обозначал в Западной Европе до появления жанра симфонии разнообразные вокально-инструментальные композиции, инструментальные полифонические пьесы. Свой классический облик симфония приобретает у представителей венской классической школы – Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена.

Синкопа – смещение ударения с метрически опорного момента на более слабую долю.

Склад музыкальный – понятие определяющее специфику развертывания голосов логику их горизонтальной, а в многоголосии также вертикальной организации. Различают монодический, гомофонно-гармонический, полифонический.

Слабая доля – в тактовой системе метрически не опорная доля, например 2-я и 3-я в трехдольном такте, 2-я и 3-я в четырехдольном. Служит непрерывности метрической пульсации, оттеняет сильную и относительно сильную доли.

Сильная доля – первая, метрически опорная доля такта, перед которой стоит тактовая черта. В сложных и смешанных размерах существует и относительно сильная доля, на пример 3-я доля в 4/4 размере.

Сложные размеры – образуются от слияния простых однородных метров. Сложный метр может состоять из двух или более простых метров. Благодаря этому сложный метр имеет несколько сильных долей времени. Количество сильных долей времени в сложном метре соответствует количеству простых метров входящих в его состав.

Созвучие - одновременное звучание [гармоническая вертикаль]; древнее наименование консонанса.

Сопрано – 1) самый высокий женский голос с диапазоном с1-с3. Основные разновидности: колоратурное сопрано, лирическое, драматическое, лирико-драматическое, лирико-колоратурное; для сопрано характерно преобладание так называемого головного регистра. 2) Самые высокие детские голоса мальчиков [дисканты] и девочек в диапазоне с1- а2; 3) самая высокая партия в хоре.

Стилизация – преднамеренное воссоздание типичных черт классического стиля композитором иной эпохи, национальной принадлежности или творческой ориентации.

Стиль музыкальный – понятие эстетики и искусствознания, фиксирующее системность выразительных средств.

Стопа – элементарная ритмическая единица, означавшая в античном учении о стихосложении определенные сочетания долгих и кратких слогов [хорей, ямба, дактиль, амфибрахий, анапест].

Стретто – изложение полифонической темы в виде простой или канонической имитации, характеризующееся вступлением имитирующего голоса до момента окончания темы в начинающем голосе; ускорение движения в заключительном отделе крупного произведения.

Строй – система наиболее типичных звуковысотных отношений, обусловленная национальным и историческим своеобразием музыкальных культур; частота [высота] эталонного тона [400 герц.]; темп настройки или конструкции музыкальных инструментов; согласованность между певцами в

хоре в отношении точности интонирования, важнейшая характеристика хорового звучания. Различают гармонический и мелодический хоровой строй.

Схема тактирования – чертеж, схема, приблизительно изображающий систематическое перемещение руки дирижера внутри такта. В зависимости от количества дирижерских счетных долей. Существуют различные схемы тактирования: «на раз», «на два», «на три», «на четыре», и т.д. В современной теории дирижирования перемещение руки при тактировании базируется на дугообразных движениях основание которых, находится на одном уровне.

T

Тембр – окраска музыкального звука, определяемая соотношением обертонов в его спектре.

Темп – скорость движения в музыке, определяемая числом метрических долей в единице времени. Сопоставление метроритмических и словесных обозначений темпа показывают, что темп зависит не только от частоты счетных единиц, но и от их весомости, выраженной в нотных длительностях, величины такта, внутрислоевой пульсации, фактуры и т.д.

Тенор – высокий мужской певческий голос. Диапазон - с, с2 [в хоре до а 2]. Основные разновидности: лирический и драматический. Лирическому тенору свойственны легкая подвижность, сильный верхний регистр; драматический тенор отличается большей силой и широтой звучания при меньшем диапазоне. В оперном исполнительстве различают тенор характерный, героический, лирико-драматический и др. Самая высокая разновидность тенор-альтино; в музыке многоголосного склада – голос [партия] между басом и альтом; духовой медный [транспонирующий] инструмент с широкой мензурой; уточняющее определение в названии некоторых музыкальных инструментов одного семейства, обычно среднего регистра.

Тесситура – преобладающий высотный уровень исполнительской партии [вокальной или одноголосной инструментальной]. Различают высокую и

низкую тесситуру, соответствующая возможностям высоких, средних и низких певческих голосов и разновидностей музыкальных инструментов.

Техника дирижирования - владение дирижером системой жестов, обеспечивающих понятное хоровому коллективу выявление художественных замыслов руководителя и умение управлять исполнением.

Трехдольный метр - метр, в котором акценты повторяются равномерно через две доли [Трехдольные размеры— $3/2$, $3/4$, $3/8$].

Транскрипция – переработка, переложение музыкальных произведений. В отличие от обработки, транскрипция имеет относительно самостоятельное художественное значение.

Транспозиция - перенесение музыкального произведения или его части из одной тональности в другую.

Трио – ансамбль исполнителей из трех человек; музыкальное произведение для трех инструментов или певческих голосов. Средняя часть инструментальной пьесы – танца, марша, скерцо и др. контрастирующая с более подвижными крайними частями.

У

Увертюра – инструментальное вступление к крупному произведению [опере, балету, оратории, театральному спектаклю], а также самостоятельное сочинение.

Унисон – однозвучие, образуемое двумя или более голосами, нулевой интервал, абсолютный консонанс; одновременное исполнение одного и того же музыкального текста [мелодии или многоголосного произведения] двумя или несколькими музыкантами.

Ф

Фактура – конкретное оформление музыкальной ткани. Конечное звено в цепи соподчиненных понятий: склад музыкальный [принцип изложения] – ткань музыкальная первичное, иногда схематизированное представление – фактура [конечный результат]. Фактура является чувственно воспринимаемым, непосредственно слышимым звуковым слоем музыки. Звуковая материальность

музыки отражается на распространенных условных характеристиках фактуры – с точки зрения объема [«раскидистая» фактура], веса [«массивная»], плотность [«прозрачная»] и др. Обязательные компоненты фактуры: тембр, регистровое положение, голосоведение.

Фальцет [итал. falso - ложный] – самый верхний регистр мужского голоса, в котором используется лишь головные резонатор. Фальцет обычного певческого диапазона, звучит не сильно, мягко, беден обертонами [отсюда название – ложный, не настоящий].

Фигурация – один из методов фактурной обработки музыкального материала; фактурный рисунок голосов. Различают три основных вида фактуры: гармоническая, мелодическая, ритмическая.

Филировка звука – плавное ведение и длительное выдерживание звука. Исполняется с сохранением силы звучания, crescendo, diminuendo или с переходом после crescendo к diminuendo.

Фонизм – окраска, характер звучания гармонического интервала, аккорда [в том числе с неаккордовыми звуками] самих по себе, независимо от их тонально-функционального значения.

Форма музыкальная – тип композиции в некоторых аспектах форма музыкальная совпадает с понятием жанра музыкального [концерт, месса]; музыкальное воплощение содержания [целостная организация мелодических мотивов, лада и гармонии, метра, тембров и других элементов музыки]. Наименование научной и учебной музыкально-теоретической дисциплины, предметом которой является форма музыкальная.

Форманта – область усиленных частичных тонов в спектре музыкальных звуков и звуков речи, а также сами эти призвуки. Форманта возникает главным образом под влиянием резонаторов, поэтому их высотное положение мало зависит от высоты основного тона.

Фразировка – художественно-смысловое разграничение, отчетливое выделение музыкальных фраз при исполнении музыкальных произведений. Фразировка определяется логикой развития музыкальной мысли.

Фуга – полифоническая форма, содержащая имитационное экспонирование индивидуализированной темы и ее дальнейшее проведение в разных голосах в различных контрапунктических и тонально-гармонических условиях. Фуга – высшая имитационно-контрапунктическая форма, вобравшая в себя все богатства полифонических средств. Композиционные средства фуги: тема, ответ, противосложение, интермедия, стретто. Разделы фуги: экспозиция, разработка, реприза.

Фундаментальный бас – особого рода басовый голос, составленный в гармонико-аналитических целях из основных тонов аккордов. Назначение фундаментального баса - показать механизм действия тональных связей.

Функции правой и левой руки при дирижировании – правая рука отбивает такт, левая указывает нюансы. Первая - от разума, вторая – от сердца. «Цель дирижера – добиваться координации жеста при полной независимости рук так, чтобы одно не перечило другому. «Правая рука рисует, левая – окрашивает» [Ш. Мюнш].

Х

Хейрономия, или хирономия [от. греч. Хейр - рука и номов - закон, в музыке - тон, лад, наклонение] — древний способ управления хором при помощи условных движений рук и пальцев дирижера, указывавших певцам темп, метр, ритм, направление мелодии [вверх, вниз] и оттенки выражения. Дополнительными средствами служили мимика и движения головы дирижера. Хейрономия возникла задолго до нашей эры на Востоке, развилась в античной Греции; в средние века получила широкое распространение в западноевропейских странах и Византии в церковной музыке. С хейрономией связана средневековая система записи вокальной музыки незмами.

Хор – 1) в древнегреческой трагедии обязательный коллективный участник действия, олицетворяющий голос народа или выступающий одновременно в качестве действующего лица; 2) певческий коллектив; различают однородные [женские, мужские, хоры мальчиков] и смешанные хоры. Обычно смешанный хор включает в себя четыре партии: сопрано, альты, тенора, басы. Каждая

партия может делиться на несколько самостоятельных партий [divisi]. 3) Номер в опере и кантатно-ораториальных сочинениях; 4) группа струн одного музыкального инструмента, настроенных в унисон; 5) в оркестре звучание однородных инструментов; 6) место певчих в христианских храмах.

Хорал – 1) традиционное одноголосное песнопение, исполнявшееся в западно-христианской церкви и являвшееся частью богослужения. Хорал, сформировавшийся в римско-католической церкви, называется григорианским, в немецкой реформационной церкви - протестантским хоралом; 2) вокальная многоголосная (хоровая) обработка хорального песнопения, имеющая аккордово-гармонический склад.

Хоровая миниатюра [франц. miniature] небольшая музыкальная пьеса для различных исполнительских составов; многоголосное хоровое произведение без инструментального сопровождения [a capella], [Ж.Депре, О. Лассо, И.С.Бах, Ф. Шуберт, П.И.Чайковский, С.В. Рахманинов, С.И.Танеев и др.].

Хоровая музыка – музыка, предназначенная для исполнения хором. Один из наиболее демократичных видов искусства. Различают хоровую музыку народную и профессиональную, светскую и культовую. Хоровую музыку различают также по исторически сложившемуся типу многоголосия [гетерофония, полифония, гомофония], по исполнительскому составу [хоровая музыка a capella, с сольным пением, с сопровождением]

Художественный образ – всеобщая категория художественного творчества, способ и результат освоения жизни в искусстве. Художественный образ диалектичен: объединяет живое созерцание и абстрактное мышление, объективное отражение действительности и ее субъективную интерпретацию, и оценку автором.

Ц

Цезура – синтаксическая граница между музыкальными построениями любого масштабно-тематического уровня. Обеспечивает смысловое членение музыкальной речи и формы.

Цепное дыхание - специфическое хоровое дыхание, при котором певцы меняют его не одновременно, а как бы “цепочкой”, поддерживая непрерывность звучания. Благодаря Цепному дыханию в хоре возможно слитное, без цезур, исполнение больших музыкальных фраз и целой пьесы. Является одним из средств хоровой выразительности и должно применяться уместно, без злоупотребления им. Правило для певцов при Цепном дыхании: не менять дыхания в конце слова, лучше — в середине его, на гласном звуке; после смены дыхания следует вступать на нюанс тише; менять дыхание непринужденно и заранее, не доводя его до “истощения”.

Ч

Чтение партитур – процесс мысленного восприятия и воспроизведения хоровой, ансамблевой, оркестровой музыки при ознакомлении и изучении партитуры; проигрывание сочинения по партитуре на фортепиано; учебная дисциплина в музыкальных учебных заведениях, развивающая способность быстрого мысленного охвата партитуры и ее немедленного воспроизведения в основных чертах на фортепиано.

Чтение с листа – исполнение по нотам незнакомого музыкального произведения.

Ш

Штрих – прием звукоизвлечения, имеющий выразительное значение. Выбор штриха определяется содержанием интерпретируемого произведения, художественным замыслом исполнителя, фразировкой.

Э

Экосез – старинный шотландский народный танец. Музыкальный размер 3/2, 3/4, темп умеренный, под сопровождение волынки

Экспозиция – в узком смысле, название первого раздела фуги, сонатной форме, рондо-сонате. В широком смысле – часть или раздел всякой музыкальной формы, содержащей первоначальное изложение основного материала, одной или нескольких тем.

Экспрессионизм – направление в европейском искусстве и литературе 1-й четверти 20 в. В экспрессионизме отразилось трагическое мироощущение европейской интеллигенции в преддверии 1-ой мировой войны 1914-1918 гг., в военные и послевоенный годы. В центре внимания искусства экспрессионизма оказываются болезненные, иррациональные состояния души, порожденные страхом и отчаянием. Беспощадный показ негативных сторон действительности, гуманистическая идея сострадания к униженным, и оскорбленным – отличительная черта экспрессионизма. В музыке чертами экспрессионизма были отмечены некоторые поздние романтические произведения [последние симфонии Малера, оперы «Соломея» и Электра Р. Штрауса и др.]; полное и законченное выражение музыкальный экспрессионизм нашел в творчестве А. Шёнберга, А. Берга и их последователей.

Энгармонизм – совпадение по высоте различных по написанию звуков, интервалов, аккордов.

Эпизод – средняя часть или раздел формы основанный на новом, как правило, контрастном предшествующим темам музыкальном материале.

Эхо – эффект отражения звуковых волн. Подражание эху нередко использовалось в музыкальном искусстве: повторение отдельных интонаций, мотивов или небольших фраз, как правило, в виде имитации.

Ю

Юбилеция – вокализ в конце аллилуйи, мелизматически распеваящийся последний слог этого слова. От обычных мелизмов юбилеция отличается продолжительностью и мелодической развитостью.

Краткий словарь музыкальных терминов.

А

accelerando (аччэлерандо) – ускоряя;

adagio (адажио) – медленно;

ad libitum (ад либитум) – по своему усмотрению, по желанию;

agitato (аджитато) – возбужденно, взволнованно;
alla (алла) – в роде, в характере;
alla breve (алла брэвэ) – в короткой манере;
allargando (алларгандо) – расширяя, замедляя;
allegretto (аллегрэтто) – несколько медленнее, чем **allegro** и более скоро, чем **andante**;
allegro (аллегро) – скоро;
andante (андантэ) – не торопясь, спокойно;
andantino (андантино) – несколько скорее, чем **andante**;
animato (анимато) – воодушевленно, оживленно;
appassionato (аппассьонато) – страстно;
a tempo (а темпо) – в прежнем темпе;

С

cantabile (кантабиле) – певуче;
coda (кода) – кода (конец);
comodo (комодо) – легко, удобно;
con anima (кон анима) – с чувством;
con grazia (кон грация) – грациозно, изящно;
con moto (кон мото) – с движением;
con spirito (кон спирито) – воодушевленно;
crescendo (крещэндо) – постепенно увеличивая силу звучания;

Д

Da capo al fine (да капо аль финэ) – повторить с начала до конца;
diminuendo (диминуэндо) – постепенно затихая;
divisi (дивизи) – разделение хоровой партии на два, и более голосов;
dolce (дольчэ) – мягко, нежно;

Е

energico (энэрджико) – энергично, сильно;
espressivo (эспрессиво) – выразительно, экспрессивно;

F

Fine (финэ) – конец;

Forte (фортэ) – громко;

fortissimo (фортиссимо) – очень громко;

furioso (фуриозо) – яростно, неистово;

G

Giocoso (джокозо) – радостно, весело;

giusto (джусто) – точно, соразмерно;

glissando (глиссандо) – глиссандо;

grandioso (грандиозо) – грандиозно, величественно;

grazioso (грациозо) – грациозно;

grave (гравэ) – тяжеловесно, значительно;

I

Imitando (имитандо) – подражая, имитируя;

Incalzando (инкальцандо) – ускоряя;

L

largetto (ларгэтто) – несколько скорее, чем *largo*, но медленнее, чем *andante*;

largo (ларго) – широко;

legato (легато) – связно;

leggero (леджэро) – легко;

lento (ленто) – медленно;

lungo (лунго) – длинный;

listesso tempo (листе́ссо темпо) – тот же темп;

M

Maestoso (маэстозо) – торжественно;

marcato (маркато) – выделяя, подчеркивая;

marcia (марча) – марш;

marziale (марчале) – маршеобразно;

meno (мэно) – менее;

menomosso (мэно моссо) – медленнее, менее подвижно;

moderato (модэрато) – умеренно;

molto (мольто) – очень;

morendo (морэндо) – замирая;

O

ossia (оссиа) – или, то есть;

ostinato (остинато) – термин, обозначающий возвращение какой-либо темы с измененным контрапунктом к ней;

P

pesante (пезантэ) – тяжеловесно;

piu mosso (пиу моссо) – более подвижно;

poco (поко) – немного;

poco allegro (поко аллегро) – не очень скоро;

poco a poco (поко а поко) – постепенно, понемногу;

poco meno (поко мэно) – немного менее;

poco meno mosso (поко мэно моссо) – немного менее подвижно;

poco piu (поко пиу) – немного более;

poco piu mosso (поко пиу моссо) – немного более подвижно;

portamento (портамэнто) – скользящий переход одного звука к другому;

possible (поссибиле) – возможно;

presto (прэсто) – очень быстро;

prima (прима) – первая;

N

non troppo (нон троппо) – не слишком;

R

rallentando (раллентандо) – замедляя;

risoluto (ризолюто) – решительно;

ritardando (ритардандо) – запаздывая;

ritenuto (ритэнутто) – замедляя, сдерживая;

rubato (рубато) – ритмически свободное исполнение;

S

scherzo (скэрцо) – скерцо;

scerzoso (скэрцозо) – шутливо, игриво;

secco (сэкко) – отрывисто, резко;

semplice (сэмпличэ) – просто, естественно;

sempre (сэмпрэ) – все время, постоянно;

sforzando (сфорцандо) – внезапный акцент;

simile (симиле) – точно так, как раньше;

sostenuto (состэнуто) – сдержанно;

spirito (спирито) – чувство;

staccato (стаккато) – отрывисто;

stringendo (стринджэндо) – ускоряя;

subito (субито) – внезапно;

T

tempo (тэмпо) – темп;

tempoprimo (тэмпопримо) – первоначальный темп;

tenuto (тэнуто) – выдержанно;

tranquillo (транкуилло) – спокойно;

troppo (троппо) – слишком;

tutti (тутти) – хор в целом;

ДИРИЖЕРЫ МИРА

М.Балакирев – русский дирижёр, композитор, пианист, музыкально-общественный деятель.

Леонард Бернстайн [1918-1990] – американский дирижёр, пианист, композитор.

Рихард Вагнер [1813-1883] – немецкий композитор, дирижёр. Инициатор изменения положения дирижёра в оркестре – лицом к оркестру и спиной к публике. Стал пропагандировать дирижирование наизусть.

Иванов Константин [1907-1984] – русский дирижёр, руководитель Государственного симфонического оркестра СССР (1946-1965).

Герберт фон Караян [1908-1989] – австрийский дирижёр. Был основателем своего собственного оперного театра, где являлся единственным постановщиком и дирижёром опер Р.Вагнера и др. В 1969 году создаёт два фонда, средства которых идут на проведение международных конкурсов молодых дирижёров и оркестров.

Кирилл Кондрашин [1914-1981] – российский дирижёр. Важнейший этап в творческой биографии – 1960 год, когда он стал главным дирижёром и художественным руководителем симфонического оркестра Московской филармонии (1960-1975).

Евгений Мравинский [1903-1988] – руководитель симфонического оркестра Ленинградской филармонии. Оркестр под его управлением - первый исполнитель и пропагандист творчества Д.Д. Шостаковича. С 1976 года Санкт-Петербургская [Ленинградская] филармония носит имя Д.Д. Шостаковича.

Илья Мусин [1903-1999] – российский дирижёр, педагог. С 1937 по 1941 год Мусин занимает место главного дирижёра симфонического оркестра Белорусской филармонии и профессора Минской консерватории. За многие годы работы он подготовил более 100 дирижёров [среди них Ю.Тимерканов, В.Гергиев], проводил мастер-классы по дирижированию в академиях [Хельсинки, Лондон, Италии].

Шарль Мюни [1891-1968] – французский дирижёр, скрипач. Дирижировал оркестрами Нью-Йорка, Чикаго, Лос-Анджелеса, Бостона. Возглавлял вновь созданный «Парижский оркестр».

Юджин Орманди [1899-1985] – американский дирижёр, венгр по национальности. Несменный руководитель одного из лучших симфонических оркестров мира – Филадельфийского.

Евгений Светланов [1928-2002)] - российский дирижёр. С 1965 по 2000 год – руководитель и главный дирижёр Государственного симфонического оркестра СССР.

Артуро Тосканини [1867-1957] – итальянский дирижёр. С 1898 по 1903, с 1906 по 1908 и с 1921 по 1929 работает с симфоническим оркестром одного из ведущих оперных театров «Ла Скала». С 1908 года в США сотрудничает наряду с Густавом Малером с одним из лучших театров мира «Метрополитен-Опера» [Нью-Йорк].

Рихард Штраус [1864-1949] - немецкий композитор, дирижёр, музыкально-общественный деятель. Творческой манере Штрауса-дирижёра были свойственны скупость движений, подчеркнутое спокойствие и, как утверждают современники, определённое влечение к ускоренным темпам. Работал в Берлинской и Венской операх.

Владимир Спиваков – [род. В 1944 г.] – советский и российский дирижер, скрипач, педагог. Руководитель оркестра «Виртуозы Москвы», Национального филармонического оркестра России.

Общий перечень информационных ресурсов по курсу:

1. <http://znanium.com/index.php>
2. <http://hor.by/2010/08/kahn-elements-of-cond/>
3. <http://www.knigafund.ru/books/128568>
4. <http://www.science-education.ru/115-11847>
5. <http://www.stetsenko.com/Files/Files.htm>.
6. <http://www.twirpx.com/file/641970/>
7. <http://www.twirpx.com/file/865258/>
8. <http://www.music-teoria.ru/teoriya-muzyki-/muzykalnye-terminy->
9. <http://musstudent.ru/biblio/117-metodika/andreeva-metodika-prepodavaniya-horovogo-dirijirovaniya/258-pervyi-god-obucheniya.html>
10. <http://www.chormiet.ru/articles/dictionary/chortermi>
11. http://www.dolgushin.com/forum/08_niuansy-tempy.htm
12. <http://ale07.ru/music/notes/song/chorus/kazachkov.htm>
13. http://www.dolgushin.com/forum/08_niuansy-tempy.htm
14. <http://ale07.ru/music/notes/song/chorus/kazachkov.htm>

15. <http://www.music-teoria.ru/teoriya-muzyki-/muzykalnye-terminy->
16. <http://musstudent.ru/biblio/117-metodika/andreeva-metodika-prepodavaniya-horovogo-dirizirovaniya/258-pervyi-god-obucheniya.html>
17. <http://www.chormiet.ru/articles/dictionary/chortermin>
18. <http://www.razym.ru/semyahobbi/music/207219-musin-i-tehnika-dirizirovaniya.html>
19. Асафьев, Б. О хоровом искусстве. - Л.: Музыка, 1980. - 213 с.
20. Андреева, Л. Методика преподавания хорового дирижирования. - М.: Музыка, 1969. - 232 с.
21. Безбородова, Л. Дирижирование. - М.: Просвещение, 1985. - 176с.
22. Дмитриевский, Г. Хороведение и управление хором: Элементарный курс. - Краснодар: "Лань", 2007. - 112 с.
23. Егоров, А. Теория и практика работы с хором. - М., Л.: Госиздат, 1951. - 238 с.
24. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. - М.: Музыка, 1987. - 96 с.
25. Казачков, С. Дирижер хора - артист и педагог. - Казань: КГК, 1998. - 308с.
26. Казачков, С. Дирижерский аппарат и его постановка. - М.: Музыка, 1967. - 110с.

Дополнительная литература:

27. Абелян, А. Гембицкая, Е. Детский хор института художественного воспитания Академии Пед.наук СССР. - М.: Музыка, 1967. - 120с.
28. Булгаков В. Д. Русская профессиональная хоровая школа конца XIX первой половины XX столетия. - Казань, 2000. - 188с.
29. Валиахметова, А.Н. Музыкальная культура в Татарстан середина XIX первая четверть XX в. - Казань: Изд-во КГУ, 2007. - 104с.
30. Дашанова, Н.А. Основы хороведения. - Казань: ТГГПУ, 2008. - 61с.
31. Иванов-Родкевич, А. О воспитании дирижера. - М.: Музыка, 1973, 78с.
32. Краснощёков В. Вопросы хороведения. - М.: Музыка, 1969. - 300с.

33. Левандо П. Хоровая фактура. - Л.: Музыка, 1987. - 123с.

СБОРНИКИ ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (НОТЫ)

1. Анцев А. Избранные хоры. - М., 1990.
2. Барток Б. Избранные хоры. - М., 1981.
3. Бойко Р. Избранные хоры без сопровождения. - М., 1984.
4. Бойко Р. Избранные песни и хоры для детей. - М., 1982.
5. Библиотека хормейстера №№ 1 – 48.
6. Бриттен Б. Военный реквием. Клавир. - Л., 1988
7. Верди Дж. Хоры из опер. - М., 1988.
8. Глиэр Р. Детские и юношеские хоры. - М., 1977.
9. Глинка М. Жаворонок: Песни и хоры для школьников. - М., 1975.
10. Гречанинов А. Хоры для детей. - М., 1977.
11. Даргомыжский А. Петербургские серенады. - М., 1983.
12. Зарубежная хоровая литература /Сост. Д. Локшин. – Ч.1., Ч.2. Ч.3. - М., 1966.
13. Курс чтения хоровых партитур / Сост. И. Полтавцев., М. Светозаров. - Ч.1. - М., 1963.
14. Курс чтения хоровых партитур / Сост. И. Полтавцев., М. Светозаров. - Ч.2. - М., 1965.
15. Кюи Ц. Избранные хоры. - Киев, 1986.
16. Кюи Ц. Хоры без сопровождения. - М.,
17. Моцарт В. Хоры из опер. - М., 1981.
18. Орф К. Кармина бурана. Клавир. - М., 1977.
19. Парцхаладзе М. Хоры для женских голосов. - М., 1988
20. Песни и хоры для детей. - Вып. 2 / Сост. А. Свешников. - М., 1962.
21. Полифонические произведения для детского хора. - Вып. 1. - М., 1984
22. Полифонические произведения для детского хора. - Вып. 2. - М., 1985.
23. Праздничный концерт. Вып. 1. - М., 1958.

24. Праздничный концерт. Вып. 2. - М., 1959.
25. Рахманинов С. Шесть хоров для женских голосов. - М., 1976.
26. Репертуар хорового класса. - Вып. 1. - М., 1968.
27. Репертуар хорового класса. - Вып. 2. - М., 1971.
28. Римский-Корсаков Н. Хоры из опер. - Вып. 1. - М., 1986.
29. Русская хоровая литература: Хрестоматия. - Вып. 1 / Сост. С. Попов. - М., 1958.
30. Русская хоровая литература: Хрестоматия. - Вып. 2 / Сост. С. Попов. - М., 1959.
31. Салманов В. Избранные хоры. - Л., 1976.
32. Свиридов Г. Курские песни. - М., 1968.
33. Свиридов Г. Поэма памяти Сергея Есенина. - М., 1958.
34. Снетков Б. Море спит: Хоровые произведения. - М., 1987.
35. Снетков Б. Хоровые произведения. - М., 1973.
36. Хоры русских композиторов. - М., 1966.
37. Хоры западноевропейских композиторов. - М., 1975.
38. Хоры композиторов Франции. Вып. 3 / Сост. Б. Куликов. - М., 1970.
39. Хоры из опер русских композиторов. Вып. 2 / Сост. В. Балашов. - М., 1974.
40. Хоры из опер русских композиторов. - М., 1965.
41. Хоры из опер советских композиторов. - М., 1972.
42. Хоры русских и советских композиторов на сл. А. Пушкина. - М., 1986.
43. Хоры русских композиторов без сопровождения. - Вып. 2. - М., 1987.
44. Хоры из опер русских композиторов для детского хора. - М., 1972.
45. Хоровая миниатюра. Вып. 2. - Л., 1976.
46. Хоровая миниатюра. Вып. 7. - Л., 1982.
47. Хоровая миниатюра. Вып. 8. - Л., 1983.
48. Хоровая миниатюра. Вып. 9. - Л., 1984.
49. Хоры советских композиторов. - Вып. 1. - М., 1969.
50. Хоры советских композиторов. - Вып. 4. - М., 1969.

51. Хрестоматия по русской хоровой литературе / Сост. Э. Леонов. - М., 1975.
Хоры из опер В. Моцарта. - М., 1981.
52. Хрестоматия по хоровому дирижированию / Сост. Б. Баранов, С. Попов. - М., 1967.
53. Хрестоматия по дирижированию хором / Сост. Е. Красотина, К. Рюмина, Ю. Левит, - Вып. 1. - М., 1979.
54. Хрестоматия по дирижированию хором / Сост. Е. Красотина, К. Рюмина, Ю. Левит, - Вып. 2. - М., 1980.
55. Хрестоматия по дирижированию хором / Сост. Е. Красотина, К. Рюмина, Ю. Левит, - Вып. 3. - М., 1981.
56. Хрестоматия по дирижированию хором / Сост. Е. Красотина, К. Рюмина, Ю. Левит, - Вып. 4. - М., 1982.
57. Хрестоматия по чтению партитур с сопровождением / Сост. Андреева Л., Попов В. - М., 1972.
58. Хрестоматия для хорового класса / Сост. В. Минин. - М., 1980.
59. Хрестоматия русской народной песни. - М., 1968,
60. Хрестоматия по дирижированию / Сост. К. Птица, Б. Куликов. - Вып. 5. - М., 1984.
61. Хрестоматия по дирижированию / Сост. К. Птица, Б. Куликов. - Вып. 6. - М., 1990.
62. Избранные хоры из опер П. Чайковского. - М., 1968.
63. Чесноков П. Женские хоры. - М., 1985.
64. Чичков Ю. Наша школьная страна. - М., 1968.
65. Шебалин В. Хоры. - М., 1982.
66. Шебалин В. Четыре хора. - М., 1960.
67. Школа хорового пения / Сост. А. Бандина, В. Попов. - Вып. 1. - М., 1973.
68. Шостакович Д. 10 хоровых поэм. - М., 1962.
69. Шуман Р. Избранные хоры. - М., 1976.

Вопросы к зачету по курсу - «Практические основы хорового дирижирования Практические основы чтения хоровых партитур»:

1. Искусство дирижирования.
2. О функциях дирижера.
3. Строение и функции дирижерского аппарата.
4. Рука и ее строение.
5. Дирижерский рисунок и схема.
6. Упражнения для развития свободного дирижерского аппарата.
7. Упражнения для развития кисти.
8. Строение дирижерского взмаха.
9. Изучение схем дирижирования.
10. Простые и сложные размеры в дирижировании.
11. Техника дирижирования несимметричных размеров,
12. Понятие аутфакта в дирижировании.
13. Прием вступления.
14. Прием окончания исполнения.
15. Ферматы, их значение и приемы исполнения.
16. Штрихи.
17. Динамика.
18. Назначение динамики в музыке.
19. Общая характеристика динамических обозначений.
20. Упражнения для освоения техники показа разнообразной динамики в музыке.
21. Функции правой и левой руки.
22. Выучить термины иностранных слов в музыке.
23. Темп и пульсация.
24. Темпо-метроритм и жанр.
25. Темп и стиль.
26. Ферматы, их значение и приемы исполнения.
27. Комбинированное снятие фермат.

28. Прием исполнения фермат на паузе и тактовой черте.

29. Подготовка к репетициям. Самостоятельная работа дирижера над хоровой партитурой.

Контрольные тесты по курсу:

1. Расположите этапы развития дирижерского искусства по хронологии:

- применение баттуты
- хейрономия
- дирижирование палочкой
- появление генерал баса;

2. Дирижирование – это:

- передача рисунка тактовой схемы
- показ сильных и слабых долей такта
- выразительная мануальная техника
- метрическое тактирование;

3. Этические советы молодым дирижерам написаны:

- П. Г. Чесноковым
- К. Б. Птицей
- Г. Я. Ломакиным
- Н. М. Данилиным;

4. Тактирование – это:

- показ темпа музыкального произведения
- дирижирование
- отсчитывание метрических долей
- выделение сильной доли;

5. Дирижированию хоровым произведением предшествует анализ:

- исполнительский
- музыкально-теоретический
- вокально хоровой
- все ответы верны;

6. Основные принципы постановки дирижерского аппарата:

- экономность жестов
- ясность, четкость, движений
- свобода рук
- все ответы верны;

7. В понятие дирижерский аппарат включают:

- положение корпуса
- положение рук
- лицо, мимика, взгляд
- все ответы верны;

8. В переводе с латинского «manus» означает:

- плечо
- кисть
- рука
- предплечье;

9. Ведущей частью руки в дирижировании является:

- кисть
- плечо
- предплечье
- локоть;

10. Расположите в последовательности выполнение элементов техники дирижирования:

- вступление
- снятие
- дыхание
- внимание;

11. Укажите фамилии русских хоровых дирижеров

- Г. Я. Ломакин
- П. Г. Чесноков
- Н. М. Данилин
- все ответы верны;

12. Чтение партитур – это:

- практическая учебная дисциплина
- исполнение партитуры на фортепиано
- начало освоения музыкального произведения
- все ответы верны;

13. Кому принадлежат слова: «Если хор поет плохо, вини в этом не его, а самого себя»:

- М. М. Ипполитову-Иванову
- В. С. Калининкову
- С. И. Танееву
- П. Г. Чеснокову;

14. Хор – это:

- группа однородных голосов
- музыкальное произведение, предназначенное для исполнения певческим коллективом

- группа певцов, совместно исполняющих музыкальное произведение
- певческий коллектив;

15. Состав хора:

- однородный
- неполный смешанный
- смешанный
- все ответы верны;

16. Альт:

- низкий детский голос
- низкий женский голос
- партия в хоре
- все ответы верны;

17. Бас:

- самый низкий голос в многоголосной музыке
- партия в хоре
- самый низкий мужской голос
- все ответы верны;

18. Хоровая партия – это:

- ноты голосов хоровой партитуры
- группа однородных голосов в хоре
- певческий коллектив
- группа певцов;

19. Виды хорового ансамбля:

- частный
- общий

- ритмический
- все ответы верны;

20. Установите соответствие:

- искусственный ансамбль
- естественный ансамбль
- одинаковые тесситурные условия хоровых голосов
- разные тесситурные условия хоровых голосов

21. Тембр – это:

- сила звука
- окраска звука
- усилитель звука
- выразительность звука;

22. Тесситура – это:

- звуковой объем голоса
- высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса
- совокупность певческих звуков, издаваемых при помощи голосового аппарата
- система высотных связей музыкальных звуков;

23. Особенности певческого дыхания:

- цепное
- одновременное
- смешанное
- все ответы верны;

24. При различной подтекстовке в хоре применяется дыхание:

- обще хоровое

- по партиям
- по фразам
- все ответы верны;

25. Цепное дыхание применяется в:

- протяженных музыкальных фразах
- небольших музыкальных фразах
- передаче непрерывного характера звучания
- все ответы верны;

26. Расположите музыкально-смысловые элементы последовательно от меньших форм к большим:

- фраза
- период
- мотив
- предложение;

27. Камертон – это:

- жезл, которым на раннем этапе дирижерского искусства дирижер управлял хором
- источник звука, служащий эталоном высоты при настройке в хоре
- прибор для определения темпа
- тональная настройка перед пением хора;

28. Установите соответствие между функциями техники дирижирования:

- тактирующая
- выразительная
- обозначение темпа и метра
- раскрытие эмоционально-образного содержания;

29. Камерный хор – это хор:

- двойного состава
- сводный
- небольшой по составу
- смешанный;

30. Смешанный хор состоит из:

- теноров, басов и детских голосов
- теноров, басов и женских голосов
- мужских голосов без разделения на отдельные партии и женских голосов
- все ответы верны;

31. Интерпретация – это:

- вокально-хоровой анализ произведения
- музыкально-теоретический анализ хорового сочинения
- репетиционная работа с хором
- художественное раскрытие музыкального произведения в процессе исполнения;

32. Книга «Хор и управление им» принадлежит :

- К. А. Ольхову
- К. К. Пигрову
- К. Б. Птице
- П. Г. Чеснокову;

33. Аранжировка – понятие, близкое по значению:

- переложению
- обработке
- транскрипции
- все ответы верны;

34. Склад хорового письма:

- монодический
- полифонический
- гомофонно-гармонический
- все ответы верны;

35. Установите соответствие:

- фактура
- форма
- структура
- изложение;

36. Жанр – это:

- форма произведения
- разновидность музыкального произведения
- вид произведения какого-либо искусства
- все ответы верны;

37. Alla breve означает:

- как обычно
- удлинено
- по усмотрению
- укороченно;

38. Гармония – это:

- средство музыкальной выразительности
- характерная для творчества какого-либо композитора последовательность аккордов и созвучий
- учебная дисциплина
- все ответы верны;

39. Установите соответствие:

- горизонтальный строй

- вертикальный строй

- правильное интонирование интервалов, аккордов

- чистое интонирование мелодии вокальным унисоном;

40. Фразировка – это:

- мелодический оборот, интонация

- важное средство выразительности

- логическое построение музыкального предложения, фразы, периода

- выразительное исполнение музыкальных фраз;

41. Певческая установка – термин, обозначающий:

- подготовленность певца к фонации

- состояние, необходимое для начала пения

- положение корпуса перед началом пения

- все ответы верны;

42. Фугато – это:

- полифоническая форма, где голоса повторяют мелодию ведущего голоса вступая раньше, чем она закончится у предыдущего

- полифонический эпизод обычно в произведениях гомофонно-гармонического склада

- маленькая фуга

- все ответы верны;

43. Выберите термин, относящийся к понятию агогика:

- tempo rubato

- grazioso

- dolce
- accelerando;

44. Укажите вокально-хоровые жанры:

- оратория
- романс
- кантата
- опера;

45. Диапазон – это:

- один из регистров голоса
- совокупность музыкальных звуков, возникающих в результате работы голосового аппарата
- звуковой объем голоса
- звуки, лежащие на границе регистров голоса;

46. Установите соответствие:

- тип хора
- вид хора

- неполный смешанный
- 4-голосный;

47. Если в размере 4/4 хор вступает на первую долю такта, ауфтакт выполняется на:

- четвертой
- второй
- третьей
- первой;

48. Укажите простые размеры:

- 3/4
- 2/4
- 4/4
- все ответы верны;

49. Ауфтакт – это:

- замах
- предварительный взмах
- показ вдоха перед началом звука
- все ответы верны;

50. Виды ауфтактов:

- полный
- неполный
- задержанный
- все ответы верны;

51. Ауфтактом предваряется:

- начало звучания
- окончание звучания
- показ ферматы
- все ответы верны;

52. Для дробленного вступления характерен ауфтакт:

- полный
- задержанный
- укороченный
- неполный;

53. Фермата – это:

- продление звука
- окончание звучания
- продление паузы
- ослабление звучности;

54. Виды фермат:

- на тактовой черте
- не снимаемые
- на паузе
- все ответы верны;

5. Значение ферматы:

- подчеркивание выразительности паузы
- утверждение большей завершенности музыкального построения
- подчеркивание кульминации
- все ответы верны;

56. Снимаемая фермата требует от дирижера:

- ауфтакт к продолжению звучания
- остановка рук и выдержка длительности ферматы
- ауфтакт к показу ферматы
- ауфтакт к снятию;

57. Неснимаемая фермата требует от дирижера:

- ауфтакт к продолжению звучания
- ауфтакт к снятию
- ауфтакт к показу ферматы
- остановка рук и выдержка длительности ферматы;

58. Цезура – это:

- пауза, указанная в нотной записи
- грань между частями музыкального произведения
- длинная пауза, не указанная в нотной записи
- короткая пауза, не указанная в нотной записи;

59. Тип атаки звука:

- придыхательная
- твердая
- мягкая
- все ответы верны;

60. Вокальная речь – это:

- средство передачи музыкальной, эмоциональной информации от исполнителя

исполнителя к слушателю

- особый вид речи, где доминируют гласные
- искусство пения
- все ответы верны;

61. Артикуляция – это:

- искусство владения певческим голосом
- способ исполнения звуков при пении с разной степенью связанности или расчлененности
- работа органов речи,

Все ответы верны;

62. Метры бывают:

- простые
- сложные

- симметричные
- смешанные;

63. Укажите смешанные размеры:

- $9/8$, $3/2$
- $5/4$, $7/8$
- $12/8$, $2/2$
- $7/4$, $11/4$;

64. Группировка в несимметричном размере зависит от :

- выбора схемы дирижирования
- логических ударений в тексте
- строения мелодической линии
- темпа произведения;

65. В быстром темпе 12-дольный размер дирижировается по схеме на:

- четыре без дублирования
- четыре с дублированием
- три без дублирования
- три с дублированием;

66. В медленном темпе размер $9/8$ дирижировается по схеме на:

- три без дублирования
- три с дублированием
- четыре без дублирования
- четыре с дублированием;

67. В быстром темпе размер $6/8$ дирижировается по схеме на:

- три без дублирования
- три с дублированием

- два с дублированием
- два без дублирования;

68. В 6-дольной сетке относительно сильной долей является:

- первая
- третья
- четвертая
- пятая;

69. В 9-дольной сетке относительно сильной долей является:

- первая
- третья
- четвертая
- седьмая;

70. Установите соответствие:

- показатель метронома
- показатель метронома

- размер исполняется без дробления
- размер исполняется с дроблением;

71. При группировке 5-дольного размера 3+2 относительно сильной долей

является:

- первая
- вторая
- третья
- четвертая;

72. При группировке 5-дольного размера 2+3 относительно сильной долей

является:

- первая
- вторая
- третья
- четвертая;

73. При дирижировании 5-дольного размера на пять за основу берется схема:

- 2-дольная
- 3-дольная
- 4-дольная
- 5-дольная;

74. В медленном темпе 7-дольный размер дирижировается по схеме:

- 2-дольной
- 3-дольной
- 4-дольной
- на раз;

75. Установите соответствие выбора схемы дирижирования 5-дольного

размера:

- очень быстрый темп
- быстрый темп

- 2-дольная схема
- 1-дольная схема;

76. При группировке 7-дольного размера 4+3 относительно сильной долей является:

- первая
- третья
- четвертая
- пятая;

77. При группировке 7-дольного размера 3+4 относительно сильной долей является:

- первая
- третья
- четвертая
- пятая;

78. Дирижерская доля содержит:

- отдачу
- замах
- падение
- все ответы верны

79. Части голосового аппарата:

- артикуляционный аппарат
- гортань с голосовыми связками
- дыхательный аппарат
- все ответы верны

80. Метроном – прибор для:

- отсчитывания тактов
- определения частоты голосового вибрато
- определения темпа

- измерения амплитуды колебания звука

81. Термин *Largo* относится к темпу:

- умеренному
- медленному
- быстрому
- очень медленному

82. Термин *Adagio* обозначает:

- умеренно
- медленно
- сдержанно
- оживленно

83. Установите соответствие показаний метронома указанному темпу:

- Moderato
- Allegro

- 80
- 132

84. Установите соответствие между темповыми обозначениями:

- Allegro non troppo
- Allegro vivace

- не слишком скоро
- очень скоро

85. При внезапном изменении темпа определяющим моментом в дирижерском жесте является:

- изменение плоскости дирижирования
- четкий аффтакт к новому темпу
- изменение амплитуды жеста
- насыщенность жеста

86. Установите соответствие между обозначениями характера произведения:

- rizioso assai
- lento con anima

- медленно с чувством
- очень решительно

87. Расположите последовательно обозначения в зависимости от увеличения темповой скорости:

- Allegretto
- Andante

- Andantino
- Allegro

88. Расположите последовательно обозначения в зависимости от уменьшения темповой скорости:

- Largo
- Moderato

- Largetto
- Presto

89. Штриху legato соответствуют:

- резкие движения
- мягкая точка
- короткая точка
- плавные движения

90. Штрих staccato исполняется:

- всей рукой от плеча
- кистевым жестом
- движением руки от локтя
- маленьким жестом;

91. Штрих non legato характеризуется:

- укороченными долевыми движениями
- сглаженными точками
- фиксированными точками
- маленькой отдачей;

92. Укажите обозначение штриха:

- marcato
- ritenuto
- forte
- grave

93. К раздельным штрихам относится:

- non legato
- marcato
- legato
- staccato

94. Установите соответствие дирижерского приема виду штриха:

- staccato

- marcato

- подчеркнутая точка

- острая отрывистая точка

95. Укажите подвижные нюансы:

- mezzoforte

- crescendo

- mezzopiano

- diminuendo

96. Укажите обозначение для внезапного изменения силы звука:

- sforzando

- subito piano

- mezzo piano

- simile

97. Установите соответствие:

- громкая динамика

- тихая динамика

- fortfortissimo

- pianopianissimo

98. Установите последовательность усиления силы звучания:

- mezzopiano

- forte

- piano

- pianissimo

99. Увеличение силы звучания требует изменения:

- амплитуды движений
- плоскости дирижирования
- характера жеста
- все ответы верны

100. Музыкально-теоретический анализ хорового сочинения включает:

- разбор ладотонального плана
- определение типа и вида хора
- выявление исполнительских трудностей
- гармонический анализ

101. Вокально-хоровой анализ произведения включает характеристику:

- творчества композитора
- тесситурные условия хоровых партий
- хорового ансамбля
- особенностей певческого дыхания

102. Исполнительский анализ хорового произведения включает:

- определение необходимых приемов дирижерской техники
- интерпретацию произведения
- определение эмоционально-выразительных задач
- все ответы верны

103. Связь дирижера с исполнителями осуществляется посредством:

- эмоционального воздействия
- мимики, взгляда

- мануальной техники
- все ответы верны

104. Синкопа – это:

- акцентирование сильной доли
- смещение ударения с метрически сильного момента на более слабый
- акцентирование слабой доли
- все ответы верны

105. Показ синкопы характеризуется:

- активным, упругим жестом
- задержанным ауфтактом
- энергичной отдачей от предшествующей синкопе доли
- все ответы верны

106. Показ пунктирного ритма требует:

- мягкой точки
- подчеркнутой точки
- плавного жеста
- энергичного жеста;

107. Установите соответствие между терминами и их обозначениями:

- люфт-пауза
- дыхание

- v
- ’

108. Виды кульминаций:

- смысловая
- динамическая
- главная, побочная
- все ответы верны

109. Тесситура может быть:

- высокая
- низкая
- средняя
- все ответы верны;

110. Установите соответствие между характером музыки и дирижерским жестом:

- торжественно
- грациозно

- большая амплитуда всей рукой от плеча
- маленькая амплитуда кистевым движением;

111. Дискант:

- высокий женский голос
- высокий детский голос
- партия в хоре, исполняемая высокими детскими голосами
- все ответы верны;

112. Установите соответствие между обозначениями характера произведения:

- *espressivo*
- *dolce*

- выразительно
- нежно;

113. Чистое пение в хоре или хоровой партии относится к строю:

- динамическому
- интонационному
- ритмическому
- все ответы верны;

114. При исполнении партитуры для смешанного хора партию теноров, записанную в скрипичном ключе, следует играть:

- в той же октаве
- на октаву вверх
- на октаву вниз
- транспонировать в басовый ключ;

115. Установите соответствие:

- одинаковая подтекстовка в хоре
- различная подтекстовка в хоре

- общехоровое дыхание
- смена дыхания по партиям;

116. Роль инструментального сопровождения в хоровом произведении

- дублирование хоровых голосов
- обогащение партитуры
- вступление и заключение для создания эмоционального и психологического настроения
- все ответы верны;

117. Установите соответствие между термином певческая позиция и качеством звука:

- ВЫСОКАЯ ПОЗИЦИЯ

- НИЗКАЯ ПОЗИЦИЯ

- заниженная интонация, форсирование звука

- интонационная точность; звонкий, полетный звук;

118. При изучении полифонического произведения необходимо:

- понять драматургию произведения и закономерности развития музыкальных образов

- четко разграничить функции рук

- детально показать проведение каждого голоса от начала до конца

- уметь выделить главный тематический материал, не передавая жестом детальное развитие каждого голоса;

119. Установите последовательность реализации творческого замысла для исполнения хорового сочинения:

- композитор

- слушатель

- автор

- дирижер;

120. Кто впервые выработал и систематизировал определенные правила интонирования ступеней мажора и минора в хоровой практике

- Н.М. Данилин

- П.Г. Чесноков

- К.К. Пигров;

ОТВЕТЫ К ТЕСТАМ

Вопрос	ответ	вопрос	ответ
1	2,1,4,3	25	1,3
2	3	26	3,1,4,2
3	1	27	2
4	1,3	28	1-3, 2-4
5	4	29	3
6	4	30	4
7	4	31	4
8	8	32	4
9	1	33	1
10	4,3,1,2	34	4
11	4	35	1-4, 2-3
12	4	36	2,3
13	4	37	4
14	2,4	38	4
15	4	39	1-4,2-3
16	4	40	2,3,4
17	4	41	4
18	1,2	42	2
19	4	43	1,2
20	1-4, 2-3	44	1,3
21	2	45	3
22	2	46	1-3, 2-4
23	1,2	47	1
24	2	48	1,2
49	4	85	2
50	4	86	1-4, 2-3
51	4	87	2,3,1,4

52	2,4	88	4,2,3,1
53	1,3	89	2,4
54	4	90	2,4
55	4	91	1,3
56	2,3,4	92	1
57	1,3,4	93	1,2,4
58	2,4	94	1-4, 2-3
59	4	95	2,4
60	4	96	1,2
61	2,3	97	1-3, 2-4
62	1,2,4	98	4,3,1,2
63	2,3	99	4
64	2,3	100	1,4
65	1	101	2,3,4
66	2	102	4
67	4	103	4
68	3	104	2,3
69	3,4	105	4
70	1-4, 2-3	106	2,4
71	4	107	1-4, 2-3
72	3	108	4
73	3	109	4
74	3	110	1-3, 2-4
75	1-4, 2-3	111	2,3
76	4	112	1-3, 2-4
77	3	113	2
78	4	114	3
79	4	115	1-3, 2-4
80	3	116	4

81	4	117	1-4, 2-3
82	2	118	1,2,4
83	1-3, 2-4	119	3,1,4,2
84	1-3, 2-4	120	2