Государственное профессиональное образовательное учреждение
Тульской области «Тульский педагогический колледж»

Методическая работа на тему:

«Роль упражнений в совершенствовании дирижерской техники»

Тула 2021

Организация-разработчик: ГПОУ ТО «Тульский педагогический колледж»

Разработчик: **Тимошенко Н.Н., преподаватель** ГПОУ ТО «Тульский педагогический колледж»

Рекомендованы методическим советом, протокол № 3 от 02.03.2021 г.

СОДЕРЖАНИЕ

№ стр

ВВЕДЕНИЕ…… 3

1 Общегимнастические упражнения с элементами дирижерской техники (упражнения на освобождение мышц и суставов, поднимание, опускание и перенос рук, развитие кистевых движений)…….. 7

2 Упражнения на совершенствование техники дирижирования (показ вступления, дирижерская сетка и координация движений рук)…..... 15

3 Основные средства выразительности: динамика, темп, формы звуковедения……. 29

4 ПРИЛОЖЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Целью междисциплинарного курса «Хоровой класс и управление хором» является подготовка студентов к самостоятельной хормейстерской деятельности, развитие их исполнительского мастерства, формирование умений выражать своё творческое отношение к исполняемому произведению средствами мануальной техники.

Овладение мануальной техникой процесс очень сложный и длительный, результат достигается путем большой самостоятельной работы. Студент должен развить гибкость, пластичность, «свободу» рук, овладеть практически рядом приемов, выполняя их абсолютно непринужденно, внешне очень просто легко, без большой затраты физических сил, почти автоматически.

Однако обучающимся следует понимать, что техника, свободное владение дирижерским аппаратом, должна сочетаться с общим музыкальным развитием. Дирижер активно участвует в исполнении только через посредство жеста, без него он становится «немым». У него, хорошо владеющего техникой, язык жестов полностью заменяет язык слов, и исполнители могут свободно «читать» по руке дирижера все его требования. Отсюда становится ясным, какое большое значение приобретает владение техникой дирижирования для каждого руководителя хора.

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 вкакой-тостепени аналогичными упражнениям по развитию техники - ловкости, беглости и пр. – у инструменталистов,целью которых является устранение всевозможных двигательных дефектов - зажатости, скованности мышц, судорожности, неуклюжести, не координированности движений и т. п.

Специальные предварительные упражнения основаны на движениях, представляющих собой элементы дирижерской техники. С них фактически начинается процесс овладения навыками тактирования. Суть лишь в том, что каждое из движений, входящих в дирижерскую технику в виде слитных комплексов, на упражнениях осваивается изолированно и в известной методически обусловленной последовательности.

Наш двигательный аппарат действует наиболее точно и целесообразно тогда, когда сознание устремлено к ясной творческой цели. Но этому «должно предшествовать известное умение». Такое умение приобретается в жизненном опыте и путем специальных вспомогательных упражнений, в которых техническая задача ставится элементарно и поэтому ее можно решить быстрее и радикальнее.

На первоначальном этапе обучения хоровому дирижированию целесообразнее заняться элементарными упражнениями, имеющими общее ключевое значение для исполнения многих произведений.

Элементарные навыки, вырабатываемыевупражнениях, еще не представляют собой художественную технику, но первые облегчают и ускоряют появление второй. Различные упражнения широко используются в дирижерской педагогике. Профессор К. Б. Птица предлагает вводить специальные упражнения. «При помощи них,-говорит он,-учащийся может овладевать, в необходимой изоляции от больших и многообразных задач исполнения музыкального произведения, специальными техническими приемами, а также знакомиться с дирижерским изображением отдельных элементов музыки». Технические «заготовки» делаются под прицелом и с точки зрения будущей художественной техники. Преподавателю важно точно знать и видеть этот прицел. Хотя упражнения изложены довольно подробно (для облегчения их практического использования), их удельный вес на занятиях ограничен во времени по вполне понятным причинам: нельзя развивать дирижерскую технику только на упражнениях, оторванных от концертных художественно-исполнительских задач. С другой стороны, полный отказ от

упражнений едва ли практически целесообразен. Эпизодическое применение упражнений ускоряет процесс обучения. Так, например, практика известных педагогов показывает, что на первоначальном этапе обучения проведение цикла упражнений (8-12 уроков) позволяет более быстро, полно и эффективно перейти к исполнительской работе ученика над художественным произведением. Весьма желательно также эпизодическое использование упражнений при возникновении технических трудностей в работе над дирижерским исполнением партитуры. В методической работе приводятся конкретные упражнения при изучении которых необходимо иметь в виду следующие общие установки:

- упражнения нужно выполнять на музыкальном материале в определенном темпо-метро-ритме, приспосабливаясь к его дисциплине;

- каждое упражнение желательно проходить с наибольшим количеством вариантов, что делает развиваемый навык более гибким и более приближенным к многообразным условиям исполнения;

- упражнения, указанные для правой руки, следует выполнять и левой. Кроме того, зачастую целесообразно проработку упражнения начинать именно с левой руки. В физиологии отмечается, что навык, развитый в левой руке, значительно легче и быстрее вырабатывается в правой, чем наоборот:

- по мере того как ученик усваивает различные упражнения, в них нужно вносить элемент этюда, приближающий упражнение к более реальным условиям. Для этой цели полезно применять разнообразный музыкальный материал и разные психологические приспособления (образцы подобных приспособлений даны при описании упражнений);

- добившись от ученика необходимого результата в упражнениях, преподаватель должен не откладывая, закрепить его в исполнительской работе над произведением. Особо следует указать на опасность механического выполнения упражнений в отрыве от задач мышечно-слуховойкоординации. Начинающие дирижеры часто склонны допускать эту ошибку.

Чтобы в какой-то мере застраховаться от этого при изучении вспомогательных упражнений, необходимо придерживаться следующих правил:

1) Точно знать, какая цель поставлена в данном упражнении с точки зрения развития исполнительской техники дирижера.

2) Не искать желаемый результат путем бесконечного повторения движения, а проделывать упражнение как одиночный прием с анализом недочетов и точной подготовкой новой пробы. Одним из важнейших моментов этой подготовки является наиболее точное внутреннее мышечно-слуховое представление данного движения или приема. Можно с уверенностью сказать, что при отсутствии у ученика такого внутреннего представления нельзя получить нужный результат.

3) При выполнении упражнения ориентироваться не столько на зрительное восприятие, сколько на мышечно-слуховое ощущение. Этот путь-для начинающего трудный, требующий очень точного и цепкоговнимания и воображения, но единственно эффективный.

Предлагаемые упражнения делятся на две категории.

Первая категория-общегимнастические упражнения с элементами дирижерской техники. К ним относятся упражнения на освобождение мышц и суставов, поднимание, опускание и перенос рук, развитие кистевых движений, смену позиций, планов и диапазонов.

Вторая категория упражнений более непосредственно связана с дирижерской техникой. Это-упражнения в показе вступления, дирижерской сетке и координации движений рук. Круг указанных упражнений специально ограничен до минимума для того, чтобы сократить подготовительный период обучения, предшествующий непосредственной работе над дирижерским исполнением.

Кроме указанных упражнений, преподаватель (а впоследствии и сам ученик) может применить много других, руководствуясь знанием дирижерского аппарата и определенной учебной задачей. Для этой цели

используются также элементарные задачи, вычлененные из дирижерского исполнения того или иного конкретного произведения.

1. Общегимнастические упражнения с элементами дирижерской техники

Первые уроки дирижерской техники рекомендуется посвятить именно раскрепощению и правильной постановке аппарата. Здесьпреподавателю приходится уделять большое внимание правильной постановке корпуса и предупреждать возможные недостатки. Они могут проявляться в согнутом положении корпуса, сутулости. Фигура дирижера должна быть свободной естественной, без напряжения.Если студент качается из стороны в сторону - это мешает восприятию его хором. Ноги обязательно опираются на всю ступню, равномерно распределяя тяжесть тела. Наибольшей выразительности следует добиваться исключительно руками, не прибегая к помощи корпуса.

Упражнения для правильной постановки аппарата

Упражнение 1. Ученик встаёт спиной к косяку двери, как можно плотнее. В таком положении у шейного позвонка и поясничной части образуется просвет в 1-2 сантиметра. Грудь при этом несколько приподнята, плечи разворачиваются, осанка приобретает естественное положение. Голова держится прямо, руки свободно висят. В корпусе не должно ощущаться напряжение.

Упражнение 2. Исходное положение тоже, что и в упражнении 1, только без опоры о косяк. Ноги расставлены на ширину стопы, с немного выдвинутой вперёд правой ногой. В этом упражнении необходимо добиваться максимальной мышечной свободы:

а) освобождаются мышцы плечевого пояса – плечи свободно поднимаются и опускаются, круговые движения плечами вперёд и назад;

б) освобождаются мышцы рук – лёгкие повороты свободно висящей рукой, поднимать и бросать руки вниз, как плети (внизу должны качаться как маятники);

в) убирается мышечное напряжение в ногах – перенос центра тяжести с одной ноги на другую;

г) освобождение мышц шеи – плавные повороты и наклоны головы;

д) свобода мышц лица – не морщить лоб, не поднимать и не сдвигать брови, не сжимать зубы, не кривить рот.

Упражнения на мышечную свободу движений, отсутствие излишнего напряжения в руках и плечевом поясе (И. Мусин, Л. Безбородова)

«Чтобы быть свободным в искусстве, - писал известный пианист И. Гофман, - необходимо вполне овладеть техникой. Но не по технике мы судим о художнике-исполнителе, а по тому, как он ею пользуется».

Хорошая техника помогает добиваться точности и легкости управления, творческой свободы исполнения. Дирижерские жесты должны всегда быть четкими, экономными, естественными, пластичными и выразительными. К сожалению, достижению таких качеств часто мешает «зажатость» дирижерского аппарата от излишнего мышечного или нервного напряжения. В этих случаях работа должна начаться с освобождения таких «зажатых» мышц.

Абсолютной мышечной свободы не бывает. В процессе исполнения возникает определенное мышечное напряжение, без которого никакое движение не может состояться. Дирижирование состоит из ряда разнообразных движений, располагающихся в определенной последовательности и нуждающихся в дифференциации мышечного напряжения.

Для начинающих дирижеров типична зажатость и конвульсивность движений. С.Казачков в пособии «Дирижерский аппарат и его постановка» отмечает, что общие причины могут быть разными:

- физические: общая физическая неразвитость, природная неуклюжесть, занятия тяжелой атлетикой;

- психологические: незнание партитуры и отсутствие ясного плана действий, непосильность художественного задания, неумение преодолеть сценическое волнение и страх перед аудиторией.

По мнению Семена Абрамовича Казачкова «у холериков и флегматиков зажатость встречается чаще, а психологическая и физическая свобода достигается труднее, чем у сангвиников, в силу того, что холерикам свойственна эмоциональная несдержанность (преобладание возбуждения над торможением), а флегматикам – природная застенчивость и замедленность реакции (преобладание торможения над возбуждением). Меланхолический тип нервной системы наименее благоприятен для занятий любой музыкально-исполнительской, а тем более дирижерской деятельностью».

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. В последствии он (самоконтроль) автоматизируется и перейдет в область подсознания.

Только свободные, ненапряженные руки, позволяют дирижеру передавать исполнителям свои художественные намерения.Устранению напряжения в мышцах должно быть уделено особое внимание. Приступая к занятиям, дирижер должен позаботиться о том, чтобы привести корпус и руки в свободное состояние.

Упражнение 1. Приподняв плечи, отведите их (разверните) назад и свободно (как бы бросив) опустите; упражнение повторите несколько раз. Оно устраняет напряженность мышц плечевого пояса и корпуса, позволяет принять подтянутое, а вместе с тем свободное положение.

Упражнение 2. Свободное положение руке придается следующим образом: рука медленно поднимается от плеча перед собой (при свободно опущенной кисти), на мгновение задерживается, после чего, несдерживаемая

расслабленными мышцами, свободно падает. После падения рука по инерции совершит несколько размаховых движений; для того чтобы их не стеснять, можно слегка наклонить корпус в сторону. Упражнение делается обеими руками поочередно.

Упражнение 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.

Упражнение 4. Встать прямо. Поднять одну руку вверх (вдох), затем бросить её вниз, не сгибая в локтевом суставе (выдох), свободно покачать внизу маятникообразным движением. Выполнять поочерёдно 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.

Упражнение 5. 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.

Упражнение 6. 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 7. Для достижения свободы плечевого сустава полезно применять упражнения, в основе которых лежит круговое движение. 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 поочерёдно при регулируемом дыхании «вдох - выдох».

Упражнение 8. Упражнение то же, что и предыдущее, только рука движется не в левую, а в правую сторону.

Упражнение 9. 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.

Упражнение 10. Следующие упражнения выполняются в перпендикулярной плоскости туловища направлении (вперёд и назад). 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 11. 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 12.Выполнение круга кистью даёт возможность развития лучезапястного сустава. При этом наиболее правильную позицию рук обеспечит опора предплечья не на локоть, а на запястье.Такие упражнения позволяют развить подвижность отдельных частей рук, что в дальнейшем необходимо для точности показов, умения дирижировать «крупным» и «мелким» жестом.

В дальнейшем рекомендуется время от времени проверять состояние мышц и устранять возникающие зажимы. Эта мера особенно необходима в начальной стадии занятий, пока обучающийся не овладеет ей в достаточной степени.

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 относится 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.

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 поочерёдно каждой рукой.

Упражнение 2. Встать прямо. Кисть расположить на уровне пояса. Ладонь слегка развернуть в сторону, для этого соединить 1-й, 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 поочерёдно 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. Ощутив 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-йпальцы 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 данного 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.

2. Упражнения на совершенствование техники дирижирования

Подготовка графических схем

Изучение дирижерских схемначинается спростых размеров, и на первых порах обучения эти схемы имеют форму метрономирования, так как учащийся еще не обладает достаточным запасом техники для дирижирования в полном смысле этого слова. Обычно перед начинающими педагогами встает вопрос: с какой дирижерской схемы начинать обучение? Основываясь на педагогическом опыте разных педагогов, можно прийти к заключению, что лучше всего начинать изучение тактовых схем с трехдольной.

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 выражена особенно четко и определенно прямой линией вниз. Чередование одной сильной и двух слабых долей в такте также легко усваивается учащимся.

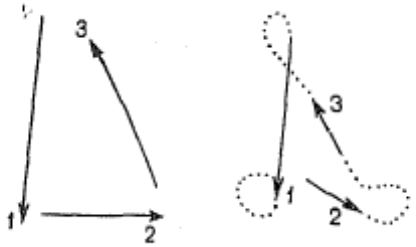


Рис. 1. Трехдольная схема

Из схемы видно, что первая доля, являющаяся сильной, ведется 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 отличае от первой доли она ведется очень мягкой рукой. Технически это выполняется так, как показано на рисунке 2.

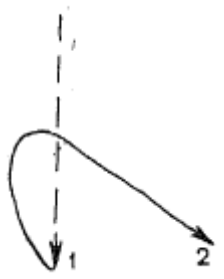


Рис. 2. Направление второй доли в трехдольном размере.

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. Часто учащиеся при выполнении второй доли чрезмерно выпрямляют руку в локте, опуская кисть вниз. В результате вторая доля получается очень размашистой, неопределенной, без точки опоры. Чтобы избежать этого, необходимо хорошо выполнять подготовительное движение ко второй доле (рука обязательно должна получать «отдачу» от первой доли), вести вторую долю от себя, но не просто в сторону, а обязательно сверху вниз. Нужно следить за тем, чтобы «точка» второй доли приходилать на ту же горизонтальную плоскость, что и «точка» первой доли (не ниже и не выше). По выполнении второй доли следует опять момент подготовки третьей доли, аналогичный переходу от первой ко второй. Рука отталкивается от «точки» второй доли и поднимается вверх, продолжая начатую линию, как изображено на рисунке 3.

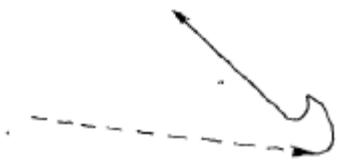


Рис. 3. Направление третьей доли в трехдольном размере.

Третья доля схемы имеет направление снизу вверх. На самой вершине доли рука, мгновенно задержавшись, подготавливает последующую сильную

(первую) долю. Третья доля, является затактом, имеет очень большое значение в схеме. От нее зависит качество сильной доли, а 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. При выполнении третьей доли нужно особенно тщательно следить за тем, чтобы вверх она велась запястьем (лучезапястным суставом), а не пальцами (ассоциация с ведением смычка скрипачом).

Подробно объяснив рисунок трехдольной схемы и принцип ее выполнения, педагог акцентирует внимание учащегося на объединении всех долей схемы в единое целое при ведущей роли сильной доли. Доли схемы не должны мыслиться каждая в отдельности, а представлять собой единое целое – трехдольный такт. Это нужно осмыслить и музыкально (на слух) и технически, то есть научиться связывать рукой все доли схемы округлыми пластичными движениями, как наиболее подходящими к выражению непрерывности течения музыки. Чтобы учащийся лучше усвоил трехдольную схему, нужно сначала тренировать его на упражнениях под фортепиано и только после усвоения рисунка схемы переходить к изучению произведений в трехпольном размере. Произведения подбираются такие, в которых вступление приходится на первую долю такта.

Двухдольная схема. Вслед за трехдольной схемой начинается изучение двухдольной. Несмотря на меньшее количество долей, она труднее усваивается учащимися прежде всего потому, что первая доля этой схемы идет не прямо вниз, как в трехдольной, а несколько в сторону от дирижера, по диагонали сверху вниз. Вследствие этого в двухдольной схеме значительно труднее ощущать точку опоры, так как положение кисти на плоскости неустойчиво.

На первой доле рука собранным движением направляется от себя, к «точке» внизу, а затем, по достижении ее, мгновенно расслабившись, ведет вверх вторую долю. Эта вторая, слабая доля схемы ведется по тому же

принципу, что и затакт в трехдольной схеме, и не требует особого пояснения, что можно наблюдать на рисунке 4.

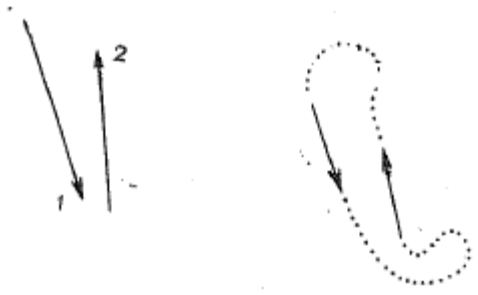


Рис. 4. Направление второй доли в двухдольном размере

Возможные ошибки при ведении двухдольной схемы:

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

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

Четырехдольная схема по сравнению с двумя предыущими является более трудной. По графическому начертанию она близка к трехдольной схеме, но имеет и существенные отличия от нее, заключающиеся в прибавлении новой по направлению доли (второй) и в другом соотношении сильных и слабых моментов. В четырехдольной схеме имеется не только сильная доля (первая, как во всех размерах), но и относительно сильная – третья. Таким образом, возникает сложная схема (см. рис. 5.).

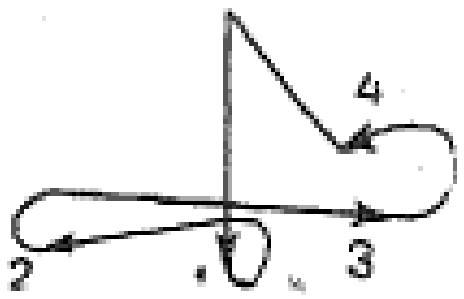


Рис. 5. Четырехдольная схема

Обычно трудным для учащихся бывает усвоение второй доли. Она ведется вовнутрь, к дирижеру. После выполнения первой доли (такой же, как в трехдольной схеме) нужно обязательно хорошо дать подготовку (ауфтакт) ко второй доле. Для этого рука свободным движением отходит от «точки» первой доли немного вверх (это и будет предварением второй доли), а затем уже идет вовнутрь, к дирижеру. Ведущей в этом движении является кисть, а направляет ее лучезапястный сустав с опущенным вниз большим пальцем (опять возникает ассоциация с ведением смычка). После этого снова подготавливается следующая доля (на этот раз третья, относительно сильная) и так далее. При изучении четырехдольной схемы необходимо добиваться от учащегося активного исполнения относительно сильной доли, почти не уступающей по значению первой. При выполнении этой доли совершенно обязательно насыщение руки мышечной энергией и ясная фиксация «точки». Ощущение двух сильных моментов в такте четырехдольной схемы и ясное их выполнение обязательны для учащегося.

Возможные ошибки при исполнении учащимися четырехдольной схемы:
- недостаточно ясная подготовка второй доли. Рука не идет вверх после точки первой долы, лучезапястный сустав «не дышит», и дирижер просто передвигает руку влево, вправо и так далее;
-отсутствует момент предварения. Вторая доля ведется не кистью, а пальцами. Пальцы не следуют за лучезапястным суставом, а берут инициативу на себя;
- плохой замах (ауфтакт) к третьей доле, а отсюда - вялость, неопределенность, потеря ощущения сильного времени, нарушение ритмичности исполнения;

- очень часто при ведении третьей долы учащиеся плохо «раскрывают» руку, то есть недостаточно ясно ведут ее от себя, в сторону. Тормозом в этом всегда бывает высокий локоть, который, идя впереди кисти, тем самым лишает ее возможности достичь «точки» третьей доли.

Ауфтакт

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 чёткостью 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 nonlegato. «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.

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.

Освоение движения в различных сочетаниях (вертикальные, горизонтальные), ощущение их цельности, 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. Обратить 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.

Жест вступления самым тесным образом связан с жестом дыхания, является его следствием и отражением. Правильно показанное дыхание обеспечивает п правильное одновременное вступление. Если жест дыхания был волевым, энергичным, то таким же будет и вступление. Небольшой, легкий жест дыхания вызовет н слабое звучание.

Таким образом, прием вступления, включающий три момента (внимание, дыхание, вступление), является важнейшим моментом в исполнении. Малейшая неточность в показе вступления сейчас же отразится на звучании хора, повлечет за собой неодновременность начала, несобранность звука. Педагог должен неукоснительно следить за правильным показом начала исполнения и немедленно пресекать ошибки-поспешность, небрежность, скидку на то, что «ведь хора пока нет». Требование от учащегося максимальной собранности, серьезности перед показом вступления совершенно необходимо.

Разберем вступления с различных долей такта на конкретных примерах. Вступление с первой доли в размере ¾ является наиболее легким, и именно с него следует начинать изучение трехдольной схемы.

Примеры произведений в трехдольном размере (вступление на первую долю):

- Латышская народная песня в обработке А. Юрьяна«Вей, ветерок»

(Приложение 1);

- Украинская народная песня «Реве та стогне Дніпр широкий»(Приложение 2);
- Русская народная песня в обработке А. Свешникова «Рябина»(Приложение 3);
- Русская народная песня «Я вечор в лужках гуляла»(Приложение 4);
-Польская народная песня, обработка В. Иванникова «Висла» (Приложение 5);
- П. Чайковский, обработка В. Соколова «Колыбельная песня в бурю» (Приложение 6).

Показ дыхания в этих произведениях дается на третью долю, показ вступления - на первую.

Примеры произведений в трехдольном размере (вступление с затактас третьей доли):

- Русская народная песня «Вниз по Волге-реке» (Приложение 7);
- Русская народная песня «По диким степям Забайкалья» (Приложение 8);
- Русская народная песня«Уж ты. поле мое» (Приложение 9);
- Русская народная песня«Уж ты сад» (Приложение 10);
- М. Анцев «Задремали волны» (Приложение 11);
- Ц. Кюи «Всюду снег» (Приложение 12).

Во всех этих произведениях дыхание показывается довольно протяженным, свободным движением на вторую долю, показ вступления-на третью долю. Третья доля, как затактовая, должна волевым движением очень ясно устремляться к первой доле. Никоим образом не следует задерживать на ней движение пли акцентировать ее, так как это приведет к неправильной фразировке.

Примеры произведений в трехдольном размере (вступление со второй доли такта):

- Русская народная песня «Ах ты, степь широкая» (Приложение 13). Вступление со второй доли в трехдольном размере является наиболее трудным и поэтому изучается несколько позднее (после вступления с затактовой доли).

Показ дыхания в приведенных примерах дается на первую долю, показ вступления – на вторую. Рука из основной дирижерской позиции коротким

движением падает вниз без предварительной подготовки и тотчас же стремительно отходит назад, вверх, получив импульс от «точки» первой доли. Это движение от нижней «точки» вверх будет собственно дыханием на первой доле и, следовательно, ауфтактом ко второй. После этого рука поворачивается в сторону от дирижера для показа вступления на вторую долю.

Наиболее частая ошибка при показе вступления на вторую долю – лишние движения при подаче дыхания, ненужное предварение первой доли, рассеивающее внимание хора.

Примеры произведений в двухдольном размере (вступление с первой доли такта):

- русская народная песня «Вдоль да по речке» (Приложение 14);
- русская народная песня «Виноград в саду цветет» (Приложение 15);
- русская народная песня «Возле речки» (Приложение 16);
- русская народная песня в обработке А. Лядова «Сеяли девушки яровой хмель» (Приложение 17).

В этих произведениях с ярким звучанием, написанных в довольно подвижных темпах, показ дыхания осуществляется коротким энергичным движением на вторую долю. Рука с дирижерской плоскости основной позиции активно устремляется вверх, затрачивая на это движение только часть второй доли. Вверху производится моментальная задержка дыхания. После этого рука стремительно проходит по линии первой доли и акцентирует ее «точку» на плоскости внизу.

Примеры произведений в двухдольном размере (вступление со второй доли такта):

- русская народная песня в обработке А. Лядова «Выходили красны девицы» (Приложение 18);
- русская народная песня в обработке А. Глазунова «Не велят Маше за реченьку ходить» (Приложение 19);

- русская народная песня в обработке В. Грачева «Отдавали молоду» (Приложение 20);

- М. Яковлев «Зимний вечер» (Приложение 21).

Показ дыхания здесь приходится на первую долю, вступление – на вторую. Рука с исходной точки идет неподготовленным движением вниз и несколько в сторону от дирижера (ауфтакт). Затем выполняется полная вторая доля.

Примеры произведений в четырехдольном размере (вступление с первой доли такта):

- С. Туликов «Мы за мир»(Приложение 22).

В этом примере показ дыхания – на четвертую долю, вступления – на первую.

Примеры произведений в четырехдольном размере (вступление с четвертой доли такта):

- русская народная песня «Белая черемуха» (Приложение 23);

- русская народная песня «Как пойду я на быструю речку» (Приложение 24);

- И. Дунаевский «Песня о Родине» (Приложение 25);

- М. Фрадкин «Песня о Днепре» (Приложение 26).

Вступления с затакта не требует пояснений, так как они аналогичны таким же вступлениям в трехдольной схеме и разбирались выше.

Примеры произведений в четырехдольном размере (вступление с третьей доли такта):

- русская народная песня «Ах вы, сени» (Приложение 27);

- русская народная песня «Не одна во поле дороженька» (Приложение28);

- М. Раухвергер «Зимний праздник» (Приложение 29).

В этих произведениях дыхание на вторую долю показывается неподготовленным движением, прямо противоположным по направлению

жесту вступления. Рука с исходной точки делает замах в сторону дирижера и немного вверх, а затем направляется к «точке» третьей доли (от себя).

Примеры произведений в четырехдольном размере (вступление со второй доли такта):

- К. Молчанов «Вот солдаты идут» (Приложение 30).

При показе дыхания в таком примере рука, отталкиваясь от «точки» первой доли, идет вовнутрь, к дирижеру, по линии второй доли четырехдольного размера.

5. Разграничение функций рук

В дирижировании нужно стремиться к безукоризненному владению обеими руками и в отдельности, полному исключению параллелизма в жестах.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.

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.).

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

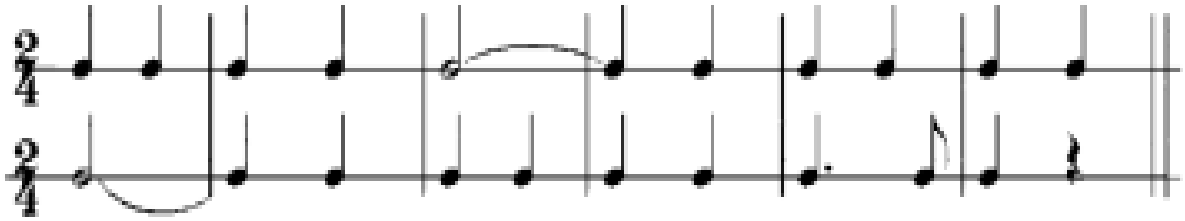
4. Кругообразные движения кистью, предплечьем, всей рукой.

5.Выполнение движения «восьмерка».

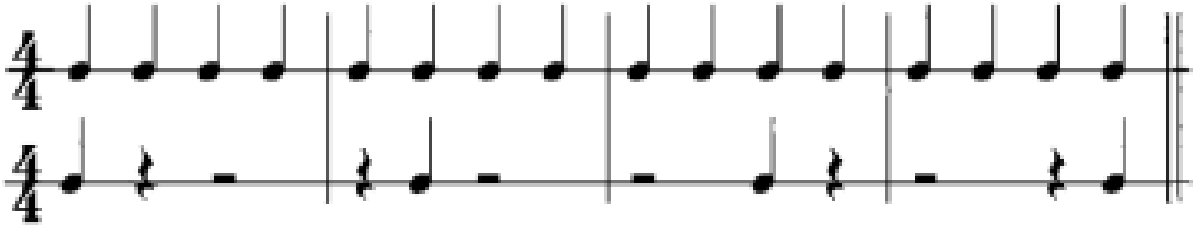
6. Полиметрические движения обеих рук и др.

Упражнения для развития самостоятельности рук

1.



2.



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.

3. Основные средства выразительности: динамика, темп, формы звуковедения

Динамика

Динамика относится к важным выразительным средствам в музыке. Музыкальной динамикой называется степень громкости звучания музыкального произведения или его частей. Она является одним из

сильных эмоциональных и непосредственно воздействующих на слушателя средств исполнительской выразительности и всегда определяется содержанием музыкального произведения.

Задача дирижера состоит в том, чтобы глубоко проникнуть в содержание музыкального произведения и на основе художественно-образного представления логически выстроить эффективное использование динамических оттенков.

В дирижировании постепенное изменение динамики в сторону увеличения громкости организуется путем постепенного увеличения широты амплитуды дирижерского жеста и перехода рук из более низкой позиции в позицию болеевысокую. 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).

Организация постепенного изменения динамики в сторону ослабления звучания организуется обратными действиями дирижера: постепенно уменьшается широта 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 изменяюшаяся динамика – это динамика, при которой сила звучания хора 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, subitoforte – внезапно громко;
- f – p, subitopiano – 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.

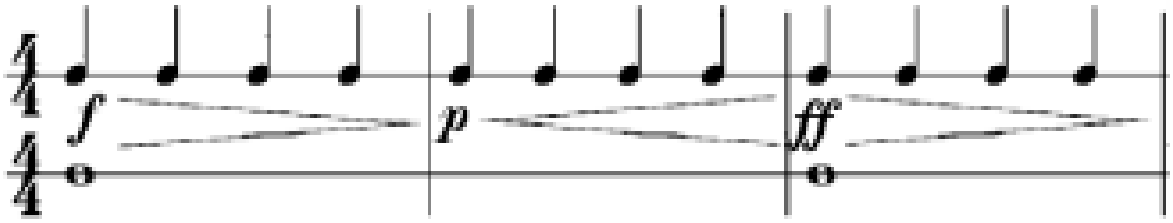
Внезапное изменение динамики от более сильного звучания к более слабому звучанию также организуется в дирижировании междольным замахом, амплитуда которого должна соответствовать уже более слабому звучанию, левая рука может находиться в положении пронации. Однако переход в более низкую позицию, соответствующую 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».

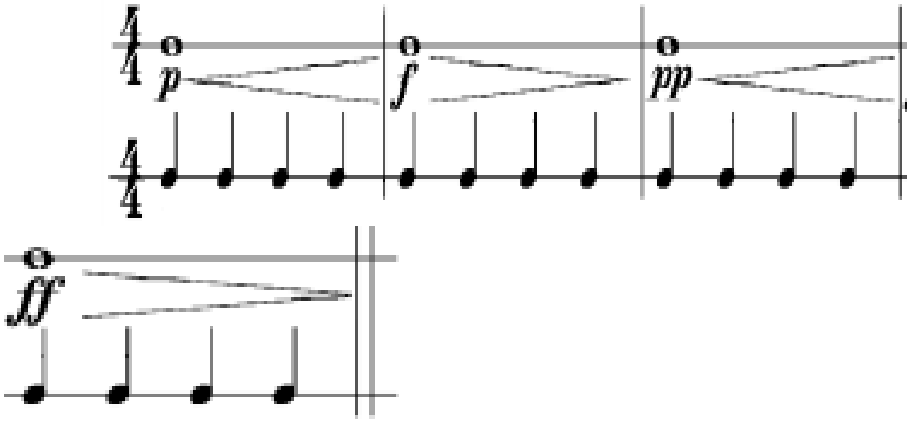
Упражнения следует отрабатывать двумя руками, так как каждая из них выполняет исключительно свою функцию. Левая рука переводится из высокой плоскости в низкую, и наоборот. Правая рука при этом также меняет свою динамику, сужая или расширяя амплитуду, уменьшая или увеличивая степень насыщенности жеста.

Упражнения для постепенной смены динамики

1.



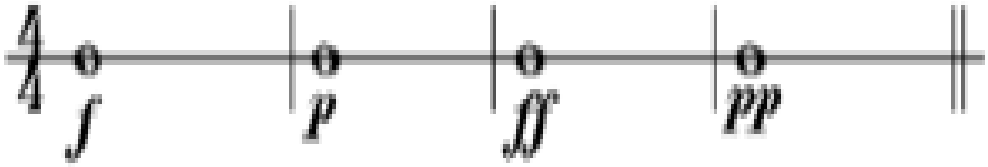
2.



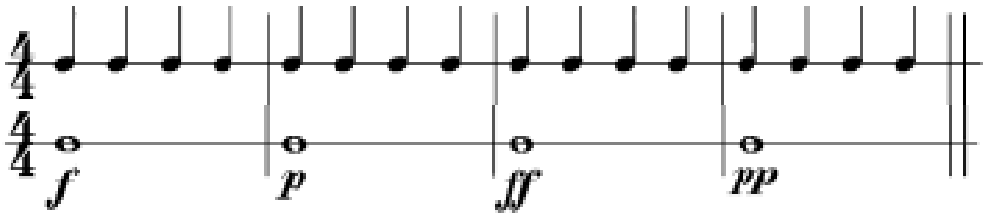
Показ контрастной динамики определяется расстоянием кисти от корпуса дирижера: тихая звучность соответствует близкому к корпусу положению руки, громкая динамика выполняется выдвинутыми вперед руками.

Упражнения для внезапной смены динамики

1.



2.



Упражнение выполняется поочередно отдельно каждой рукой, просчитывается про себя. Нужно уяснить два особых важных обстоятельств, 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.

Темп

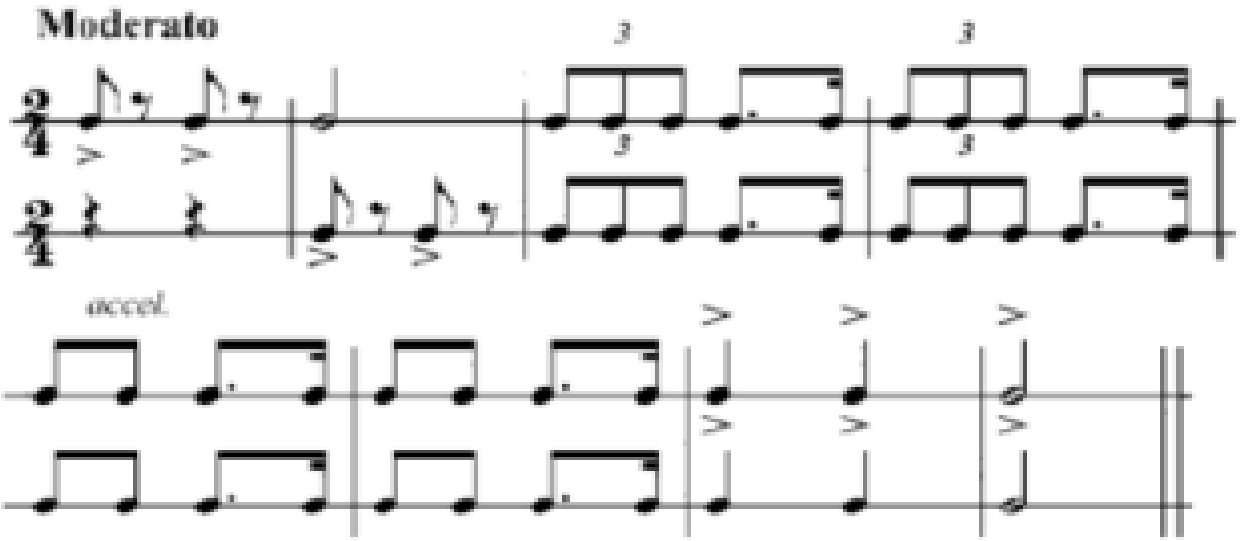
Одним из важнейших средств дирижерского исполнения является темпо-метроритм. Умение правильно ощущать и сохранять в процессе исполнения обозначенный композитором темп является важной стороной исполнительского процесса. Определение темпа, носит относительное значение. Темпы могут быть самые разнообразные 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.

Главные темповые обозначения составляют 5 основных групп: группа медленных движений (Largo, Adagio др.); умеренно-медленных (Adagio, Andante, Andantino, и др.); умеренно-скорых (Moderato, Allegretto и др.), скорых (Allegroconbrio, Allegroconmoto); очень быстрых движений (Allegroassai, Allegrovivo, Vivace, и др.).

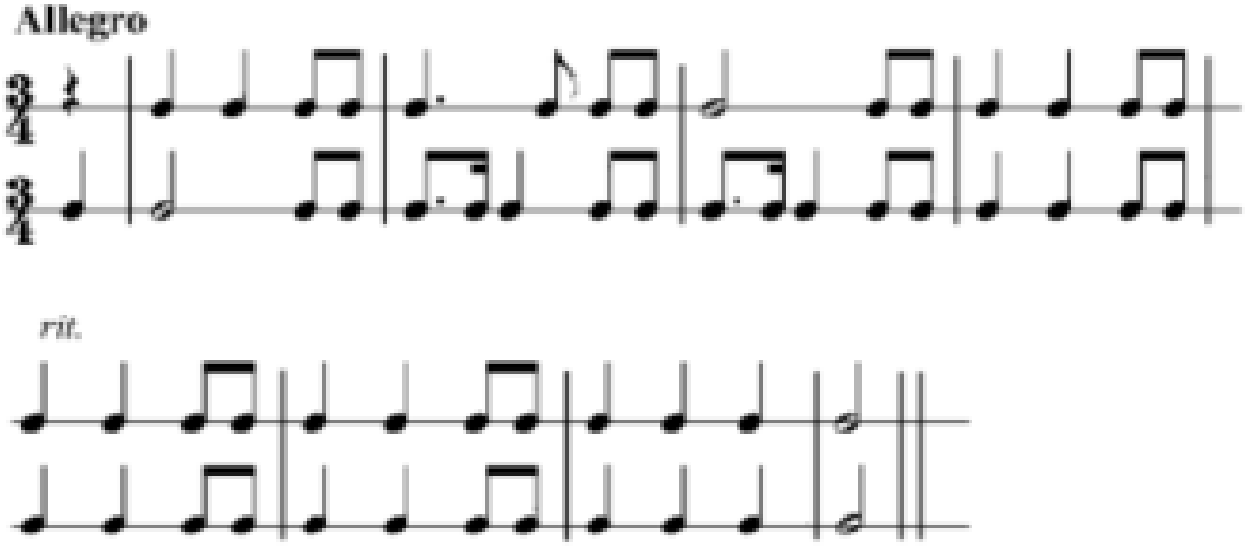
Скорость темпа в большей степени влияет на формирование дирижерской схемы. В зависимости от характера произведения, жанра и стиля исполняемого произведения, иногда быстрые темпы вызывает необходимость сокращение числа дирижерских взмахов. И, наоборот, в медленных темпах временное расстояние между гранями долей иногда настолько увеличивается, что исполнитель начинает терять «пульсацию» ритма и возникает необходимость увеличения числа дирижерских взмахов так называемого «дробления» долей. Очень важно, студентам, на занятиях по хоровому дирижированию, привить понятие, что верно найденный темп, из нотных знаков рождает музыку.

Упражнения с темповыми изменениями

1.

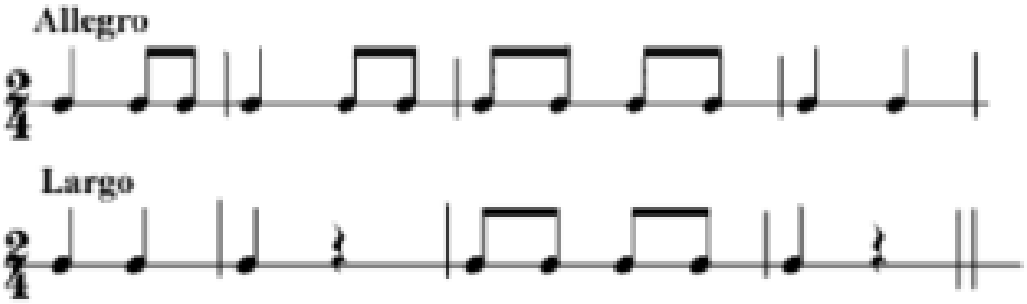


2.



3.

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, nonlegato, staccato, marcato. 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 долевых движениях.

В отличие от legato, nonlegato характеризуется четким разграничением долей схемы, подчеркиванием значимости «точки» и сокращением долевых 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 для развития кисти помогают отработать упругую «точку», что необходимо в staccato. Упражнение - «смычок» развивает подвижность лучезапястного сустава, что способствует выработке певучего, плавного жеста, характерного для legato.

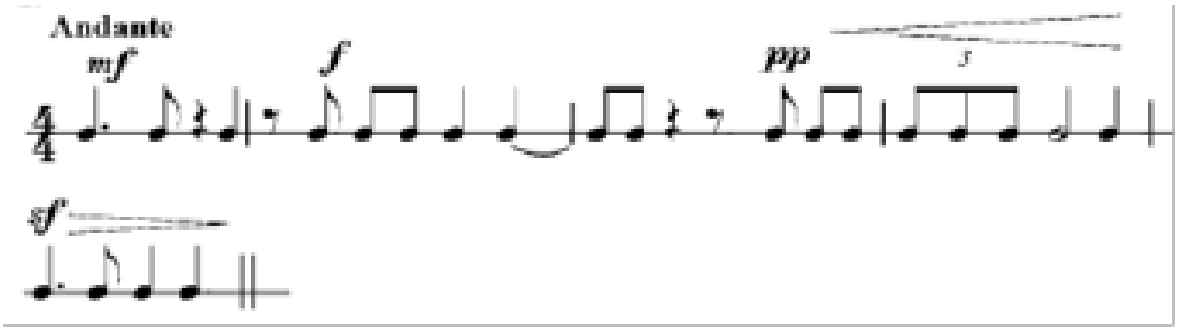
7. Совершенствование техники дирижирования

Для дальнейшего совершенствования мануальной техники можноиспользовать 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.

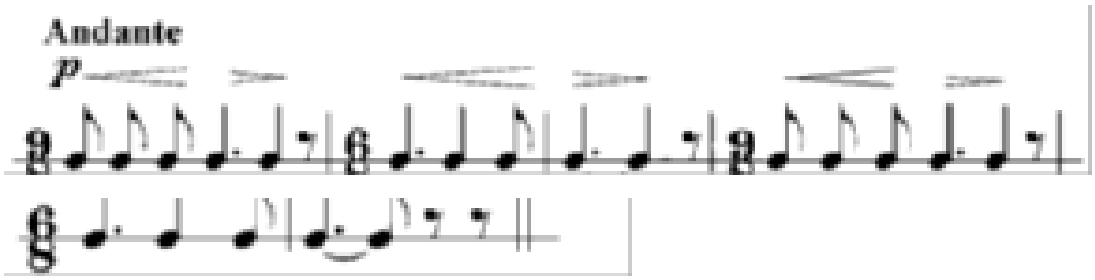
Упражнения для развития техники

1.

2.



3.



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 меру применения. Об этом и предупреждает нас принцип художественной целесообразности, побуждая искать и находить эту меру.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная литература

1. Безбородова Л.А. Дирижирование: учебник для студентов педагогических учебных заведений и музыкальных колледжей/Л.А. Безбородова. - 4-е изд., перераб. – М.:ФЛИНТА: Наука, 2017. – 288 с.

2. Евграфов Ю.А. Элементарная теория мануального управления хором: Учебное пособие. – 2-е издание, исправленное и дополненное. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018. – 48 с.

Дополнительная литература

1. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования - М.: "Музыка", 1969. - 120 с.

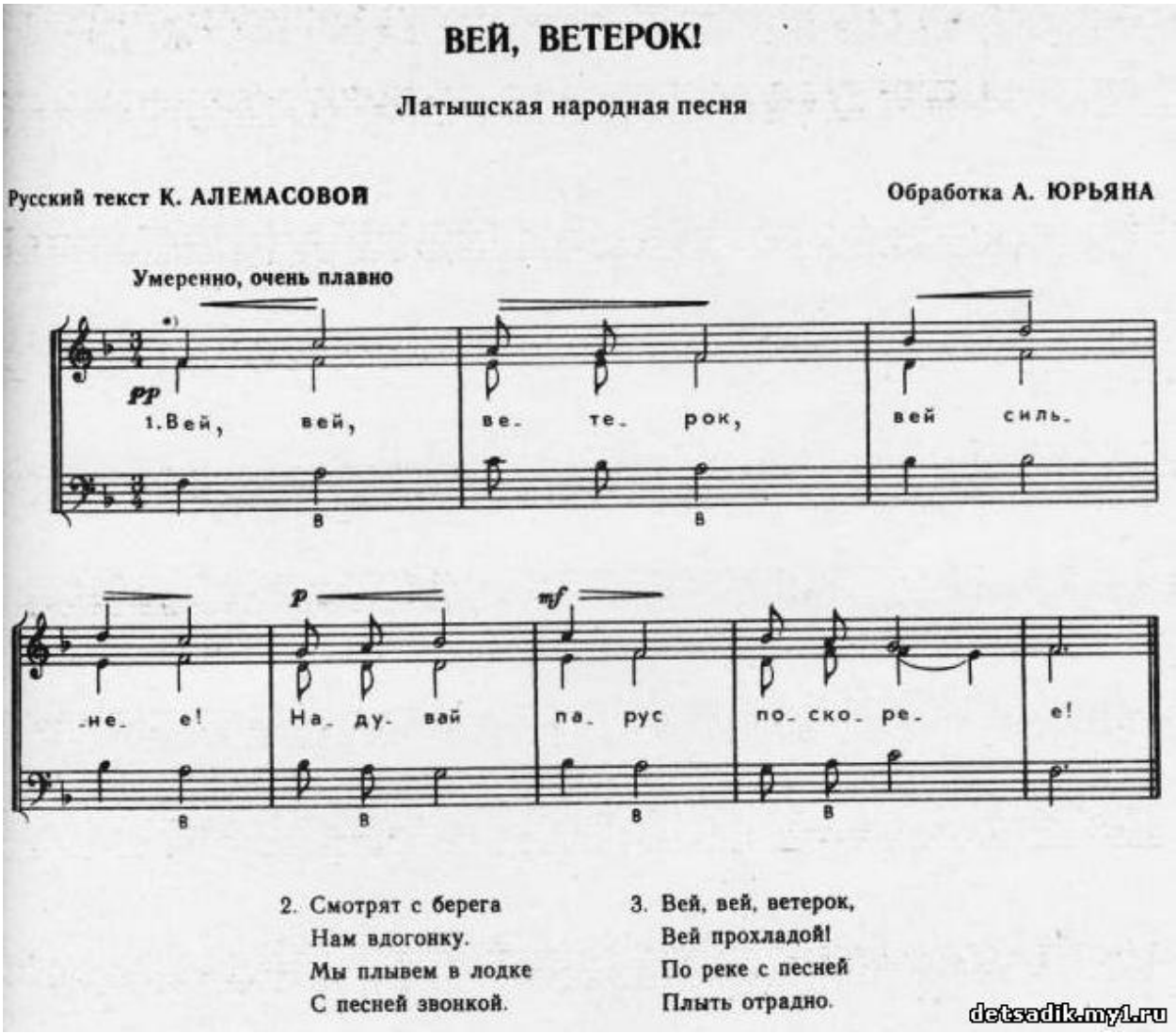
2. Безбородова Л.А. Дирижирование - Учебное пособие. - М.: Просвещение, 1990. - 159 с.

3. Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка - Учебное пособие. - М.: Музыка, 1967. - 111 с.

4. Мусин И. Техника дирижирования - Ленинград. Музыка, 1967. - 352с.

5. Ратнер С. Элементарные основы дирижерской техники – Учебное пособие. – Минск, 1961. – 201 с.

Приложение 1



ВЕЙ, ВЕТЕРОК!

Латышская народная песня

Русский текст К. АЛЕМАСОВОЙ

Обработка А. ЮРЬЯНА

Умеренно, очень плавно

pp

1. Вей, вей, ве- те- рок, вей силь-не- е!

p На- ду- вай *mf* па- рус по- ско- ре- е!

2. Смотрят с берега
Нам вдогонку.
Мы плывем в лодке
С песней звонкой.

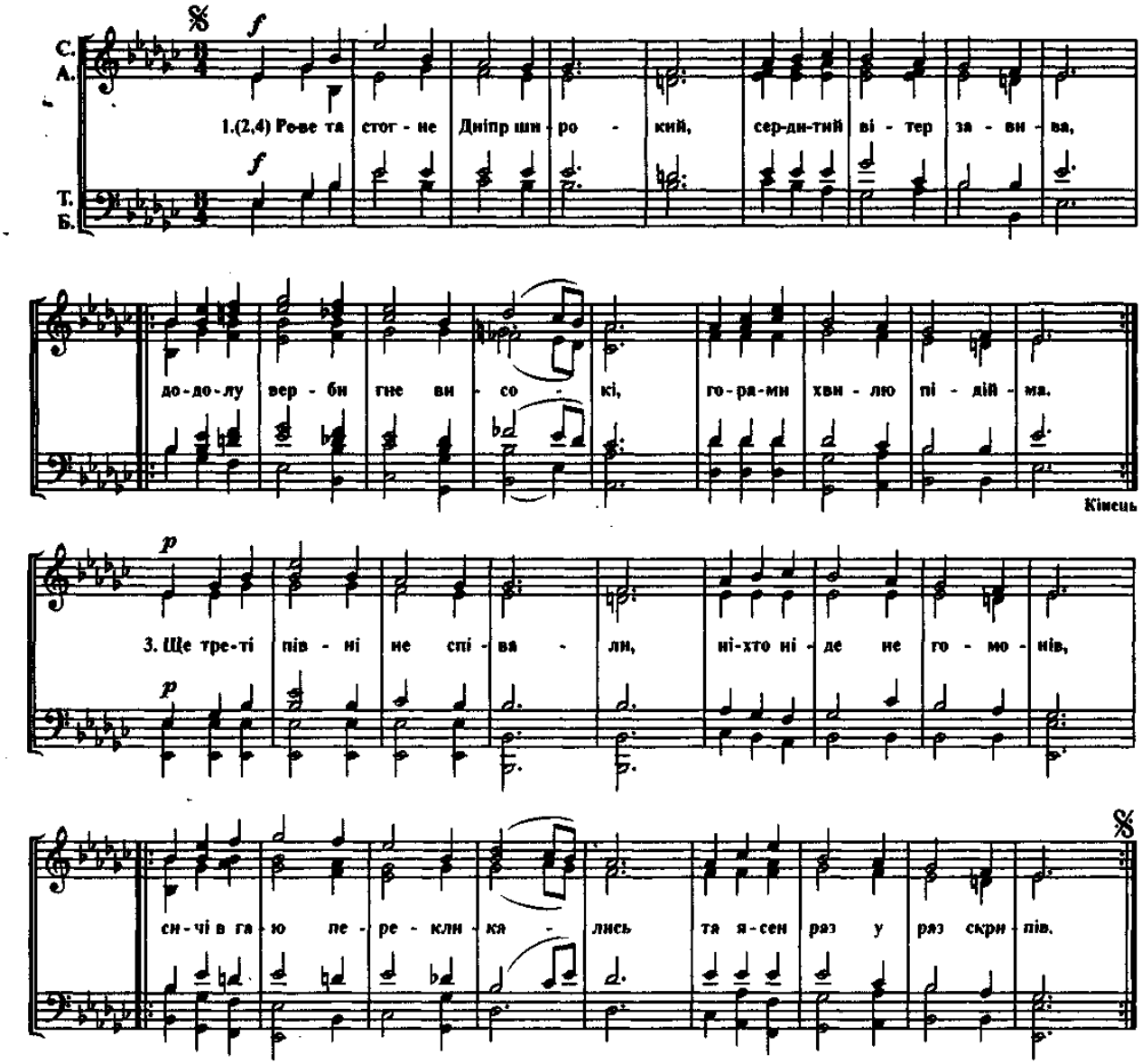
3. Вей, вей, ветерок,
Вей прохладой!
По реке с песней
Плыть отрадно.

detsadik.my1.ru

Приложение 2

РЕВЕ ТА СТОГНЕ ДНІПР ШИРОКИЙ

Мелодія Д. Крижанівського



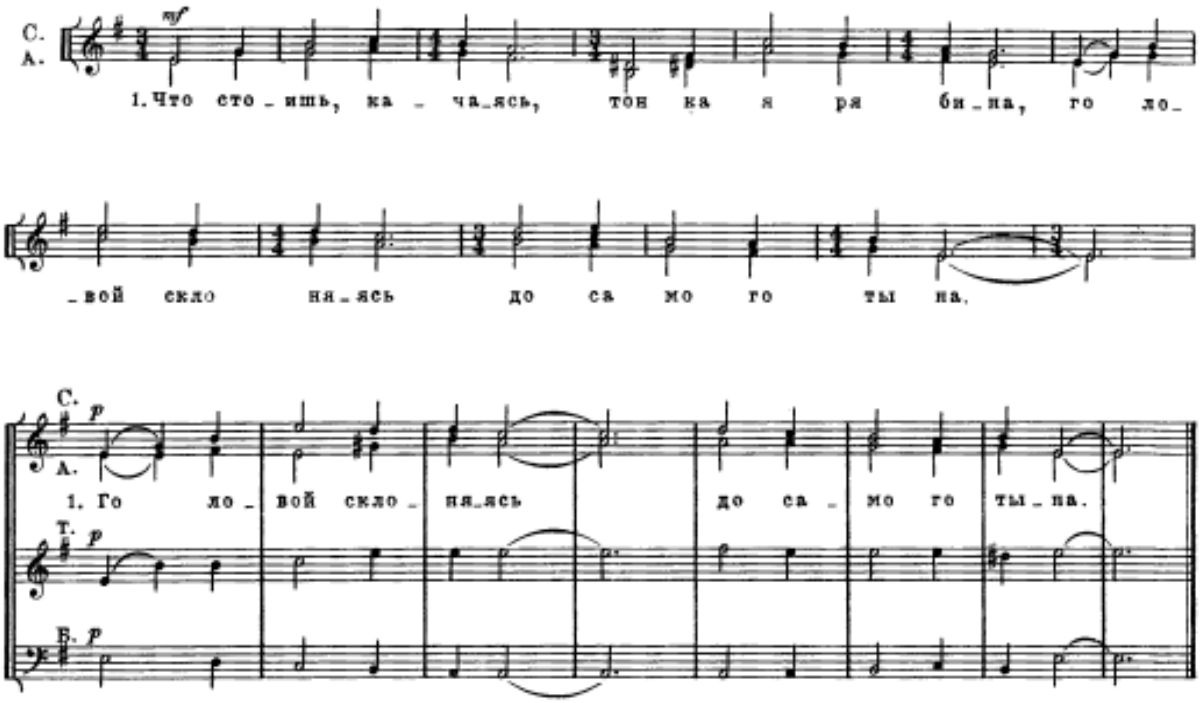
Слова Т. Шевченка

Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива,
Додолу верби гне високі,
Горами хвилю підійма. Двічі

І блідий місяць на ту пору
Із хмари де-де виглядав,
Неначе човен в синім морі,
То виринав, то потопав. Двічі

Приложение 3

ТОНКАЯ РЯБИНА



Что стоишь, качаясь,
Тонкая рябина,
Головой склоняясь
До самого тына.

А через дорогу,
За рекой широкой,
Также одиноко
Дуб стоит высокий.

Как бы мне, рябине,
К дубу перебраться,
Я б тогда не стала
Гнуться и качаться.

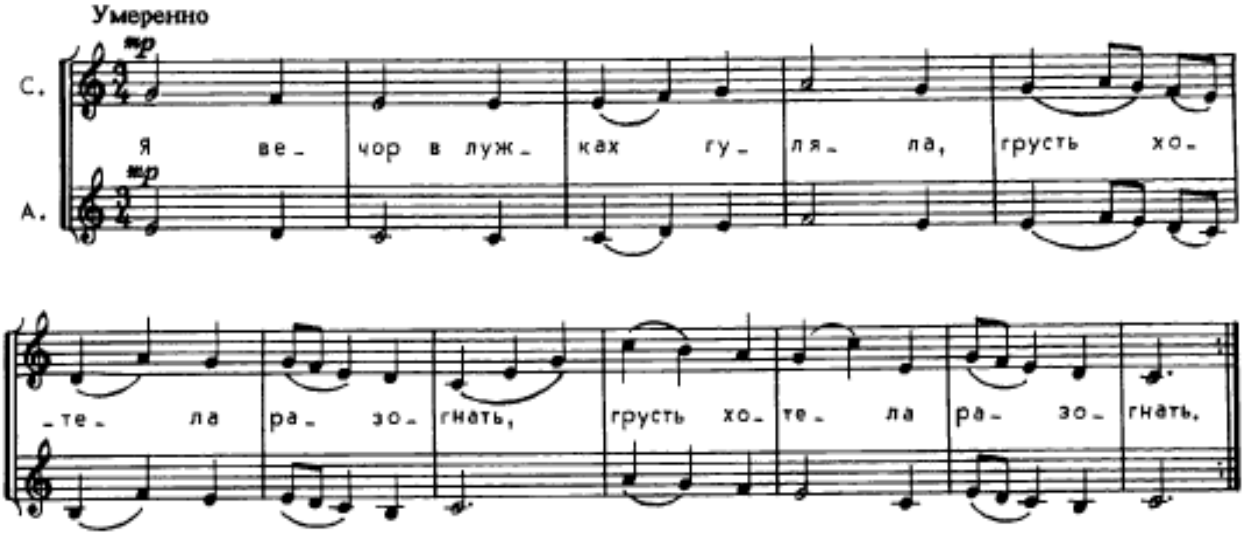
Тонкими ветвями
Я б к нему прижалась
И с его листами
День и ночь шепталась.

Но нельзя рябине
К дубу перебраться.
Знать, судьба такая —
Век одной качаться.

Приложение 4

Я ВЕЧОР В ЛУЖКАХ ГУЛЯЛА

Русская народная песня



Я вечор в лужках гуляла,
Грусть хотела разогнать.

Долго, долго я ходила,
Погасал уж солнца свет.

Все цветочки находила,
Одного лишь нет как нет.

Нет, цветочка голубого
Я в долине не нашла.

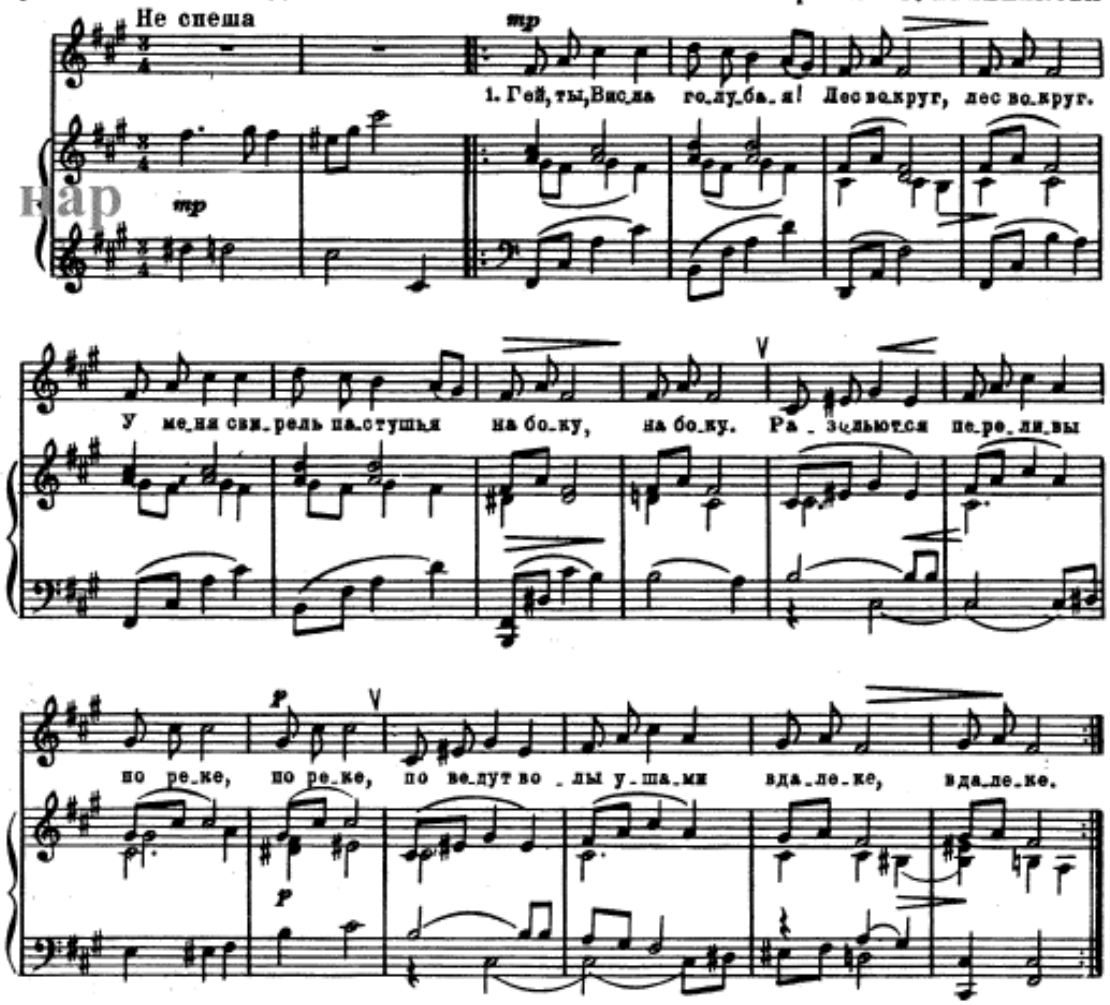
Приложение 5

ВИСЛА

Польская народная песня

Ноты с сайта - www.notarhiv.ru

Русский текст С. КОНДРАТЬЕВА — Обработка В. ИВАННИКОВА



1. Гей, ты, Висла голубая!
Лес вокруг, лес вокруг.
У меня свирель пастушья
На боку, на боку.
Разольются переливы
По реке, по реке,
Поведут волы ушами
Вдалеке, вдалеке.

2. Гей, ты, Висла голубая,
Как цветок, как цветок!
Ты бежишь в иные земли,
Путь далек, путь далек.
Слышишь, песня зазвучала,
Вдалеке, вдалеке?
Возвращаются ребята
По реке, по реке.

Приложение 6

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЬ В БУРЮ

Слова А. ПЛЕЩЕЕВА

Соч. 54. № 10

Moderato

mp

«Ах, уймись ты,

p

p

бу_ ря! Не шу_ми_ те, е_ ли! Мой ма_лют_ ка дрем_ лет

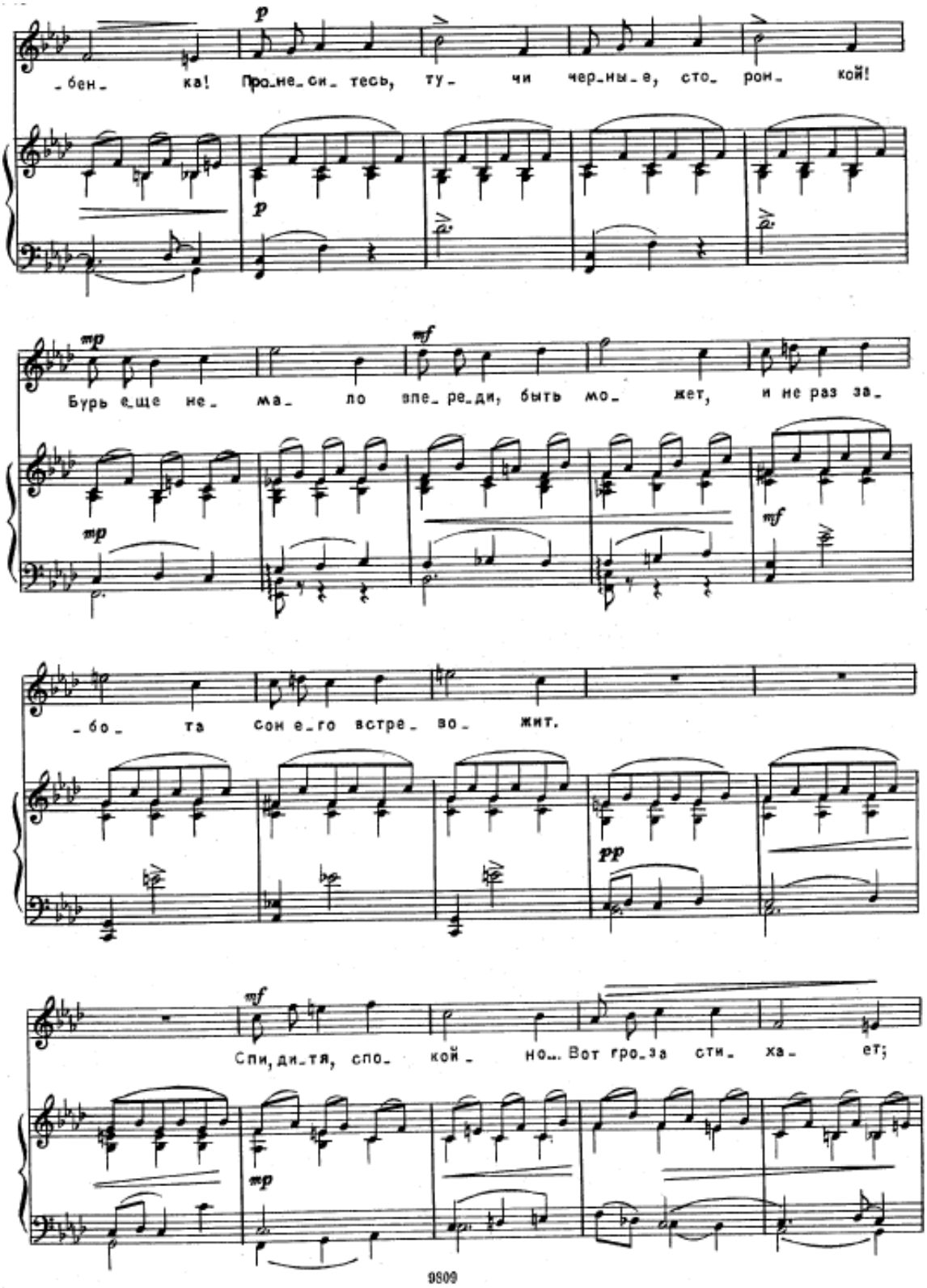
p

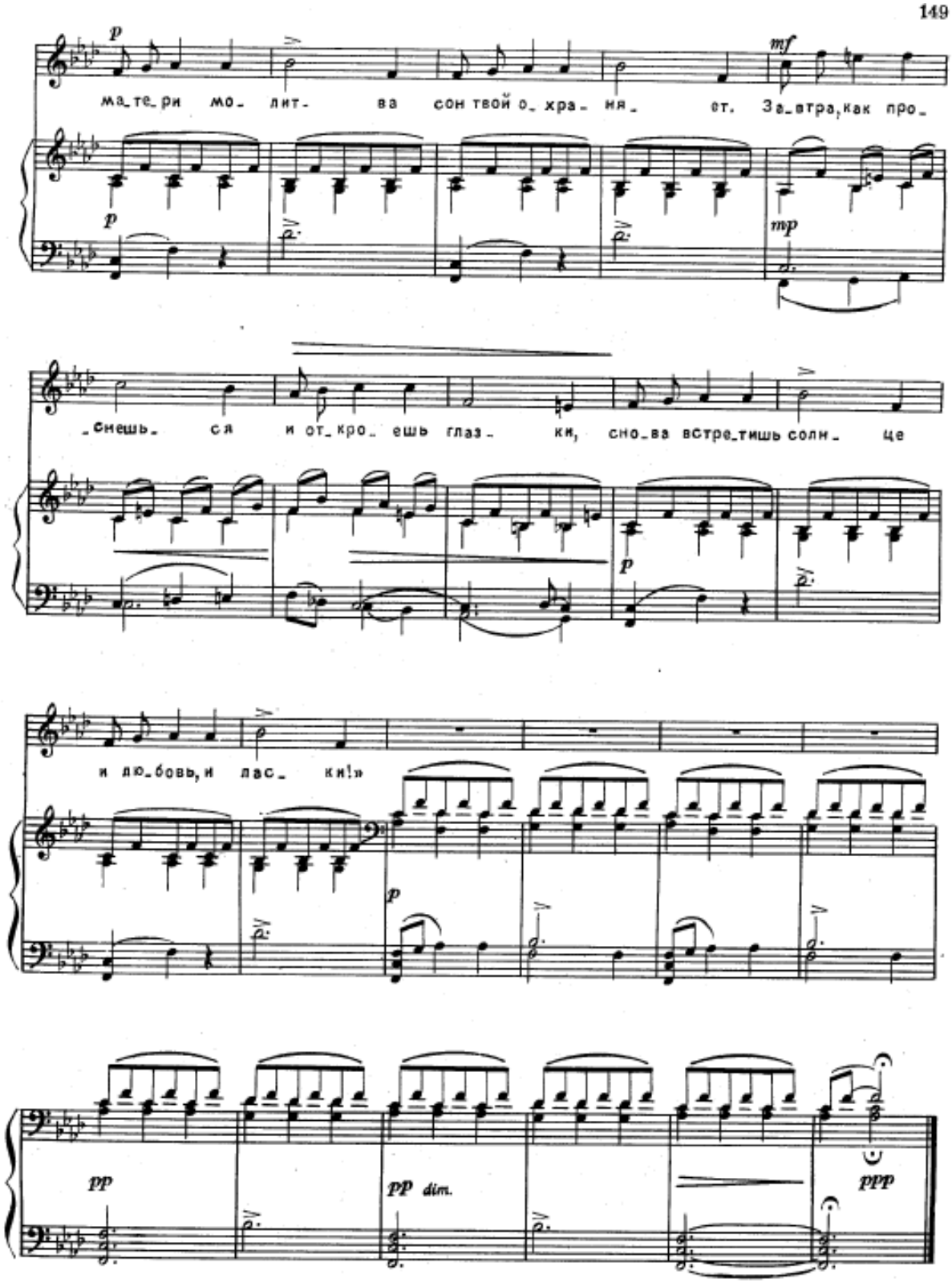
p

сладкоко_ лы_ бе_ ли. Ты, гро_ за гос_ под_ ня, не бу_ ди ре_

mp

p

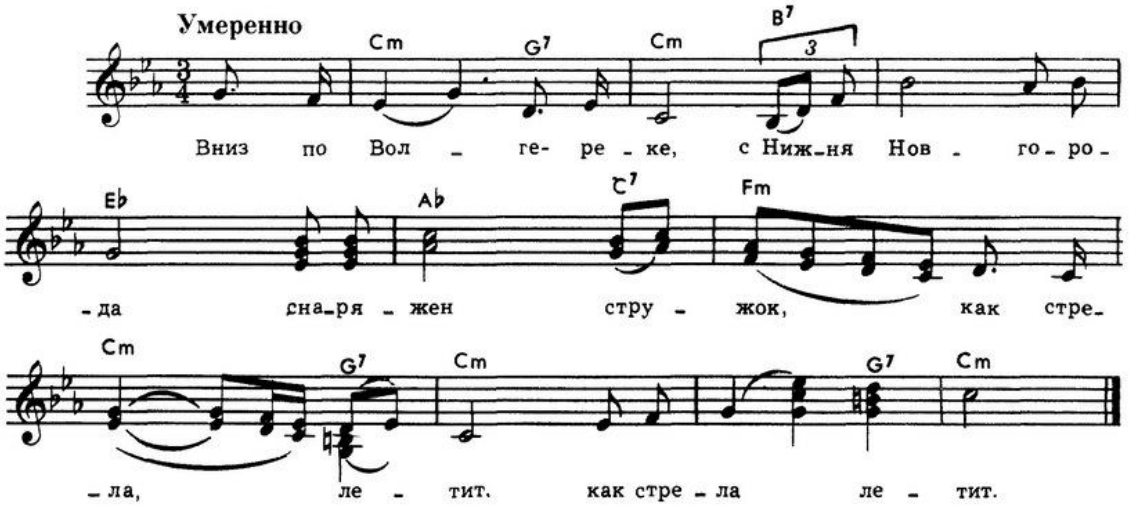

p
-бен- ка! Про-не-си-тесь, ту- чи чер-ны-е, сто- ром- кой!
mp
Бурь е-ще не- ма- ло впе-ре-ди, быть мо- жет, и не раз за-
mf
-бо- та сон е-го встре- во- жит.
pp
Спи, ди-тя, спо- кой- но... Вот гро-за сти- ха- ет;
9809



Приложение 7

Вниз по Волге-реке

Слова А. ШАХОВСКОГО



Вниз по Волге-реке,
С Нижня Новгорода
Снаряжен стружок,
Как стрела, летит.

Как на том на стружке,
На снаряженном,
Удалых гребцов
Сорок два сидят.

Как один-то из них —
Добрый молодец
Призадумался,
Пригорюнился.

Эх вы, братцы мои,
Вы, товарищи,
Сослужите вы мне
Службу верную.

Киньте - бросьте меня
В Волгу-матушку,
Утоплю я в ней
Грусть тоску мою.

Лучше в море мне быть
Утопимому,
Чем на свете мне жить
Нелюбимому.

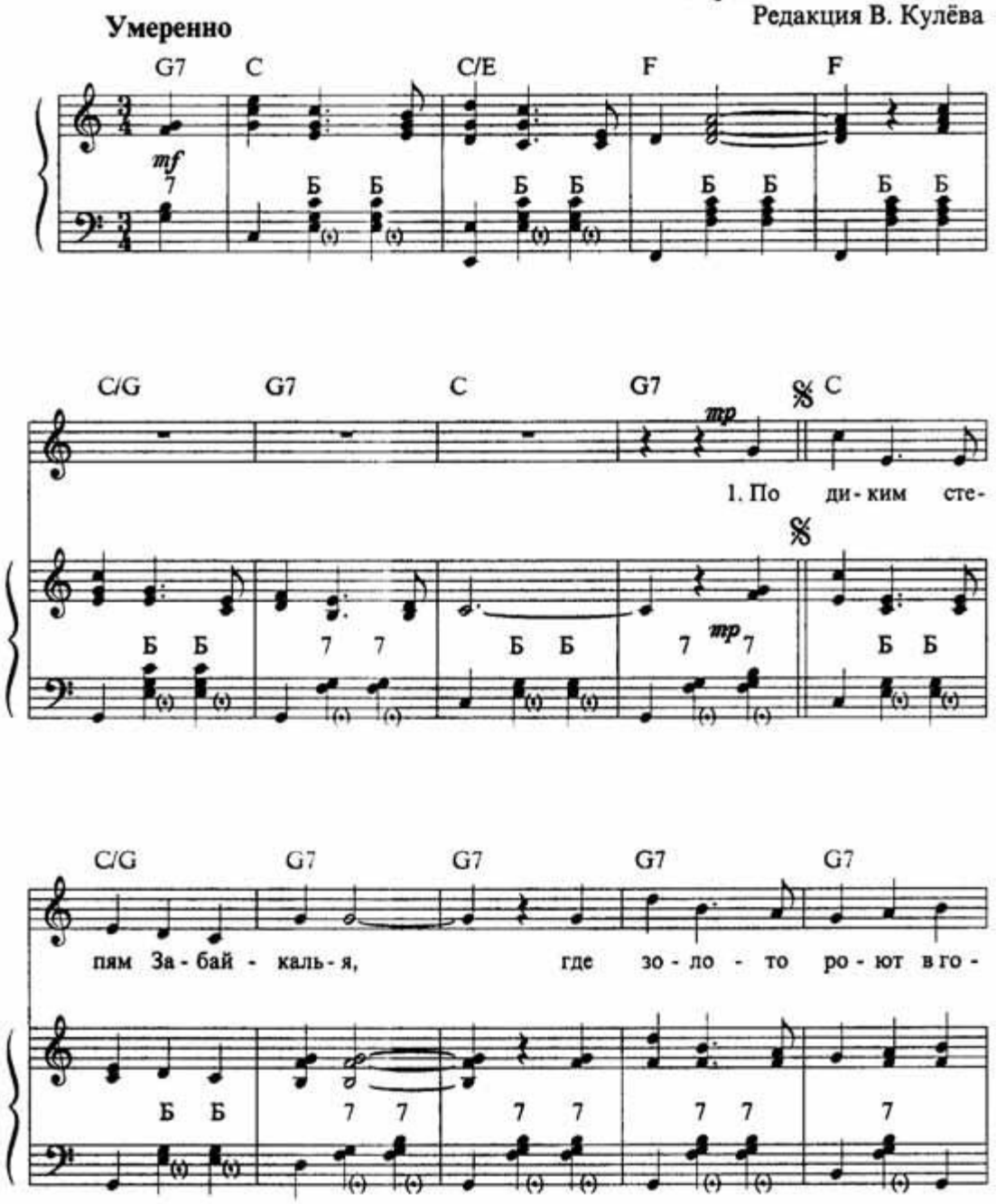
с 7031 к

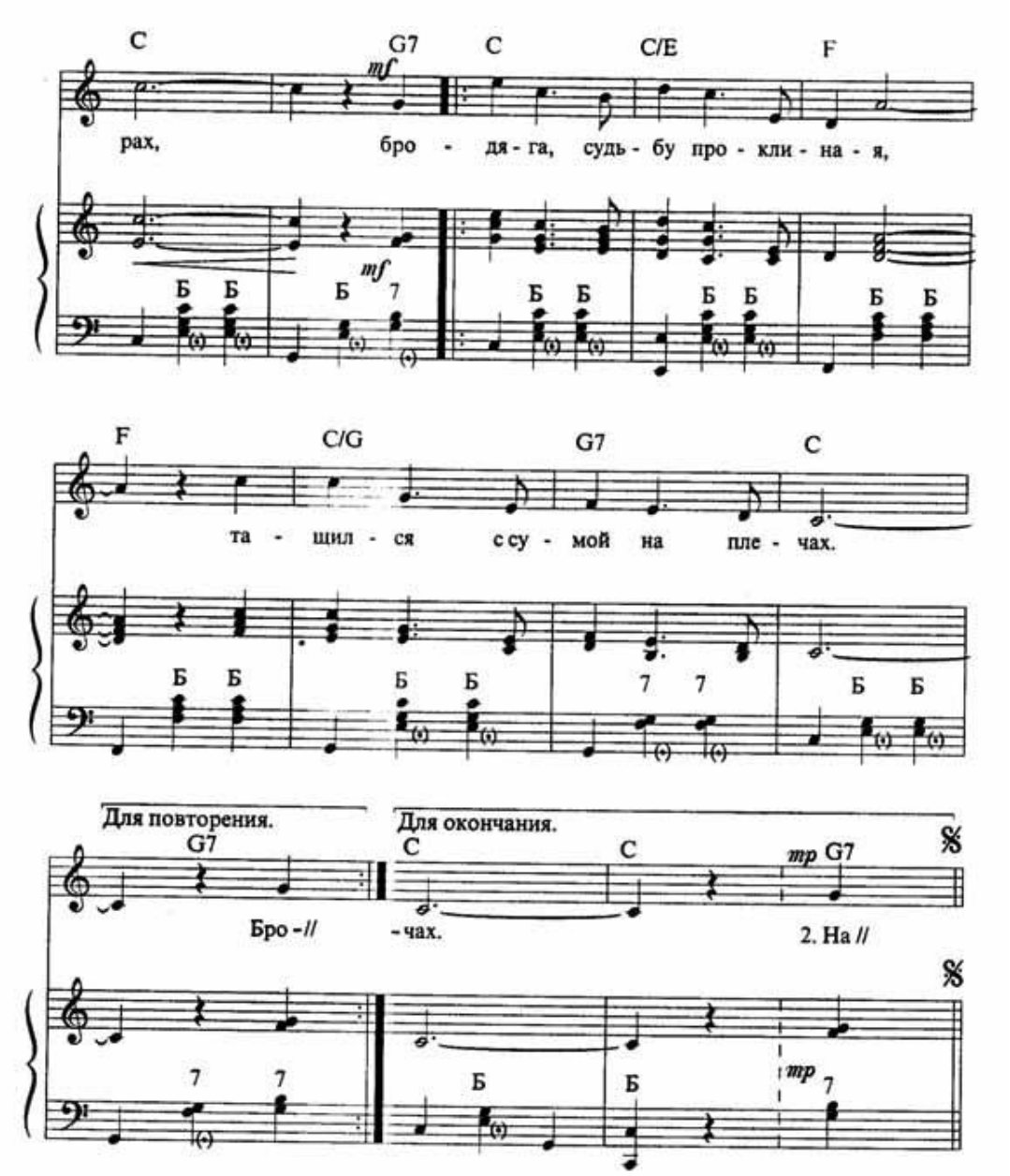
Приложение 8

ПО ДИКИМ СТЕПЯМ ЗАБАЙКАЛЬЯ

Русская народная песня

Обработка П. Лондонова
Редакция В. Кулёва





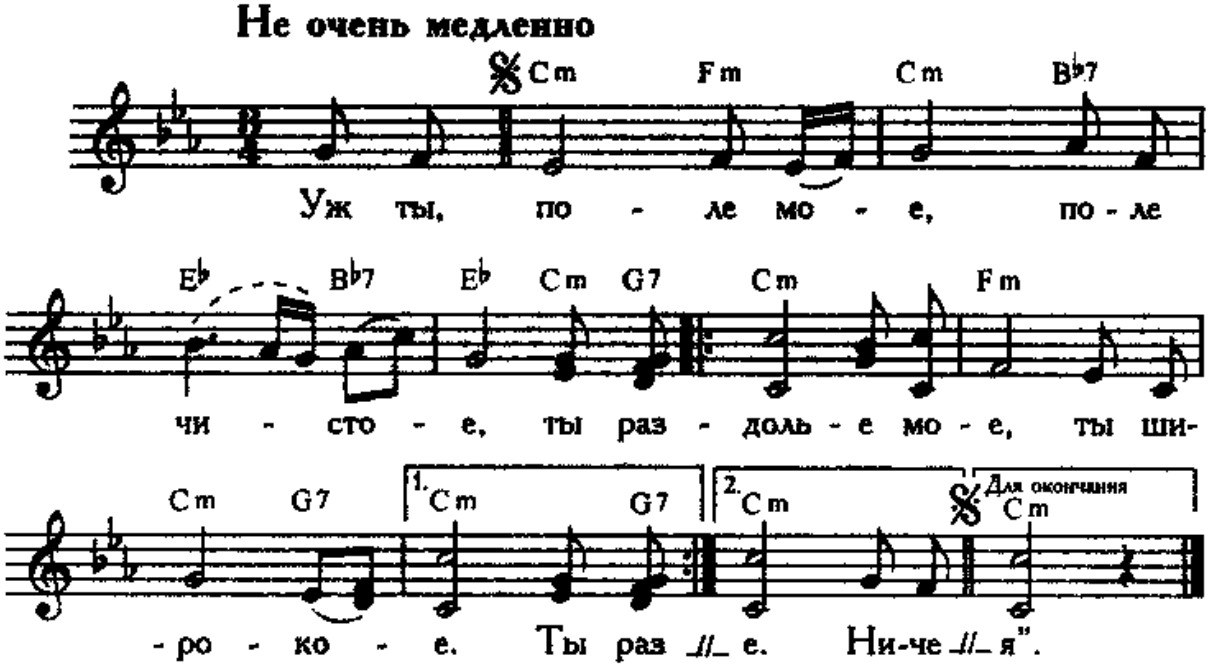
По диким степям Забайкалья,
Где золото роют в горах,
Бродяга, судьбу проклиная,
Тащился с сумой на плечах.

На нём рубашонка худая
Со множеством разных заплат,
Шапчонка на нём арестанта
И серый тюремный халат.

Бежал из тюрьмы тёмной ночью,
В тюрьме он за правду страдал,
Идти дальше нет уже мочи, -
Пред ним расстилался Байкал.

Приложение 9

УЖ ТЫ, ПОЛЕ МОЕ



Уж ты, поле мое, поле чистое,
Ты раздолье мое, ты широкое.

Ничего ты, поле, не спородило,
Спородило поле част ракитов куст.

Как во этом кусту тело белое,
Тело белое, молодецкое.

Во главах у него сабля вострая,
В ретивом у него пуля быстрая,

Во ногах у него конь вороной его.
«Уж ты, конь, ты мой конь, ты, товарищ мой,

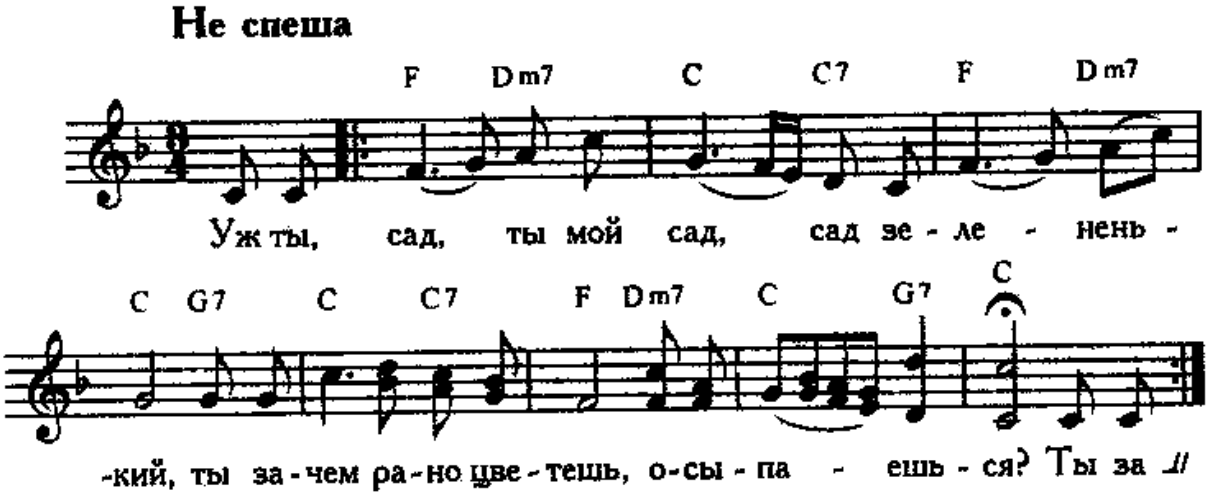
Ты беги, беги по дорожке вдоль,
По дорожке вдоль, к отцу, к матери,

К отцу, к матери, к молодой жене.
Ты скажи жене, что женился я,

Что женила меня пуля быстрая,
Обвенчала меня сабля вострая».

Приложение 10

УЖ ТЫ, САД



Уж ты, сад, ты, мой сад,
Сад зелененький,
Ты зачем рано цветешь,
Осыпаешься?

Ты зачем рано цветешь,
Осыпаешься?
Ты далече, милый мой,
Собираешься?

Ты далече, милый мой,
Собираешься?
Не во путь ли, во поход,
Во дороженьку?

Не во путь ли, во поход,
Во дороженьку?
Ты со всеми людьми
Распрощаешься.

Ты со всеми людьми
Распрощаешься,
А со мною младой,
Все ругаешься.

А со мною младой,
Все ругаешься.
Не ругайся, не бранись,
Скажи: «Милая, прощай!»

Не ругайся, не бранись,
Скажи: «Милая, прощай!»
Скажи: «Милая, прощай!
Уезжаю в дальний край!»

Приложение 11

ЗАДРЕМАЛИ ВОЛНЫ

Слова К. Р.

Музыка М. АНЦЕВА

Просто

С. За-дре-ма-ли вол-ны, я сен не-бо-свод. Све-тит

А. За-дре-ма-ли вол-ны, я сен не-бо-свод.

ме-сяц пол-ный над ла-зурь-ю вод. Се-реб-рит-ся

Све-тит ме-сяц

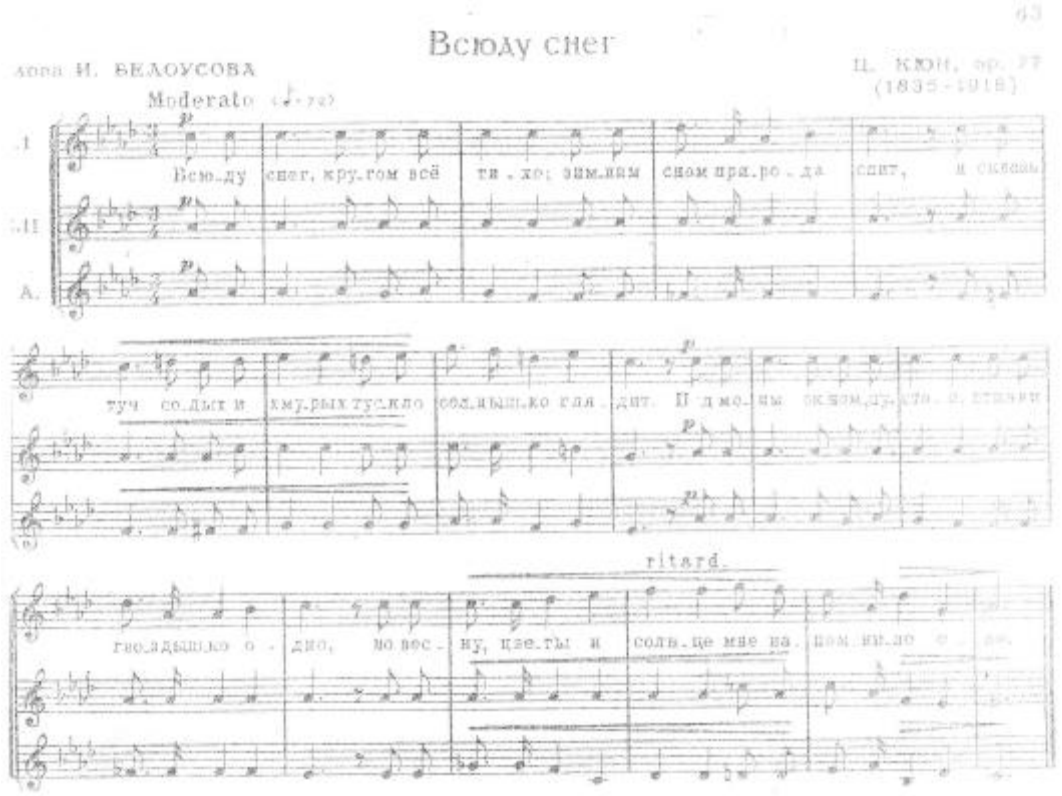
мо-ре, тре-пет-но го-рит... Так и ра-дость го-ре

-рит... Так и ра-дость го-ре яр-ко

яр-ко о-за-рит, яр-ко о-за-рит, яр-ко о-за-рит.

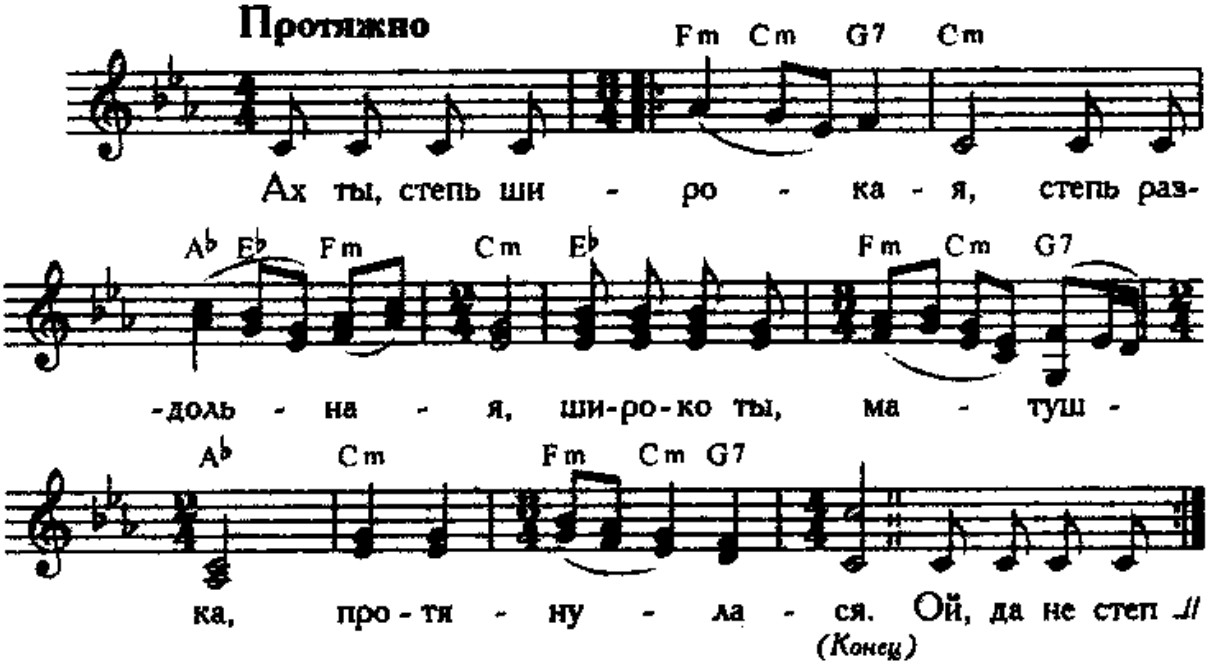
о-за-рит,

Приложение 12



Приложение 13

АХ ТЫ, СТЕПЬ ШИРОКАЯ



Ах ты, степь широкая,
Степь раздольная,
Широко ты, матушка,
Протянулася.

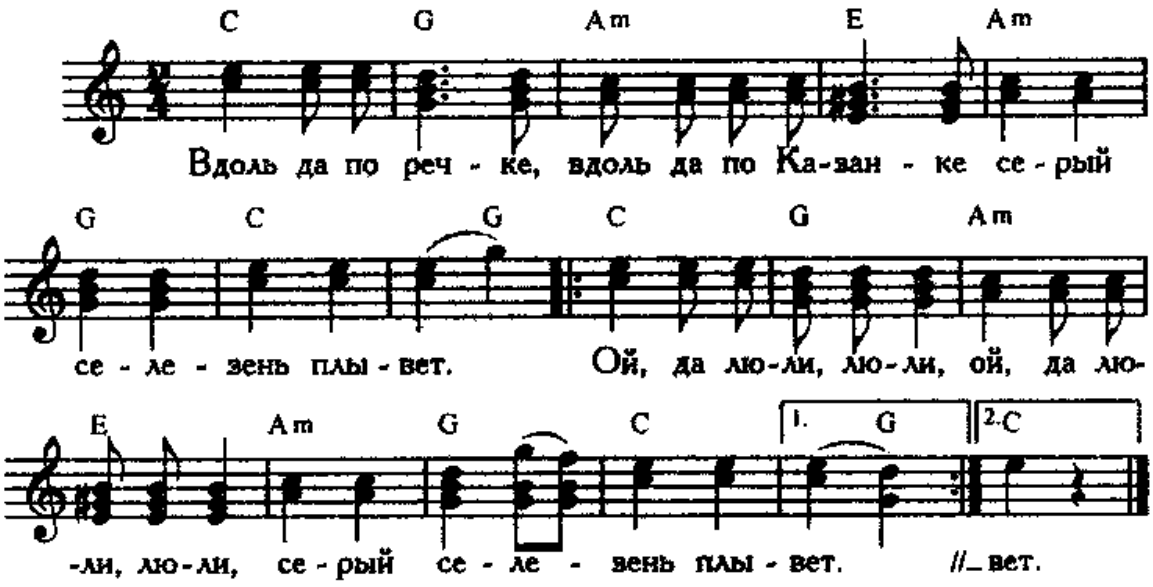
Ой, да не степной орел
Подымается,
Ой, да то донской казак
Разгуляется.

Ой, да не летай, орел,
Низко ко земле,
Ой, да не гуляй, казак,
Близко к берегу!

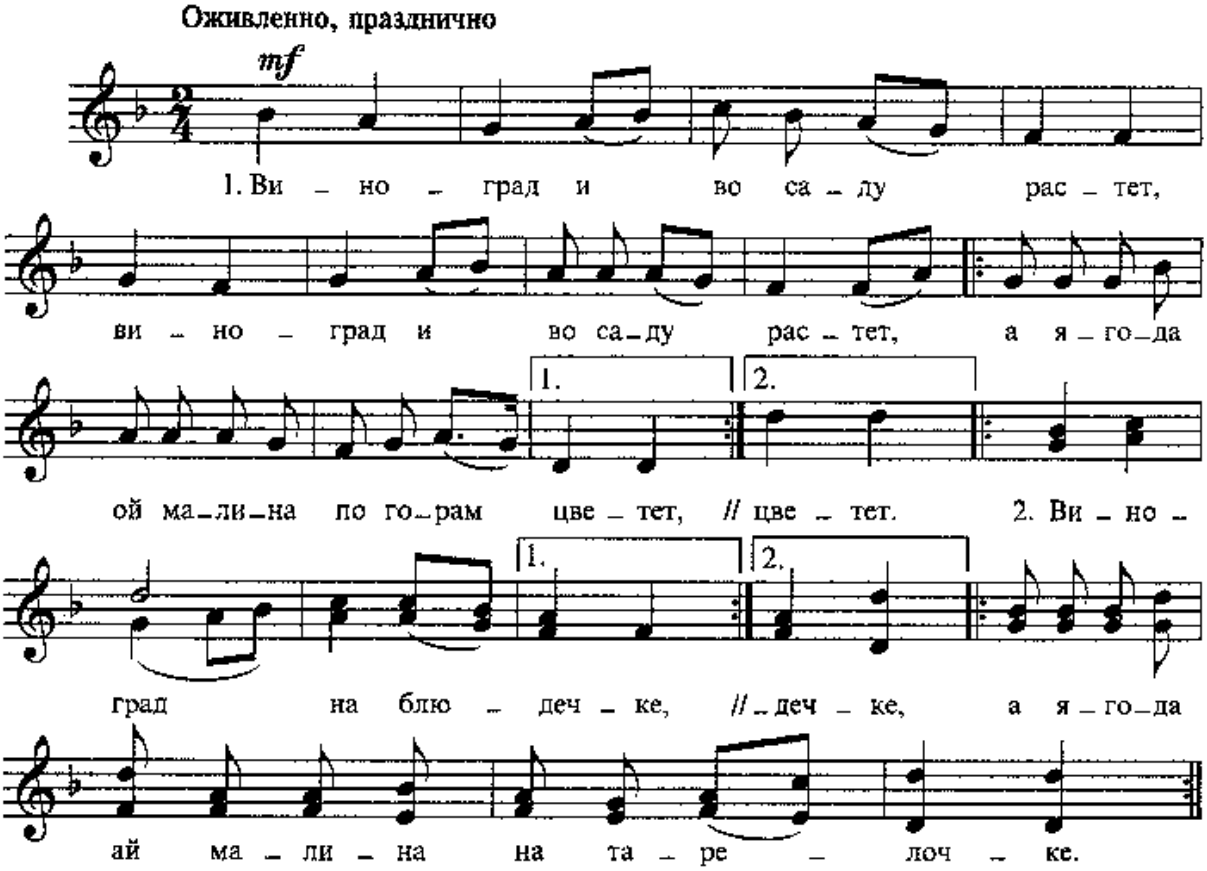
Приложение 14

ВДОЛЬ ДА ПО РЕЧКЕ

Бодро

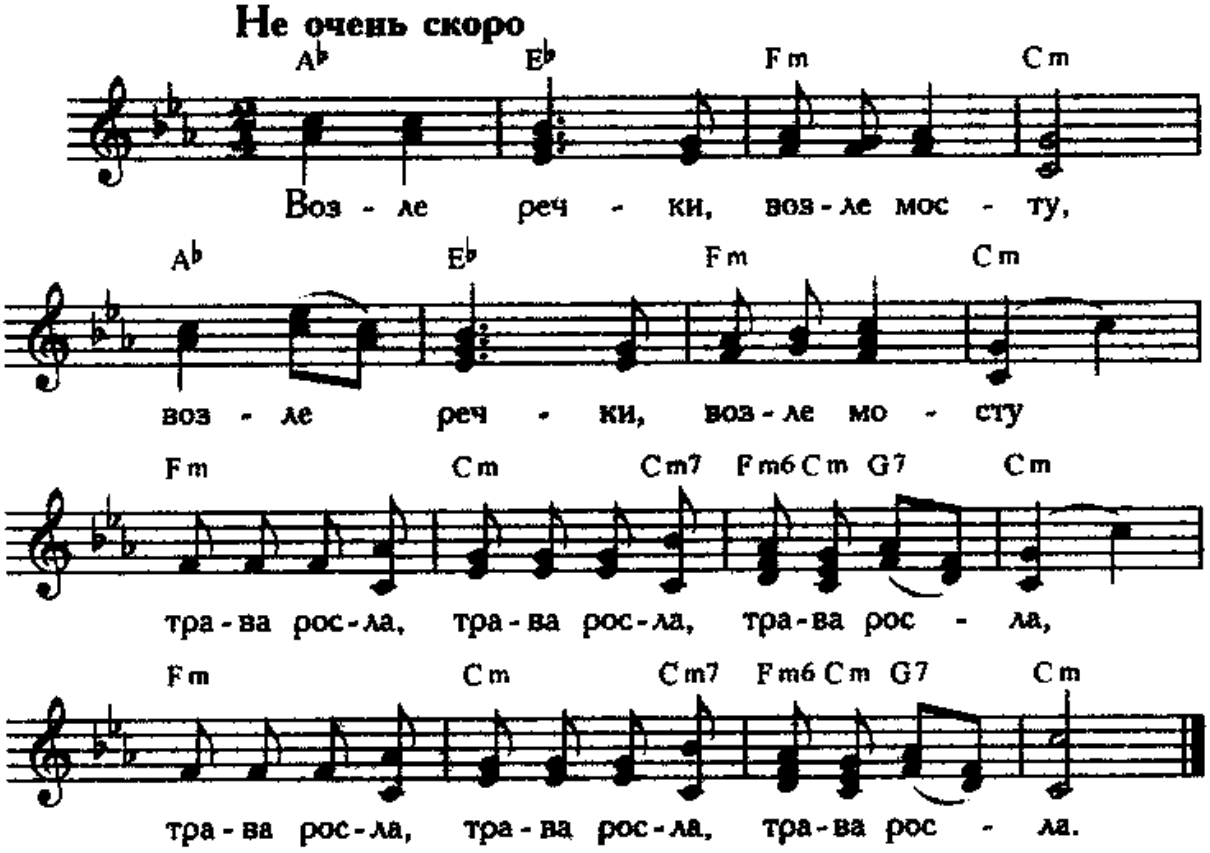


ВИНОГРАД В САДУ РАСТЕТ



Приложение 16

ВОЗЛЕ РЕЧКИ, ВОЗЛЕ МОСТУ



Возле речки, возле мосту,
Возле речки, возле мосту трава росла,
Росла трава шелковая,
Шелковая, муравая, зеленая.

И я в три косы косила,
И я в три косы косила, ради гостя,
Ради гостя, ради друга,
Ради гостя, ради друга дорогого.

Слышит, чует мое сердце,
Слышит, чует мое сердце ретивое,
Что задумал моя радость,
Что задумал моя радость, друг, жениться.

Приложение 17

СЕЯЛИ ДЕВУШКИ ЯРОВОЙ ХМЕЛЬ

Русская народная песня

Ноты с сайта - www.notarhiv.ru

Обработка А. Лядова
(1855—1914)

Скоро

mp

Се_ я_ ли де_ вуш_ки я_ ро_ вой

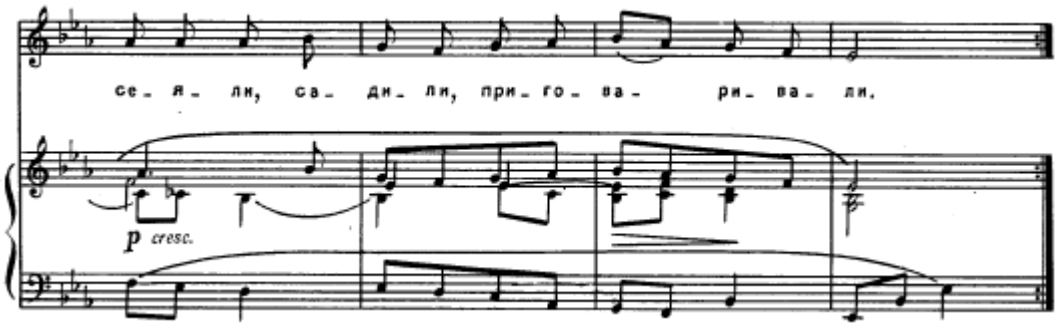
p

нар

хмель, се_ я_ ли де_ вуш_ки я_ ро_ вой хмель, ах,

се_ я_ ли, са_ ди_ ли при_ го_ ва_ ри_ ва_ ли, ах,

f



Сеяли девушки яровой хмель,
Сеяли девушки яровой хмель, ах.
Сеяли, садили, приговаривали, ах,
Сеяли, садили, приговаривали.

Теща для зятя пирог испекла,
Теща для зятя пирог испекла, ах.
Соли, муки на четыре рубля, ах,
Соли, муки на четыре рубля.

Сахару, изюму на восемь рублей,
Сахару, изюму на восемь рублей, ах.
Стал наш пирог во двенадцать рублей, ах,
Стал наш пирог во двенадцать рублей.

Думала, гадала — семерым пирог не съесть,
Думала, гадала — семерым пирог не съесть, ах.
Зять был смел, за присест пирог съел, ах,
Зять был смел, за присест пирог съел.

Теща по горенке похаживает,
Косо на зятюшку поглядывает, ах,
Потихоньку зятюшку побранивает, ах,
«Как же тебя, зятюшко, не разорвало!»

Текст песни дается в сокращении

Приложение
18

44

Выходили красны девицы

Русская народная песня

Обработка А. Лядова
(1855–1914)

Бодрая, но плавная хороводная песня. Необходимо подчеркнуть устремленность мелодического движения и следить за неизменностью высоты резонаторной установки.

Рекомендуется как для высоких, так и для средних голосов.

Allegro moderato

f *cresc.*

1. Вы - хо - ди - ли крас - ны де - ви - цы из во -
- си - ли крас - ны де - ви - цы во бе -

f *p*

- рот гу - лять на у - ли - цу. Ай - ли, ой, лю -
- лых ру - ках по со - ло - вью. Ай - ли, ой, лю -

cresc. *f* *p*

- ли, из во - рот гу - лять на у - ли - цу. 2. Вы - но -
- ли, во бе - лых ру - ках по со - ло -

p *cresc.* *f*

1.

2.

// - вью. 3. Со - ло - вьи в ру - ках рас - сви - щут - ся, крас - ны

дев - ки раз - гу - ля - ют - ся. Ай - ли, ой, лю -

cresc.

- ли, крас - ны дев - ки раз - гу - ля - ют - ся.

cresc.

Приложение

НЕ ВЕЛЯТ МАШЕ...

Обработка А. Глазунова
(1865-1936)

Не спеша

Не ве . лят Ма . ше за ре... за ре . чень.ку хо .

.дить, не ве . лят Ма . ше мо . лод... ох, мо . лод . чи . ка лю . бить.

[poco rit.]

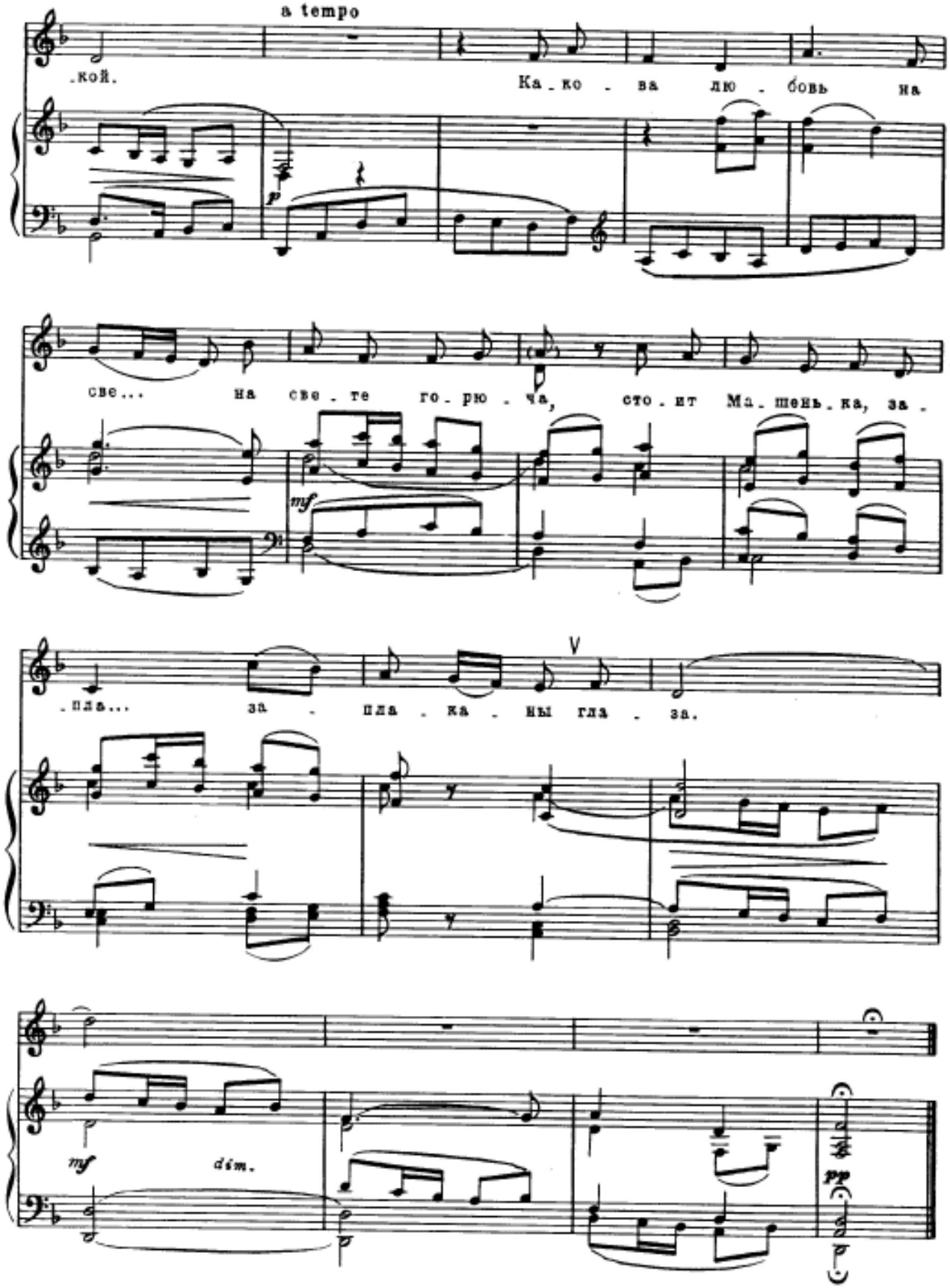
a tempo

А мо . лод . чик - то лю . би... лю . би.тель до. ро.

.гой, он не чувст . ву . ет лю . бо... лю . бо . ви ни . ка.

rit.

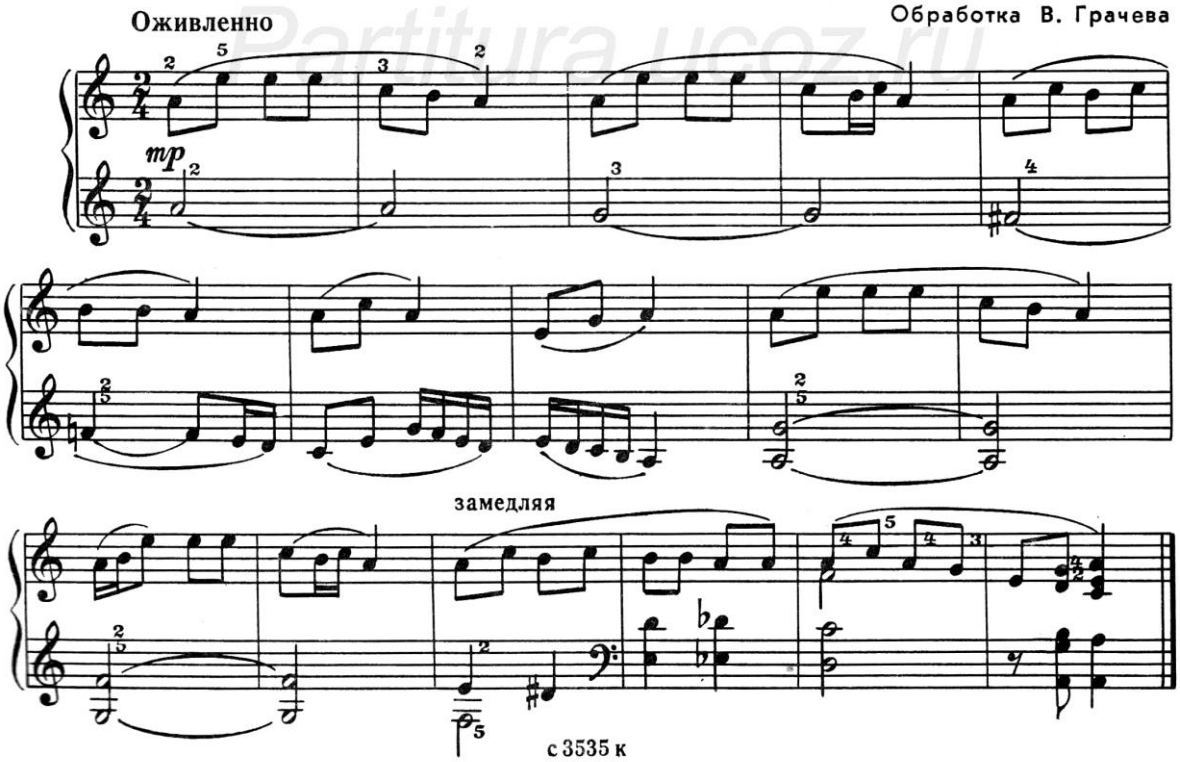
6943



Приложение 20

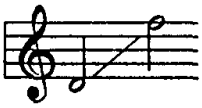
ОТДАВАЛИ МОЛОДУ

Русская народная песня



Partitura.ucoz.ru

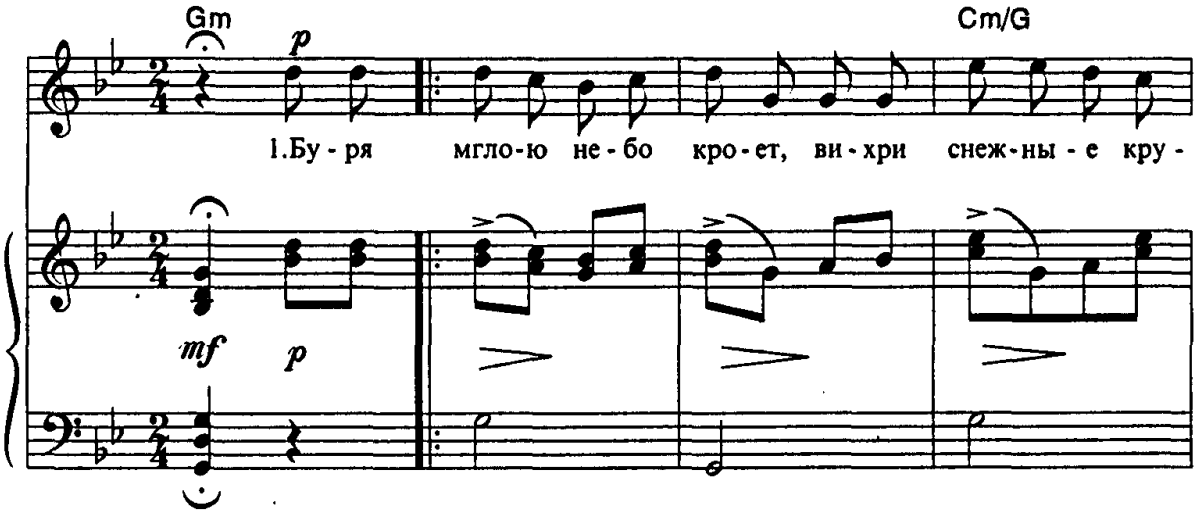
ЗИМНИЙ ВЕЧЕР

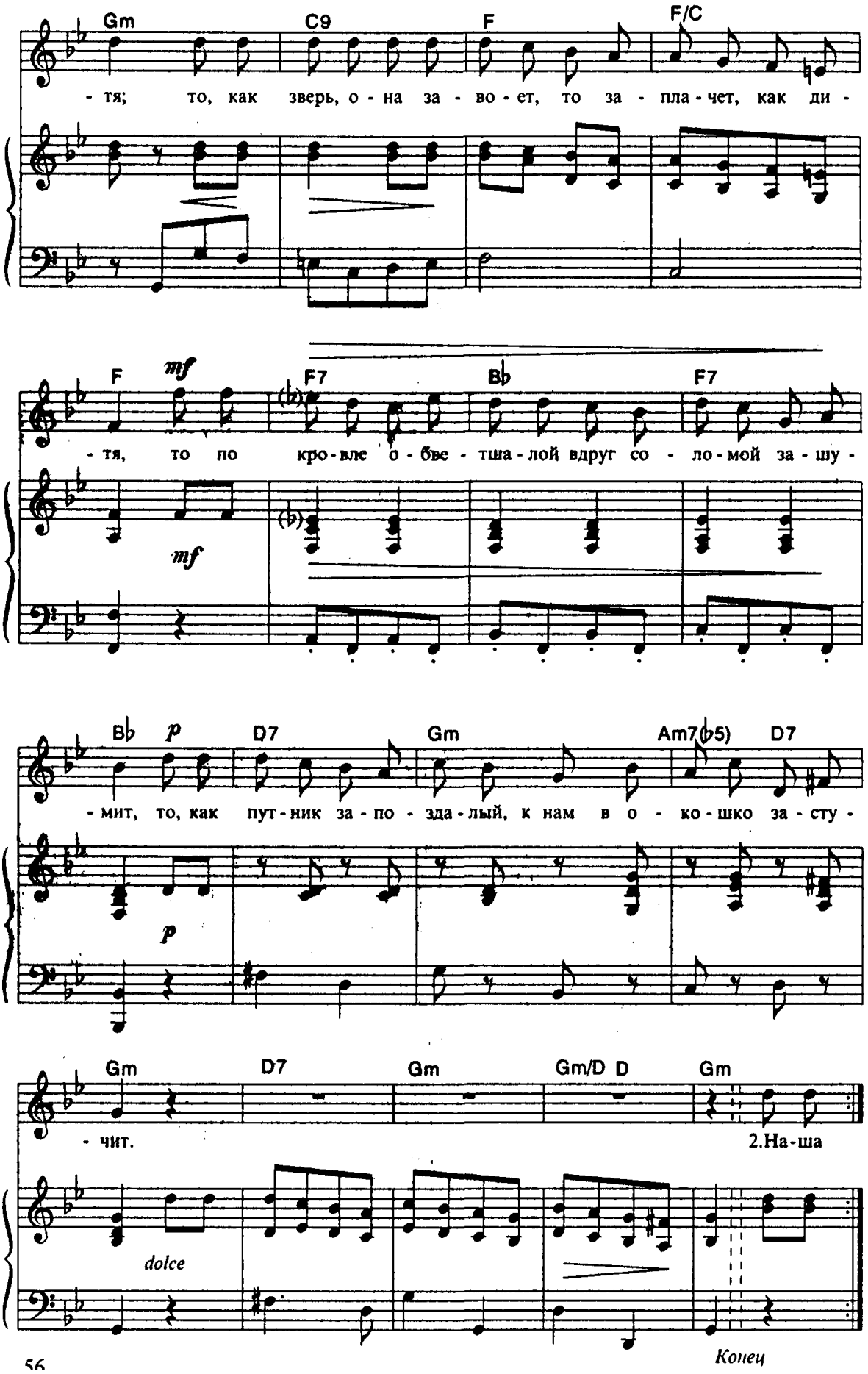


Стихи А. ПУШКИНА

Музыка М. ЯКОВЛЕВА

Andantino




Gm C9 F F/C
- тя; то, как зверь, о - на за - во - ет, то за - пла - чет, как ди -
F mf F7 B♭ F7
- тя, то по кро - вле о - бве - тша - лой вдруг со - ло - мой за - шу -
mf
B♭ p D7 Gm Am7(♭5) D7
- мит, то, как пут - ник за - по - зда - лый, к нам в о - ко - шко за - сту -
p
Gm D7 Gm Gm/D D Gm
- чит.
2.На - ша
dolce
Конец

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя,
То по кровле обветшалой
Вдруг соломой зашумит,
То, как путник запоздалый,
К нам в окошко застучит.

Наша ветхая лачужка
И печальна, и темна.
Что же ты, моя старушка,
Приумолкла у окна?
Или бури завываньем
Ты. мой друг, утомлена,
Или дремлешь под жужжаньем
Своего веретена?

Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя; где же кружка?
Сердцу будет веселей.
Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила;
Спой мне песню, как девица
За водой поутру шла.

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя.
Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя; где же кружка?
Сердцу будет веселей.

МЫ ЗА МИР

Слова А. ЖАРОВА

Музыка С. ТУЛИКОВА

С внушительной силой. Мужественно

Cm *mf* A♭

1. Всей зем_ли на_род пусть тре_во_гу бьет: бу_дем мир бе_

G Fm D7

_речь! Вста_нем, как о_дин,- ска_жем: не да_дим вновь вой_ну за_

Припев

Gm B7 *f* E♭ B7 E♭ B7 E♭ G7 Cm G7

_жечь! Мы за мир! И пес_ню э_ту по_не_сем, дру_

Cm G7 Cm C7 Fm7 B7 E♭

_зья, по све_ту. Пусть о_на в серд_цах лю_дей зву_чит: сме_лей, впе

A♭ B *f* E♭ B7 E7 B7 E♭ G7 Cm G7

_ред, за мир! Не бы_вать вой_не по_жа_ру, не пы_лать зем_

Cm G7 Cm C7 Fm7 E♭ B7 E♭

_но_му ша_ру! На_ша во_ля твер_же чем гра_нит.

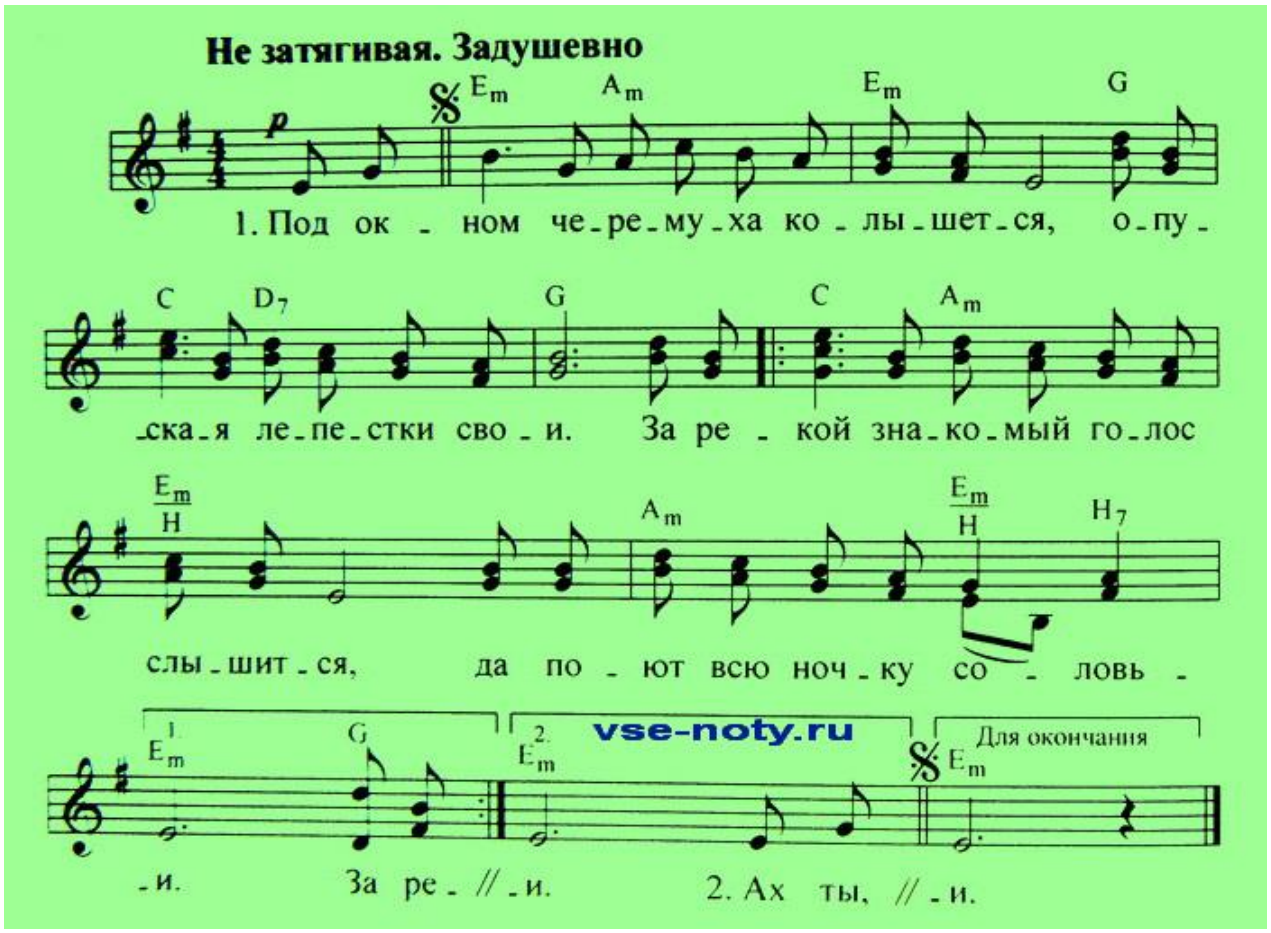
2. Есть у нас наказ:
Строй народных масс
Дружбой укреплять,
Чтобы не могли
Изверги земли
Голову поднять!

Припев: Мы за мир! И песню эту
Понесем, друзья, по свету.
Пусть она в сердцах людей звучит.
Смелей, вперед, за мир!
Не бывать войне-пожару,
Не пылать земному шару!
Наша воля тверже, чем гранит.

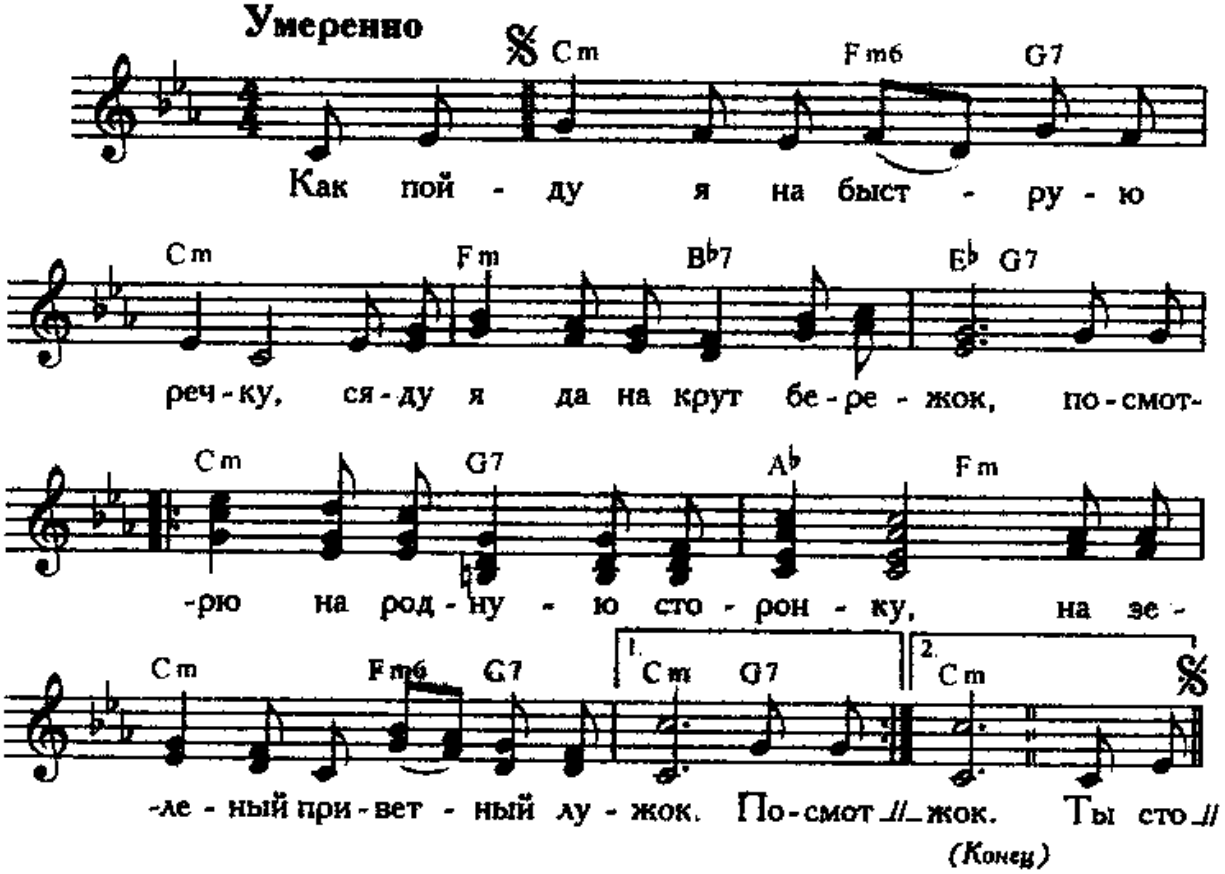
3. Наших сил не счесть,
Мы стоим за честь
Братства и труда.
Наш заветный знак,
Всей земли маяк —
Красная звезда.

Припев.

Приложение 23


Не затягивая. Задушевно
p
Em Am Em G
1. Под ок - ном че-ре-му-ха ко-лы-шет-ся, о-пу-
C D7 G C Am
-ска-я ле-пе-стки сво-и. За ре - кой зна-ко-мый го-лос
Em/H Am Em/H H7
слы-шит-ся, да по-ют всю ноч-ку со - ловь -
1. Em G
-и. За ре-//-и.
2. Em
vse-noty.ru
2. Ах ты, //-и.
Для окончания
Em

КАК ПОЙДУ Я НА БЫСТРУЮ РЕЧКУ



Как пойду я на быструю речку,
Сяду я да на крут бережок,
Посмотрю на родную сторонку,
На зеленый приветный лужок.

Ты сторонка, сторонка родная,
Нет на свете привольней тебя.
Уж ты, нива моя золотая,
Да высокие наши хлеба.

Эх ты, русское наше приволье,
Краю нет на луга и поля.
Ты — широкое наше раздолье,
Ты — родимая матерь-земля.

Приложение

ПЕСНЯ О РОДИНЕ

Слова В. ЛЕБЕДЕВА-КУМАЧА **Музыка И. ДУНАЕВСКОГО**

В темпе марша, очень энергично

Припев

D7 G G5+ C Cm6 G D7 G D5+

Ши - ро - ка стра - на мо - я род - на - я, мно - го

C E7 Am Dm6 Am Cm6

в ней ле - сов, по - лей и рек! Я дру -

D7 G Em6

- гой та - кой стра - ны не зна - ю, где так

G D7 1. G C G Cm6

воль - но ды - шит че - ло - век. Я дру - //

2. G C G H Em6 H7

- век. 1. От Мо - // - сквы до са - мых до о -

(Конец) жизнь при - воль - но и ши -

H7

- кра - ин, с юж - ных гор до се - вер - ных мо -

- ро - ко, точ - но Вол - га пол - на - я, те -

Em Am Em A7 D7 G6 D7

- рей че - ло - век про - хо - дит как хо -

- чет. Мо - ло - дым вез - де у нас по -

1. G C H Am6 H Em6 H

- зя - ин не - объ - ят - ной Ро - ди - ны сво - ей. Всю - ду //

2. G G+ C Am6 H *Припев* D7

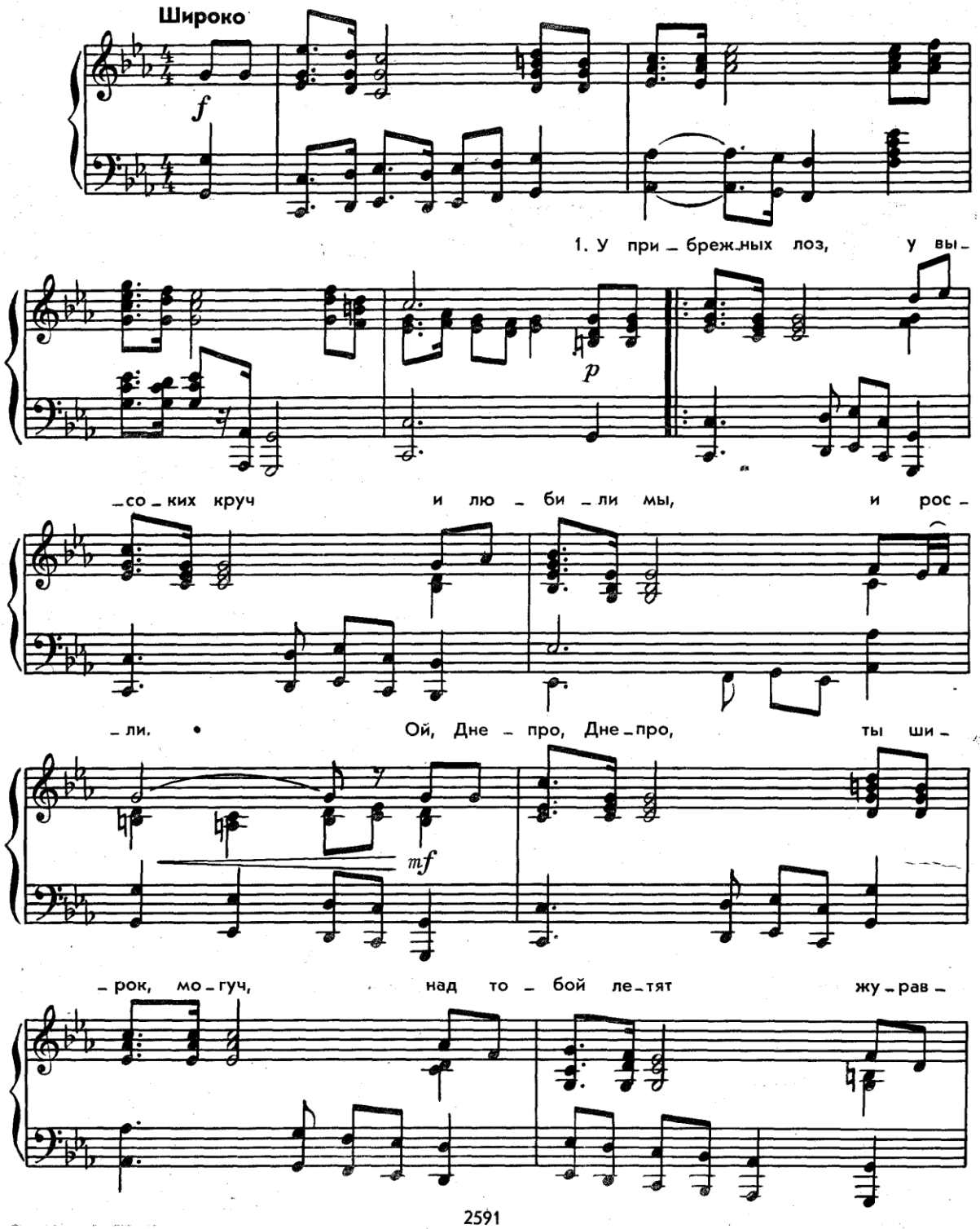
- ро - га, ста - ри - кам вез - де у нас по - чет. Ши - ро -

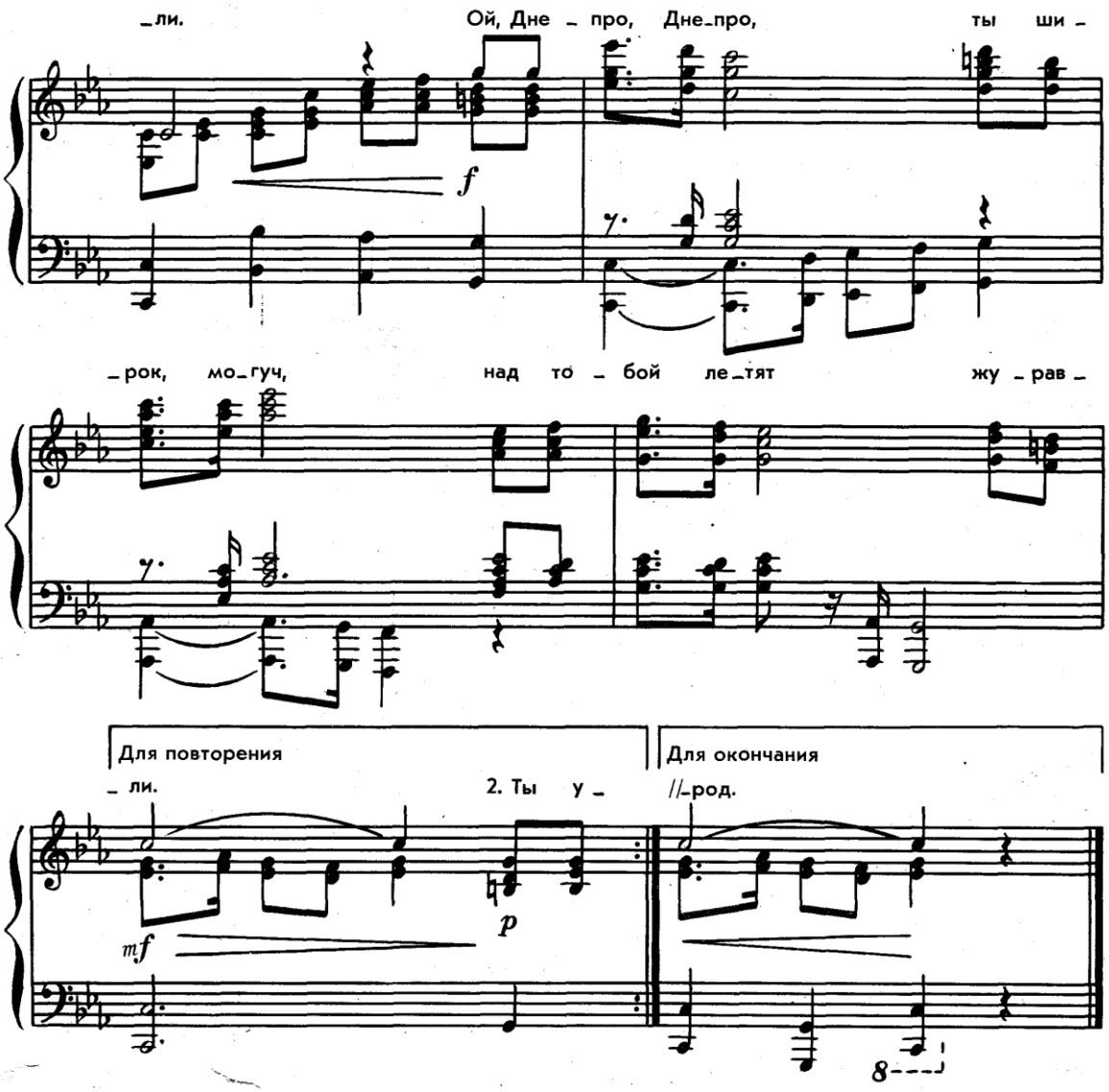
Приложение

ПЕСНЯ О ДНЕПРЕ

Слова Е. ДОЛМАТОВСКОГО

Музыка М. ФРАДКИНА
Переложение Н. ТОЛСТОГО





1. У прибрежных лоз, у высоких круч
И любили мы, и росли.
Ой, Днепро, Днепро, ты широк, могуч,
Над тобой летят журавли.

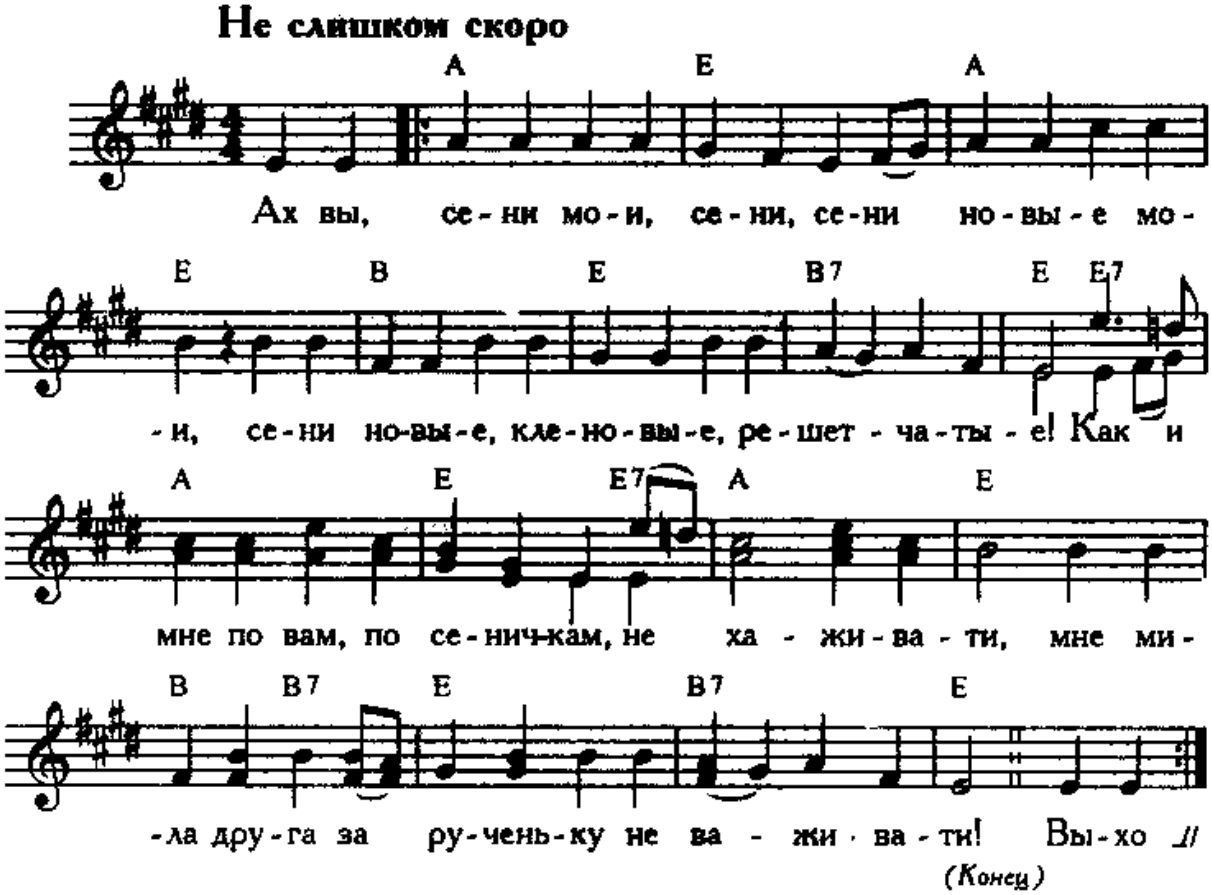
2. Ты увидел бой, Днепр — отец-река,
Мы в атаку шли под горой.
Кто погиб за Днепр, будет жить века,
Коль сражался он как герой.

3. Враг напал на нас, мы с Днепра ушли.
Смертный бой гремел, как гроза.
Ой, Днепро, Днепро, ты течешь вдали,
И волна твоя, как слеза.

4. Из твоих стремнин ворог воду пьет,
Захлебнется он той водой.
Славный день настал, мы идем вперед
И увидимся вновь с тобой.

5. Кровь фашистских псов пусть рекой течет,
Враг советский край не возьмет.
Как весенний Днепр, всех врагов сметет
Наша армия, наш народ.

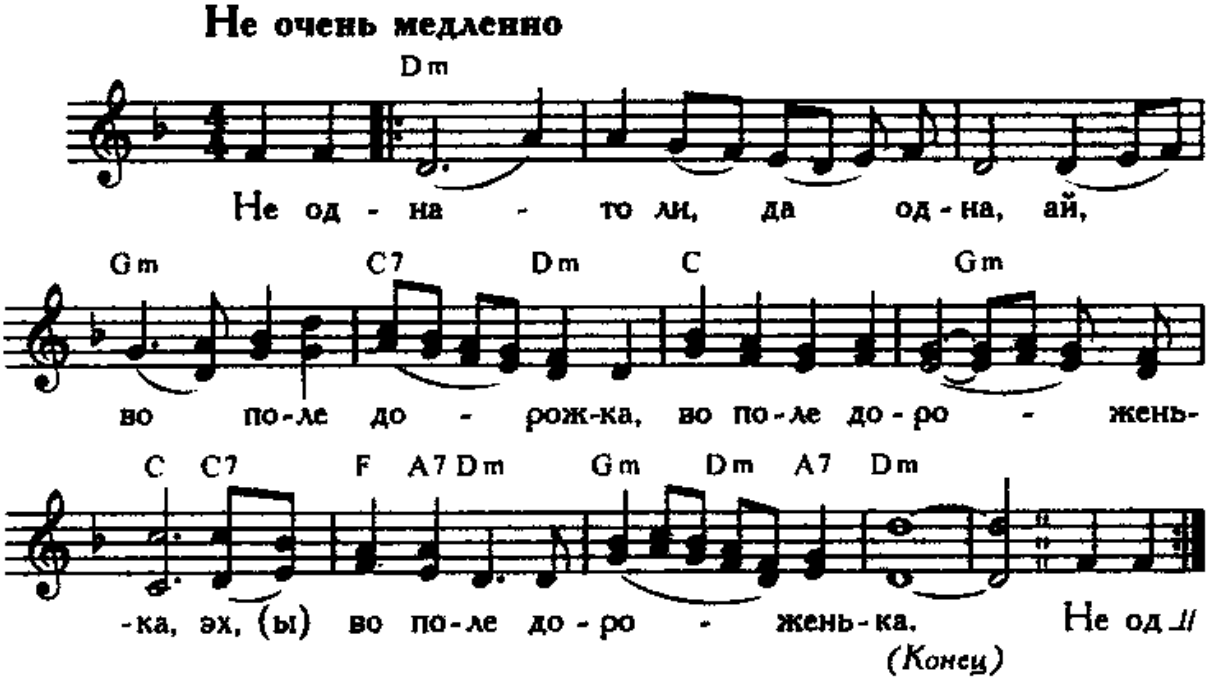
АХ ВЫ, СЕНИ МОИ, СЕНИ



Ах вы, сени, мои сени,
Сени новые мои,
Сени новые, кленовые,
Решетчатые.
Знать-то, мне по сеничкам
Не хаживати,
Мне мила дружка за рученьку
Не важивати.

Выходила молода
За новые ворота
(За новые, дубовые,
За решетчатые).
Выпускала сокол**а**
Из правого рукава:
«Полети ты, мой сокол,
Высоко и далеко,
И выс**о**ко и далёко,
На родиму сторону.

НЕ ОДНА ВО ПОЛЕ ДОРОЖЕНЬКА



Не одна-то ли, да одна,
Ай, во поле дорожка,
Во поле дороженька.

Не одна-то ли дорожка,
Ай, дорожка пролегала,
Она пролегала.

Эх, частым ельничком доро...
Ай, дорожка зарастала,
Она зарастала.

Молодым-то ли да горьким,
Ай, горьким осинничком
Ее заломало.

Как по той ли по дороженьке,
Ай, по той ли по дорожке
Нельзя ни проехать,
Ой, да ни проехать, ни пройти...

Приложение

ЗИМНИЙ ПРАЗДНИК

Слова Н. САКОНСКОЙ

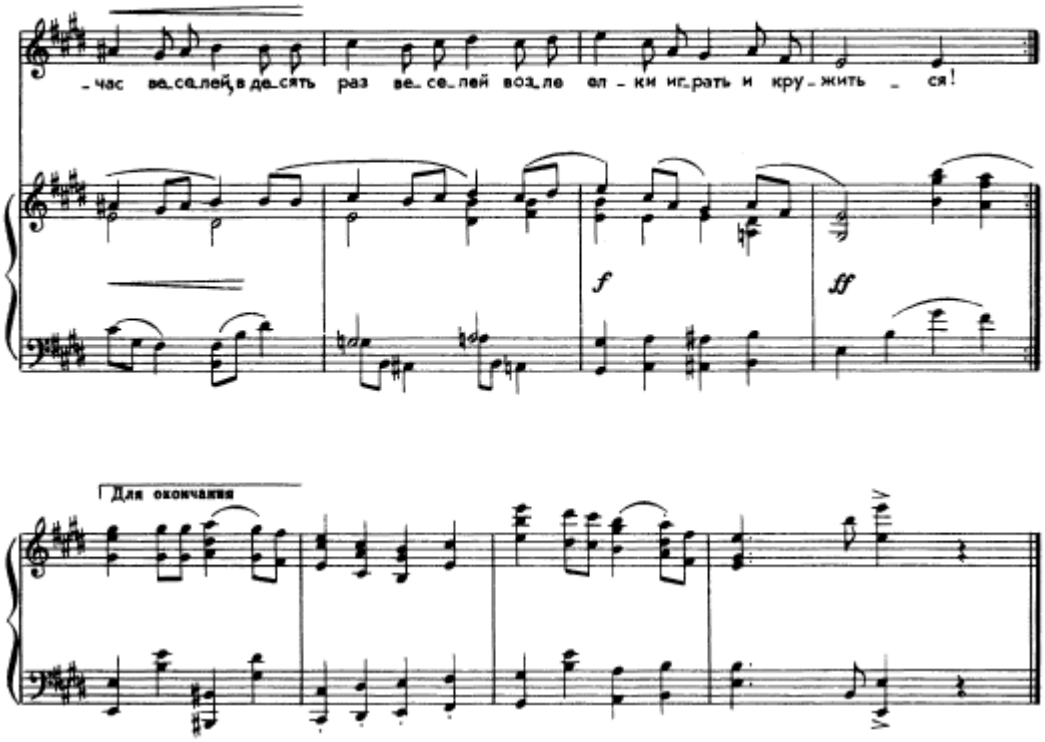
Музыка М. РАУХВЕРГЕРА

Бодро, весело

1. Яс - ный день, за - ме - ча - тель - ный воз - дух! За - би - рай - те коньки — и на лед! Встре - тим так но - во - год - ний наш от - дых, чтоб по - том вспо - ми - нать це - лый год. На са - ни - ях хо - ро - шо, на конь - ках хо - ро - шо, и с го - ры хо - ро - шо про - ка - тить - ся! Но сей -

Припев

29



1. Ясный день, замечательный воздух!
Забирайте коньки — и на лед!
Встретим так новогодний наш отдых,
Чтоб потом вспоминать целый год.

Припев: На санях хорошо, на коньках хорошо,
И с горы хорошо прокатиться!
Но сейчас веселей, в десять раз веселей
Возле елки играть и кружиться!

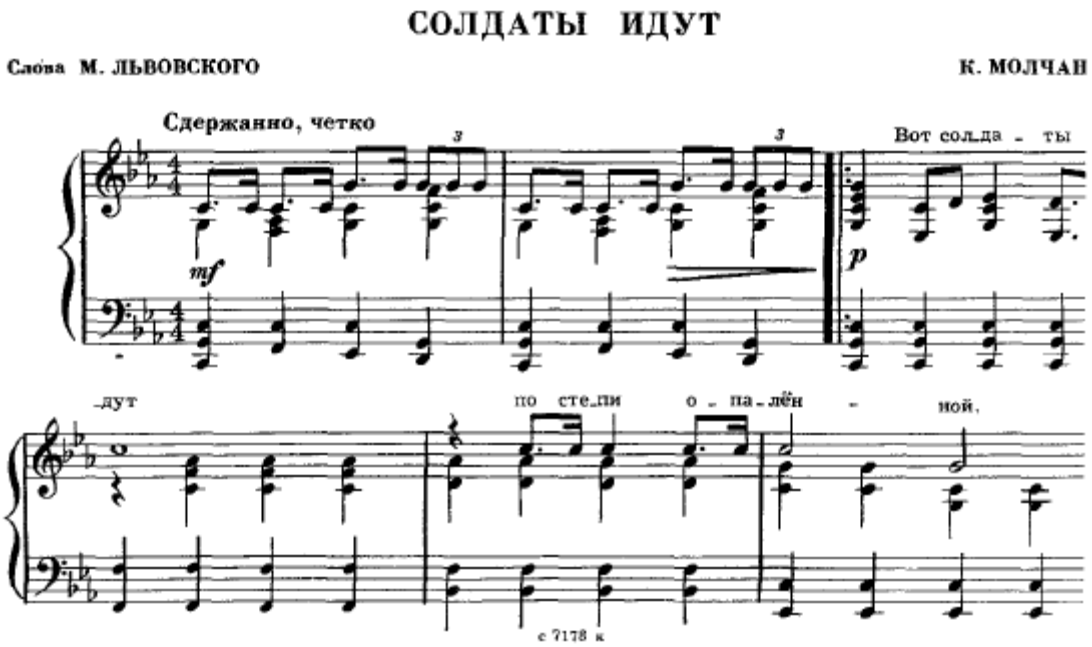
2. Серпантина бумажные стружки,
Извиваясь, над нами шуршат,
Из мешка доставая игрушки,
Дед Мороз поздравляет ребят.

Припев.

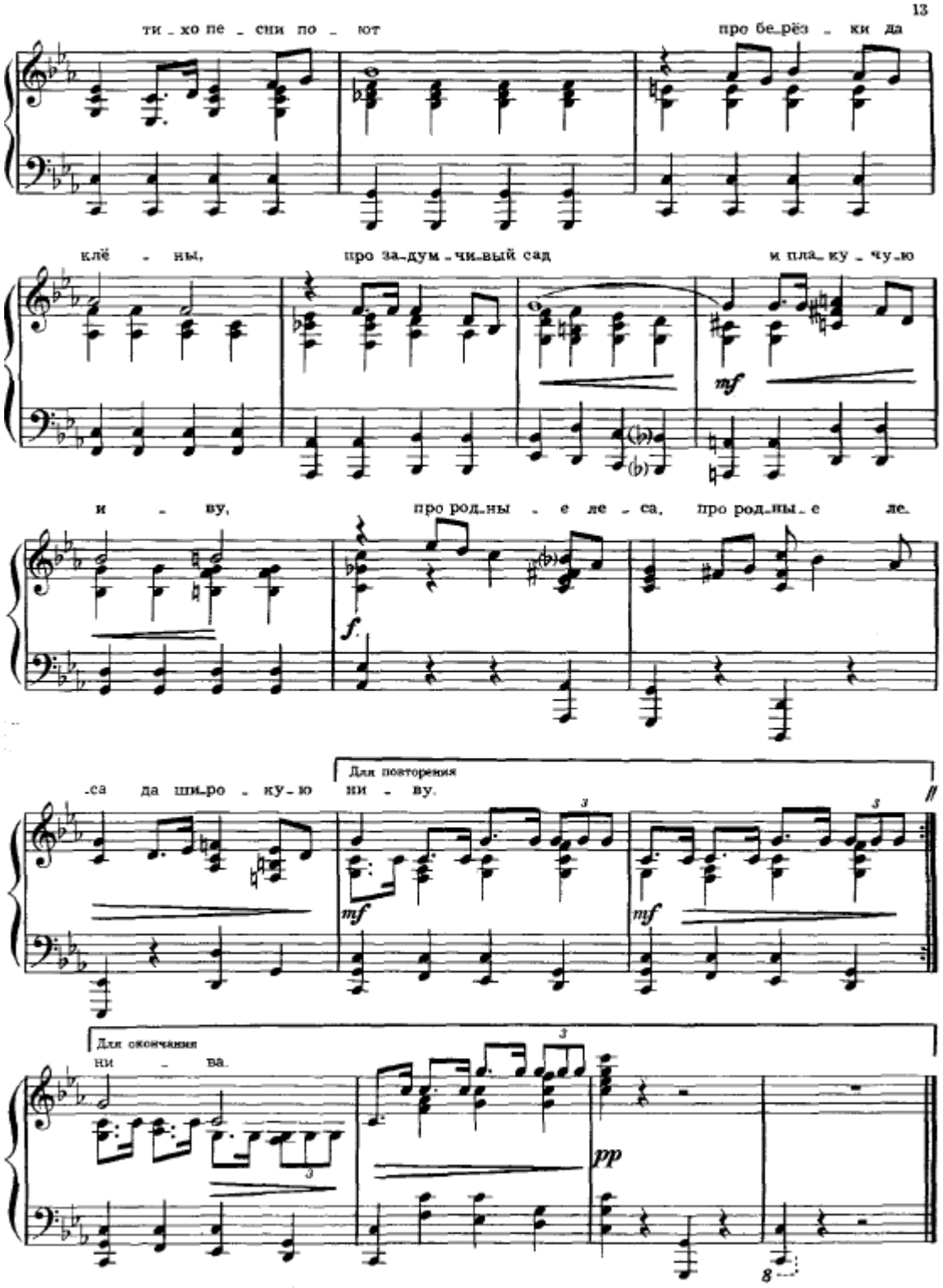
3. Ватный снег на иголках не тает,
Как сосульки, блестят леденцы.
Огоньков разноцветная стая,
Голосов молодых бубенцы.

Припев: На санях хорошо, на коньках хорошо,
И с горы хорошо прокатиться!
Но сейчас веселей, в десять раз веселей
Возле елки играть и кружиться!

Приложение



30


13
ти_хо пе_сни по_ют
про бе_рёз_ки да
клё_ны,
про за_дум_чи_вый сад
и пла_ку_чу_ю
и_ву,
про род_ны_е ле_са,
про род_ны_е ле_
_са да ши_ро_ку_ю
ни_ву.
Для повторения
Для окончания
ни_ва.

Вот солдаты идут
По степи опаленной,
Тихо песни поют
Про березки да клены,
Про задумчивый сад
И плакучую иву,
Про родные леса,
Про родные леса
Да широкую ниву.

Вот солдаты идут—
Звонче песня несется:
И про грозный редут
В этой песне поется,
Про отвагу в бою,
И про смерть ради жизни,
И про верность свою,
И про верность свою
Нашей славной Отчизне.

Вот солдаты идут
Стороной незнакомой;
Всех врагов разобьют
И вернутся до дому,
Где задумчивый сад
И плакучая ива,
Где родные леса,
Где родные леса
Да широкая нива.