

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

Н.А. Колесникова

ОСНОВЫ ТЕОРИИ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ДИРИЖИРОВАНИЮ

Учебно-методическое пособие



Владимир 2012

УДК 7.071.2
ББК 85.315.1
К60

Рецензенты:

Член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования (МАНПО), кандидат педагогических наук, доцент кафедры методологии и методики преподавания музыки Московского педагогического государственного университета (МПГУ)
М.С. Осеннева

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры хорового дирижирования Российской академии музыки им. Гнесиных
Л.А. Попова

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Колесникова, Н. А.

К60 Основы теории и методики обучения дирижированию : учеб.-метод. пособие / Н. А. Колесникова ; Владим. гос. ун-т имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2012. – 351 с. – ISBN 978-5-9984-0293-7.

Содержит материал лекций к курсу «Методика преподавания дирижирования». Раскрываются не только специальные вопросы искусства дирижирования, но и вопросы музыкальной педагогики, эстетики и психологии музыкального восприятия. Разделы пособия освещают теоретические и практические вопросы, связанные с дирижерской профессией, улучшением подготовки молодого поколения хормейстеров, дирижеров хора к будущей исполнительской и педагогической деятельности.

Даны сведения и теоретические понятия об основных элементах и закономерностях дирижерско-исполнительского искусства, которые обязан знать каждый, обучающийся дирижированию. Цель и задача пособия – формирование индивидуального творческого лица исполнителя, расширение общего и специального кругозора, развитие специальных дирижерских умений и навыков. Раскрывается специфика профессии дирижера, ее многогранность, выделены основные способы дирижирования и даны практические рекомендации начального обучения в классе дирижирования, основные направления, по которым должно происходить обучение дирижированию.

Предназначено для студентов музыкальных учебных заведений очной формы обучения направления 07310062 – музыкально-инструментальное искусство, профиль «Дирижирование академическим хором», изучающих курс «Дирижирование», а также для преподавателей и исполнителей других специальностей.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС 3-го поколения.

Библиогр.: 135 назв.

ISBN 978-5-9984-0293-7

УДК 7.071.2
ББК 85.315.1
© ВлГУ 2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	5
Глава 1. ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ДИРИЖЕРСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА	9
1.1. Специфика и особенности дирижерской профессии. Дирижеры о дирижировании как о системе профессионального языка музыканта.....	9
1.2. Этапы становления и развития современной техники дирижирования.....	42
1.3. Специфика музыкального исполнительского искусства	61
1.4. Специфика хорового исполнительства.....	69
1.5. Специфика концертного хорового исполнительства	86
Глава 2. ЭЛЕМЕНТЫ ФОРМООБРАЗУЮЩИХ ПАРАМЕТРОВ В ДИРИЖИРОВАНИИ.....	91
2.1. Стиль как эстетическая категория.....	91
2.2. Музыкальный стиль	103
2.3. Исполнительский стиль в музыке	107
2.4. Вопросы интерпретации.....	119
2.5. Композитор и исполнитель	129
2.6. Исполнитель и произведение.....	132
2.7. Национальный стиль.....	137
2.8. Индивидуальный стиль	138
Глава 3. ОСНОВЫ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ	140
3.1. Цели, задачи и принципы дирижирования.....	140
3.2. О внешней форме выражения чувств.....	160
3.3. Функции рук, мимика и взгляд дирижера	162
3.4. Дирижерский аппарат и его функции	165
3.5. Функции правой и левой руки	167
Глава 4. ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДИРИЖИРОВАНИЯ.....	176
4.1. Структура дирижерского жеста.....	176
4.2. Значение дирижерского жеста. Виды жеста	179
4.3. Характер жеста. Жесты активные и пассивные.....	186
4.4. Функции и структура дирижерских схем.....	188
4.5. Изучение дирижерских схем.....	189
4.6. Классификация дирижерских схем. Выбор схемы тактирования..	195
4.7. Ауфтакт и его разновидности	202
4.8. Приемы показа вступлений и снятий в дирижировании	220
Глава 5. ВЫРАЗИТЕЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ СРЕДСТВА ДИРИЖИРОВАНИЯ.....	222
5.1. Исполнительский анализ хорового произведения.....	222
5.2. Техника важный элемент художественного процесса воплощения музыкального произведения в дирижировании.....	230

5.3. Агогика.....	250
5.4. Метроном	257
5.5. Фермата и ее выразительные свойства	260
5.6. Прочтение динамики в дирижировании	265
5.7. Акценты. Синкопы. Способы их показа.....	274
5.8. Полиметрия и полиритмия.....	279
5.9. Переменные размеры.....	280
5.10. Дирижерская артикуляция и основные штрихи в дирижировании.....	281
5.11. Фразировка.....	288
5.12. Кульминация, ее местоположение. Подход к кульминации, средства ее осуществления в дирижировании	295
5.13. Приемы технического владения дирижерской палочкой	297
5.14. Работа над произведением крупной формы	301
Глава 6. ОСНОВЫ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ.....	304
6.1. Дирижирование как средство музыкального воспитания. Задачи обучения	304
6.2. Принципы первоначального обучения дирижерской технике....	306
6.3. Постановка дирижерского аппарата. Дирижерская поза и позиция .	307
6.4. Значение мышечной свободы для дирижера	311
6.5. О дирижерской пластике. Воспитание чувства опоры и точки ..	313
6.6. Дирижерский слух	319
6.7. Слухо-мышечный метод воспитания дирижерской техники. О слуховом внимании дирижера	320
6.8. Роль упражнений на начальном этапе развития свободы дирижерского аппарата на освобождение рук, ног, шеи	322
6.9. Очередные этапы обучения. Индивидуальный подход в обучении в классе дирижирования. Упражнения на развитие координации рук	327
6.10. Построение урока по дирижированию	328
6.11. Начальный период дирижирования музыкальным произведением.....	330
6.12. Воздействие дирижера на качество звучания хора.	332
6.13. О взаимодействии педагога-дирижера и концертмейстера в классе дирижирования.....	333
6.14. Развитие навыков репетирования в классе по специальности..	336
6.15. О дирижировании воображаемым и реальным исполнением ...	337
6.16. Развитие у студентов навыков репетирования с коллективом .	337
6.17. О самостоятельной работе	338
Вопросы по курсу дирижирования	340
Заключение	343
Библиографический список	344

Искусство должно потрясать. Иначе это не искусство. Опаленность человека искусством, музыкой – и слушателя, и исполнителя – вот главное...

Е.А. Мравинский

ВВЕДЕНИЕ

Музыкально-исполнительское искусство всегда привлекает к себе особое внимание. В настоящее время в области мировой музыкальной культуры во всех ее формах и направлениях накоплен огромный исторический и практический опыт. Предмет рассмотрения пособия – область исполнительской специальности – дирижирование, одна из самых сложных и многообразных. Учитывая ограниченность временных рамок обучения в вузе, в работу включена комплексная информация, которая призвана расширить кругозор обучающихся дирижированию, дать им необходимые теоретические сведения, на основе которых они смогут верно оценивать явления дирижерско-хоровой практики и педагогики, повысить технический уровень и общую музыкальную культуру будущего музыканта, педагога, исполнителя. Освоение теоретических знаний позволит обучающимся с самых разных сторон точно и верно ответить на то, что в методике рационально, что менее целесообразно, проанализировать и дать характеристику многим выдающимся явлениям истории развития дирижерского исполнительства, развития выразительной дирижерской техники.

Обучение дирижерской профессии таит в себе много своеобразных сложностей. Дирижирование представляет собой совершенно особый вид музыкального искусства, оно имеет свою специфику. Его главное и принципиальное отличие заключается в том, что дирижер сам не извлекает ни единого звука, не отражает независимо от его воли реального звучания, а воплощает слышимый им звуковой образ сочинения через коллектив музыкантов-исполнителей, он направляет и передает своему коллективу те или иные творческие предназначения. Это отличает технику дирижирования от техники любого другого музыканта-исполнителя.

Обучение дирижерской профессии содержит в себе больше условностей, нежели любая другая из исполнительских специальностей. Сложность заключается, прежде всего, в том, что невозможно *постоянно и систематически* общаться со своим «инструментом» – оркестром, хором. Инструментом является фортепиано, но оно имеет иной способ звукоизвлечения, ограниченность тембров, длинных тянущихся звуков. Дирижирование требует профессионализма, овладеть которым необходимо под руководством опытного педагога, привлекая специальную учебную литературу, которая отвечала бы на самые разные вопросы. Дирижеру предстоит из всех перечисленных условностей сделать максимально простым и понятным «язык жестов», чтобы мощно использовать его в повседневной практике. Сегодня методика преподавания дирижирования максимально представляет собой различные субъективные формы передачи собственного опыта. Дирижеров много, много и школ, и методик, и мнений. Практика дирижирования значительно опередила теорию, проблема которой всегда существует. Тогда, когда есть очень крепкая теоретическая база, тогда и практические навыки усваиваются лучше, точнее, правильнее. Знание теории помогает студенту выявить свою творческую индивидуальность, свой дирижерский индивидуальный почерк. Она развивает и углубляет знания в области истории дирижерского искусства, в вопросах дирижерской техники, которая освещена с разных сторон: эстетической (отношение техники к творчеству); эмпирической (описание приемов дирижирования); методической (анализ способов дирижирования); научно-теоретической (исследование общих закономерностей науки – искусства дирижирования).

В учебных музыкальных заведениях обучение дирижированию начинается на первых курсах, после чего уже следует практика работы с оркестром и хором. Специфика общения с ними требует от дирижера многих качеств: умения руководить коллективом исполнителей, установить творческий контакт с коллективом; умения слышать оркестр и хор; реактивно, мгновенно реагировать на все неточности в исполнении; точно, ясно и лаконично выражать свои требования и пожелания; уметь точно и правильно составлять план репетиций с коллективом и многое другое. Эти качества должны воспитываться в классе по дирижированию. Надо заметить, что техника дирижирования не может существовать, изучаться в классе, если она не является средством выражения исполнительского замысла дирижера, средством побуждения коллектива к раскрытию исполнительского замысла в реальном звучании. К сожалению, многие педагоги рассматривают дирижирование не как привитие учащимся навыков управления исполнением, а

как заучивание движений, своего рода символов, которые отражают те или иные особенности в исполнении: нюансировку, темп, акценты, паузы и др. (Г. Ержемский). Для реального овладения дирижерским исполнительством необходимо обладать соответствующими способностями и качествами, иметь отчетливое представление о содержании, структуре, средствах данного искусства, а методика обучения должна соответствовать этим требованиям.

Предлагаемая работа основана на материале изучения, анализа книг и монографий к курсу «Методика преподавания дирижирования» по искусству дирижирования ведущих теоретиков и практиков. В ней отражены вопросы теории и практики дирижирования, включено изучение многочисленных вопросов существующего и развивающегося искусства музыкально-исполнительского дирижирования как результат творческого взаимодействия дирижера и исполнителей (хора и оркестра). Главная цель обучения дирижированию в вузе – подготовка квалифицированных специалистов, обладающих необходимыми для самостоятельной профессиональной работы знаниями, владеющих комплексом технических средств, приемов, навыков, обеспечивающих раскрытие художественного содержания произведений, его фактурно-стилистических особенностей с помощью средств музыкальной выразительности и индивидуального дирижерского языка. Пособие предназначено и адресовано студентам, желающим стать дирижерами хора, и всем, кто, интересуется дирижированием. Основы техники дирижирования одинаково важны для всех видов оркестра (духового, народного, симфонического) и хора, которые отличаются спецификой, способами звучания, разнородностью составов, репертуаром. Что касается начального этапа обучения, то никакой разницы в методах преподавания нет – как в частных вопросах дирижирования (формирование двигательного аппарата, мышечное расслабление), так и в общих теоретических вопросах (закономерности управления исполнителями, моменты взаимодействия обеих сторон, этапы становления дирижерской интерпретации). Материал пособия включает также анализ природы технического дирижирования, историю, традиции дирижерского искусства.

В работе сделана попытка дать представление, обобщить и отметить основополагающие теоретические предпосылки дирижирования, показать многообразие информации и суждений, с которыми сталкивается молодой дирижер, избравший своей профессией дирижирование.

При обучении студентов исполнительского факультета одной из главных задач становится задача воспитания художественно богатой и многогранной личности, творчески активной, а не только умело владеющей ре-

меслом дирижера-исполнителя. После училищной подготовки многие студенты часто неосведомлены или имеют слабое представление о проблемах дирижерского искусства. Именно поэтому хотя начинающий дирижер уже имеет определенные задатки и способности, его надо воспитывать (дирижерами не рождаются), надо научить понимать сложный механизм взаимодействия дирижера и коллектива, природу техники дирижирования, направить ученика на поиск своих технических и выразительных средств дирижирования, выработать свою манеру, индивидуальные приемы и навыки дальнейшей самостоятельной деятельности. Хочется надеяться, что данное пособие поможет найти ответы на многие вопросы, даст толчок к развитию собственных творческих и педагогических поисков в овладении языком дирижерского искусства, чтобы достичь вершин профессионального мастерства.

Глава 1

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ДИРИЖЕРСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

1.1. Специфика и особенности дирижерской профессии.

Дирижеры о дирижировании как о системе профессионального языка музыканта

В истории мировой музыкальной культуры известны случаи, когда известные, выдающиеся исполнители пытались овладеть профессией дирижера. Как показывает практика, недостаточно быть хорошим музыкантом, свободно владеть музыкальным материалом, иметь богатый творческий опыт, авторитет, знания, чтобы заниматься дирижированием и быть дирижером, думая, что все остальное придет само собой. Особенно сейчас наблюдается тенденция «всеобщей моды на дирижирование». И пример тому слова Евгения Федоровича Светланова, его оценка «о всеобщей мании дирижирования» в статье «В защиту профессии»: «Можно быть блестящим музыкантом, но это еще недостаточно для того, чтобы стать не менее блестящим дирижером (а может быть, вообще дирижером). А самое негативное, когда, овладев поверхностно элементарными схемами и некоторыми приемами тактирования, без соответствующей подготовки, берутся выступать публично в концертах со сложной программой, не имея для этого специфического дирижерского профессионального комплекса, не имея понимания его уникальности, его роли и значения в исполнительском искусстве дирижирования»¹. При этом все принципы и особенности дирижерского искусства искажаются, нарушаются, а это дает заниженную оценку в целом значения *школы в дирижировании* и понимания *специфики профессии дирижерского исполнительства*. Очень точно заметил С.В. Рахманинов, что «дирижирование – это индивидуальное дарование, которое не может быть благоприобретенным». *А дирижерское искусство – сложнейшая в своем роде художественная деятельность исполнительского творчества, она существует только в коллективном ансамблевом исполнении, координирует творчество всех участников оркестра, хора, разных исполнительских ансамблей.*

¹ Светланов Е.Ф. Музыка сегодня. М., 1985. С. 325.

Дирижирование (от фр. – *diriger* – направлять, управлять, руководить) – один из видов музыкально-исполнительского искусства, управление коллективом музыкантов (оркестром, хором, ансамблем, оперной труппой и т.п.) в процессе подготовки и во время публичного исполнения музыкального произведения. Дирижирование осуществляется дирижером, который стремится передать коллективу свои художественные намерения, своё толкование замысла композитора, обеспечивает ансамблевую стройность и техническое совершенство исполнения. Искусство дирижирования основано на системе движений рук. Оно требует от дирижера всесторонней образованности, охватывает огромный круг задач, функций, включает в себя основательную музыкально-теоретическую подготовку, тонкий слух, хорошую память, активную волю, синтез взаимодействия психологического и информационного начал. Именно поэтому при обучении профессиональному дирижированию все должно быть направлено на тренировку мануальной техники, приемов и навыков и, следовательно, на овладение всеми тонкостями совместного действия и общения с исполнителями, а также на выявление их определяющих психологических факторов и механизмов. Без этого союза нет искусства дирижирования.

Многие выдающиеся дирижеры многократно высказывались о дирижировании¹.

За время существования профессии дирижера возникло много всевозможных легенд, замыслов, выстраданных откровений. В силу своей исключительности, сложности, многогранности это до сих пор вызывает большой интерес не только профессионалов, но и посетителей всех публичных концертных выступлений, будь-то театр или концертный зал. Каждый дирижер в своих рассуждениях демонстрирует свой индивидуальный подход к дирижированию: кто-то просто интересно преподнесенные биографические сведения, где о дирижировании и слова нет, но яркость, необычное убеждение, высказанное автором, привлекают внимание. Отдельные высказывания дирижеров отражают и теоретическую сферу. Этот материал в виде цитат органично дополняет тему *об искусстве дирижирования*. В каждом высказывании выражен взгляд того или другого выдающегося мастера, выдающегося дирижера. Эти рассуждения дирижеров расширяют границы понимания многогранности самой профессии, ее талантливых представителей, например интересные рассуждения о форме и содержании дирижерских действий, т.е. о дирижерских знаках и их значениях, о смысле профессии дирижера, о

¹ Материал заимствован из книги О. Полякова «Язык дирижирования».

выдвижении дирижера как личности на подиум концертного музыканта-исполнителя.

Гектор Берлиоз. История литературы о дирижировании в его современном понимании охватывает период немногим более ста лет. Ее истоки восходят к работам «Дирижер оркестра» Г. Берлиоза и «О дирижировании» Р. Вагнера, появление которых связано с интенсивным развитием дирижерского исполнительства в середине прошлого столетия. Основное место в работах отведено вопросам интерпретации музыкальных произведений, но некоторые фрагменты имеют определенное отношение к проблеме дирижерских знаков.

Так, например, Г. Берлиоз пишет следующее: «Хотя вообще знаки, которые дирижер обязан делать, очень просты, однако же, в некоторых случаях... они очень усложняются» (разрядка наша. – *Н.К.*). Берлиоз не дает определений ни знака вообще, ни дирижерского знака в частности – показателен сам факт употребления данного слова по отношению к действиям дирижера. В другом месте Берлиоз подчеркивает всю важность для дирижера овладения специальными знаковыми действиями, считая, что «полный добрых намерений, но неспособный (их передать. – *Н.К.*) есть явление очень обыкновенное».

Знаки дирижера достигают цели только тогда, когда музыканты их воспринимают: «Для оркестра, который не смотрит на показания палочки, нет дирижера». В связи с этим Берлиоз настаивает на создании условий для полноценного восприятия дирижера музыкантами, ибо «...если дирижер не существует для такого оркестра, который не хочет на него смотреть, то он так же мало существует для оркестра, если не может быть, хорошо им видим. Чем больше дирижер удален от управляемых им музыкантов, тем более ослабевает его влияние на них»¹.

Рихард Вагнер. «Я хочу поделиться своими наблюдениями над той областью исполнительства, которая, до сих пор практически представленная лишь рутинерами, критически рассматривалась только профанами», – так начинается работа «О дирижировании» Р. Вагнера, одного из основоположников современного дирижирования. «При всем этом, – продолжает Вагнер, – я вовсе не имею в виду строить какую-либо систему, но желаю запечатлеть в памяти читателей лишь ряд наблюдений...»².

¹ Берлиоз Г. Дирижер оркестра // Дирижерское исполнительство. М., 1975. С. 71 – 72.

² Вагнер Р. О дирижировании // Там же. С. 87.

Поскольку наблюдения Вагнера оказались ограниченными почти исключительно кругом вопросов, связанных с правильностью (точнее, неправильностью) исполнительских интерпретаций, следует признать, что название статьи не совсем соответствует ее содержанию. Оправданным представляется название «Об интерпретации» или даже «О темпе», так как именно эта тема проходит красной нитью через всю статью.

«Наши дирижеры, – сетует Вагнер, – не знают правильных темпов, потому что они ничего не понимают в пении». «Если в двух словах исчерпать все требования к дирижеру, то это будет: правильный темп», – формулирует он далее. «...Лишь на темпе дирижер показывает себя или способным, или неспособным»; «...ничто так не может повредить исполнению, как произвольная нюансировка темпа...». И, наконец: «...нигде я не встречал еще правильные модификации темпа...»¹.

Что касается вопросов собственно дирижирования, то все они, к сожалению, остались вне сферы интересов Р. Вагнера. Даже Б. Вальтер, преклонявшийся перед гением Р. Вагнера, был вынужден признать, что в его работе «содержится сравнительно мало практических указаний...».

Феликс Вейнгартнер. В работе Ф. Вейнгартнера, носящей то же название, что и статья Р. Вагнера, содержится тезис о взаимосвязи формы и содержания в искусстве дирижирования: «Прекрасная форма неотделима от живого искусства. И формализм, и бесформенность – оба одинаково смертельны для искусства»².

Вейнгартнер подчеркивает, что художественное единство формы и содержания достигается в результате взаимодействия эмоционального и интеллектуального начал: «... если разум или чувство недостаточно сильны, получается ... или голое тактирование, или пошлая страсть к нюансировке; ... лишь такое гармоничное соединение дает художественному исполнению жизненную силу и правдивость»³.

Оскар Фрид. «Всегда, когда меня просят дать характеристику Малера-дирижера, я только могу сказать одно: он был великий музыкант, – говорит О. Фрид. – И теперь, когда меня спрашивают, как стать дирижером, я отвечаю: надо быть настоящим музыкантом. Надо родиться с сердцем, способным воспринимать тончайшие художественные впечатления, надо воспитать ум, способный претворить эти впечатления в идеи, и надо иметь

¹ Вагнер Р. О дирижировании // Дирижерское исполнительство. М., 1975. С. 87.

² Вейнгартнер Ф. О дирижировании // Там же. С. 176.

³ Там же. С. 170.

твердую руку, чтобы передать эти идеи оркестру». Как видим, Фрид не отрицает важность «способности к претворению» и «твердой руки», но в чем состоит «способность» и «твердость», в дальнейшем никак не разъясняет.

Вильгельм Фуртвенглер. Со всей определенностью высказывается по поводу распространенного представления о дирижировании: «...привыкли говорить о «внушении», о «силе личности» и т.д. Все это чепуха; никакая сила личности не может способствовать тому, чтобы детали фразировки получались у одного дирижера ... выразительными, а другого... невнятными...». И затем дает дирижированию собственное объяснение: «Я научился постигать, что прекрасная звуковая стройность оркестра, руководимого Никишем, не была случайностью, что подобный феномен ... зависел от того, какими взмахами руки Никиш вызывал звучание. Что, следовательно, это было результатом воздействия не его личности, не его “внушения”, а его “техники”»¹.

Фуртвенглер считает, что количество времени, необходимое для достижения определенных звуковых результатов, зависит не только от сложности исполняемого произведения и уровня профессионализма исполнителей, но и от способности дирижера «передать желаемое оркестровому аппарату». Краеугольным камнем этой способности, по Фуртвенглеру, является владение системой ауфтактов: «... в ауфтакте заключены все возможности, которыми располагает дирижер, чтобы повлиять на характер интерпретации, манеру игры...»².

Генри Вуд. Необходимость изучения дирижерской техники, в частности мануальной, признали многие известные дирижеры. Г. Вуд отмечал: «Научитесь анализировать дирижерский жест с точки зрения соответствия его получаемым результатам...», ибо «только тот жест закономерен, на который оркестр дает правильный ответ».

Шарль Мюниш. Другой мастер дирижирования – Ш. Мюниш писал: «...прежде чем взять на себя смелость командовать...», необходимо «... приобрести технику, которая не приходит сама по себе», другими словами, изучить знаковую систему дирижерских действий³.

Бруно Вальтер. «...Звуковые колебания, именуемые музыкальными звуками, воспринимаются нашим сознанием не только как физическое яв-

¹ Фуртвенглер В. Проблема дирижирования // Дирижерское исполнительство / под ред. Л.М. Гинсбурга. М., 1975. С. 408.

² Там же. С. 408.

³ Мюниш Ш. Я – дирижер. М.: Музыка, 1982. С. 19.

ление – они включают и элементы эмоционального порядка...»¹. «Можно образно говорить о *теле* и *душе* музицирования. Это реальное звучание, осуществляемое исполнителями, физически воздействующее на ухо слушателя, ...и эмоциональное содержание исполнения» (курсив наш. – *Н.К.*). Несомненно, что «телом» и «душой» обладают также и дирижерские действия. Если об эмоциональном содержании дирижирования Б. Вальтер высказывается довольно пространно, то формальной стороне дирижирования уделяет необъяснимо мало внимания.

Признавая, что «избыток чувства при технических недостатках один из наиболее распространенных признаков дилетантизма», Вальтер не касается вопроса о том, «*каким образом* его [дирижера] личное толкование произведения становится понятным и убедительным в передаче...». Несмотря на то, что об этом «даже у настоящих любителей музыки и знатоков нет ясного представления», он не видит «ни практической возможности, ни необходимости давать какие-либо советы».

«Способность... передавать оркестру свои музыкальные намерения», которая есть «признак подлинного дирижерского дарования», никак не объясняется Вальтером. Именно поэтому о его работе можно сказать его же словами: в ней, к сожалению, «содержится сравнительно мало практических указаний».

Артуро Тосканини. Широко известна реплика Артуро Тосканини: «Моя палочка показывает – почему вы играете иначе?». Она свидетельствует о его уверенности в возможности абсолютно точного перевода своих музыкальных представлений на язык движений. И это несмотря на то, что «Тосканини, этот огромный мастер воплощения, не затруднял себя никакими теориями». Он не объяснял другим и, скорее всего, самому себе, что нужно делать, чтобы оркестр играл так, как хочет дирижер, каким образом это делать и почему именно так, а не иначе. Эти вопросы Тосканини решал интуитивно, благодаря своей одаренности. Однако интуитивный опыт, каким бы он ни был богатым, не может стать опытом других людей; поэтому дирижерский опыт Тосканини перестал существовать вместе с ним. Тосканини унес с собой секрет своего искусства.

Герман Шерхен. Современник Тосканини, Герман Шерхен заметно проигрывал ему в дирижерской одаренности; известность Шерхена-дирижера не идет в сравнение с легендарной славой Тосканини. И все же в

¹ Вальтер Б. О музыке и музицировании // Дирижерское исполнительство. М., 1975. С. 324 – 332.

одном Шерхен оказался впереди: *учебник*, который он оставил после себя, сохранил его опыт. Это была едва ли не первая специальная работа, излагающая элементарные основы дирижирования. Тем самым был заложен краеугольный камень новой науки – теории дирижирования. «Шерхен привнес поистине научное содержание в принципы дирижирования, – говорит о нем его ученик И. Маркевич, – ибо они применимы к любому стилю».

Книга Шерхена послужила толчком к дальнейшему развитию теории дирижирования. В работах исследователей многих стран теория дирижирования представляет собой самостоятельную область исследования. Дирижирование изучается в ракурсах настолько различных, что трудно говорить о совпадении или различии взглядов авторов, рассматривающих, например, процесс работы над партитурой, репетиционную методику или концертное поведение дирижера. Во многих теоретических работах, посвященных технике дирижирования, особое внимание уделяется проблеме дирижерских знаков. Наиболее последовательно они описаны в трудах по технике дирижирования.

К. Птица. В предисловии редактора к русскому изданию книги Ф. Вейнгартнера «О дирижировании» Н. Малько писал: «Дирижерский вопрос находится... в особом положении: можно без большого преувеличения сказать, что он не существует вовсе»¹.

Спустя 20 лет подобное состояние отметил К. Птица: «...большинство книг, написанных о дирижировании, представляют собой в одном случае сочинения по философии искусства с косвенным и слишком общим отношением к практическим вопросам дирижирования, в другом – малоценные и малоинтересные брошюры или статьи, часто принадлежащие, правда, перу крупных исполнителей, но не разрешающие проблему дирижерского образования»². Отсутствие специальных исследований по дирижированию позволило К. Птице сделать вывод, что «...литературной основы к излагаемой теме... не существует».

За годы, прошедшие со времени издания «Очерков по технике дирижирования хором» К. Птицы, положение существенно изменилось. Разрабатывая принципы, заложенные пионерами теории дирижирования, исследователи систематизировали приемы, «общие у большинства дирижеров», объясняли способность к управлению, которая «ощущается даже сквозь мешающее искажение технических действий дирижерского аппара-

¹ Птица К. Очерки по технике дирижирования хором. М.-Л., 1948. С. 4 – 5.

² Там же. С. 8 – 9.

та», требовали, чтобы темперамент дирижера никогда не подавлял «интеллектуальный контроль исполнения, который должен быть непрерывен».

Несмотря на то что в работе К. Птицы техника дирижирования не называется языком, характер изложения материала в ней во многом подготовил почву для семиотического понимания дирижирования.

Н. Малько. Первым, кто определил технику дирижирования как язык, был Н. Малько: «Техника дирижирования – это тот язык, на котором дирижер обращается к хору и оркестру. Дирижер должен владеть им, оркестр и хор должны его понимать»¹. Проведенный Малько анализ дирижерских действий способствовал дальнейшему развитию семиотического понимания дирижирования.

Наиболее содержательными дирижерскими действиями Н. Малько считает движения рук: «Дирижер должен, в идеале, передать в своих жестах все указанное композитором»². Главенствующее положение в системе мануальной техники Н. Малько отводит предупреждающим движениям (ауфтактам): «... именно в ауфтакте складывается, прежде всего, способность дирижера влиять на оркестр и хор, умение передать свое намерение». В описании дирижерских действий Н. Малько стремился (и завещал своим продолжателям) добиваться максимальной определенности: «... в каждом отдельном случае не должно быть ни «приблизительно», ни «около», а совершенно точное сознание дирижера, что надо делать и почему именно то, а не другое».

Н. Колесса. Приоритет движений в дирижировании подчеркивает также Н. Колесса: «Все, чего дирижер хочет достичь, он должен уметь делать только с помощью соответствующих движений»³. Жесты тактирования Н. Колесса считает органической частью дирижирования, а не чем-то отдельным и подчиненным ему: «Можно смело утверждать, что понятия тактирования и дирижирования, отдельно взятые, существуют только в теории, а на практике они неразделимы». Хотя Н. Колесса и говорит, что «какие-то общие правила тактирования трудно выделить»⁴, в его книге содержится немало положений, которые можно назвать именно общими правилами.

М. Канерштейн определил технику дирижирования как весь «...комплекс средств и приемов, при помощи которых дирижер воздействует

¹ Малько Н. Основы техники дирижирования. М., 1965. С. 86.

² Там же. С. 217.

³ Колесса Н. Вопросы дирижирования. М., 1965. С. 21.

⁴ Там же. С. 173, 189.

на исполнительский коллектив...»¹. Важнейшим вопросом этого комплекса М. Канерштейн, как и большинство других авторов, считает «...вопрос культуры дирижерского жеста, вопрос воспитания... самых разнообразных технических навыков, нахождение приемов, способствующих выразительности дирижирования».

Выразительность дирижирования М. Канерштейн понимает как свойство, позволяющее передавать исполнителям и слушателям музыкальные представления дирижера: «Наиболее целесообразны всегда те движения, которые способствуют выражению характера музыкального образа...». Проводя грань между музыкальной и эмоциональной выразительностью, М. Канерштейн предостерегает дирижеров от «слишком горячего проявления эмоций, отвлекающих от содержания произведения».

В книге М. Канерштейна подняты многие проблемы дирижирования, и если не все они решены окончательно, это подтверждает, что «...вопросы теории пока еще разрабатываются недостаточно активно...», тогда как «...установление общих основ теории дирижерского искусства требует самого пристального внимания со стороны всех дирижеров...».

С. Казачков. «О дирижерском языке жестов», – так назвал вступительную главу своей книги С. Казачков. В противовес мнению о принципиальных различиях жестовой техники, хорового и оркестрового дирижирования, он утверждает, что природа процессов, лежащих в основе дирижерского искусства, одинакова: «Основные закономерности управления коллективным исполнением одни и те же в хоре и в оркестре»². В обоих случаях «...движения дирижера имеют только одну цель – вызвать к жизни определенное исполнение произведения». Поскольку достижение этой цели связано со способностью «делать слышимое видимым и видимое слышимым», то основные требования к дирижеру как организатору музыкального исполнения С. Казачков формулирует так: «Ни одного движения без слухового представления, ни одного слухового представления без точного мышечного ощущения...»³. Уметь выполнить эти требования – значит владеть языком дирижерских движений.

И. Мусин. Анализ языка дирижерских движений посвящена фундаментальная монография И. Мусина «Техника дирижирования». «... Руководство исполнителем, – пишет автор, – осуществляется исключительно с

¹ Канерштейн М. Вопросы дирижирования. М., 1965. С. 10.

² Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. М., 1967. С. 7 – 8.

³ Там же. С. 18 – 20.

помощью мануальной техники»¹. «Жест дирижера заменил ему речь, превратившись в своеобразный «язык», с помощью которого дирижер «говорит» с оркестром и слушателем о содержании музыки».

Сравнение мануальной техники с языком позволило И. Мусину рассматривать отдельные жесты как «слова» и предъявлять к ним те же требования, что и к словам естественных языков. Жест, не связанный «с определенной целью управления исполнением..., теряет свой смысл и грозит превратиться в отвлеченную гимнастику»², точно так же как случайный набор звуков, не связанный с определенным смыслом. Одно и то же движение в сочетании с другим может приобрести иногда противоположное значение, равно как и слово в сочетании с другими словами.

Классификация движений, предложенная И. Мусиным, основана на их последовательном расположении от простых к сложным. При этом четко прослеживаются как отличия между движениями, так и их генетическое сходство, заключающееся в том, что «каждый последующий более трудный, более специальный прием строится на базе предшествующего, включает в себя основные его закономерности».

Стремление к определенности, показательное для И. Мусина, проявляется, в частности, при рассмотрении им понятий «энергичность» и «напряженность» применительно к дирижерским жестам. «Для отражения в жесте дирижера силы, энергии необходимо не мышечное напряжение, а действие, дающее представление об этой энергии... Впечатление, производимое на слушателей, зависит от самого движения, а не от усилия, затрачиваемого на его выполнение», оно создается «характерностью движения, а не напряжением мышц»³. Следовательно, можно затратить массу усилий, которые никак не отразятся на звучании, и наоборот, только изобразив напряжение, достичь желаемого звучания. Важен лишь внешний признак мышечного усилия, а не само усилие.

Вопрос о том, «...почему и каким образом движения рук дирижера оказывают воздействие на исполнителей», И. Мусин считает центральным в теории дирижирования и находит, что он требует дальнейшего, более детального изучения.

К. Ольхов. Детализация описания любых объектов предполагает введение новых терминов. В работах К. Ольхова, включающих анализ структу-

¹ Мусин И.А. Техника дирижирования. Л., 1967. С. 5.

² Там же. С. 14, 20.

³ Там же. С. 83.

ры дирижерских движений на элементарном уровне, их особенно много. Некоторые термины (например, «формула») использованы впервые, другие (например, «элемент») приобрели новые значения.

К. Ольхов первым предложил формализованную классификацию элементов движения (ускоряющееся движение, равномерное движение, замедляющееся движение и остановка), которая представляет собой значительный шаг вперед по сравнению с традиционной неформализованной их классификацией (замах, падение, точка и отдача). Хотя комбинации элементов – фазы и формулы – систематизированы, на наш взгляд, недостаточно строго, общий вывод о том, что «фазы жеста находятся в конкретных временных отношениях, ...составляя определенную формулу движения руки, четкую структуру жеста»¹, а «грань между фразами жеста выполняет роль ориентира времени», представляется совершенно правильным. Фокусирование внимания на временных отношениях элементов движения является одним из наиболее значительных достоинств исследований К. Ольхова.

К. Ольхов первым среди теоретиков и преподавателей дирижирования предложил начинать и аналитическое исследование дирижерской техники, и обучение с единичного дирижерского жеста, своеобразного «атома» дирижерской техники. Понимание ауфтакта как знака, предупреждающего об изменениях звучания, позволило К. Ольхову еще раз подтвердить тезис о том, что «степень владения ауфтактом во многом решает вопрос владения техникой дирижирования в целом»².

Г. Ержемский пишет: «Внутренние действия дирижера, его творческие намерения будут представлять «вещь в себе», недоступную для расшифровки посторонними наблюдателями, до тех пор, пока не будет создан соответствующий «язык», с помощью которого можно будет передать коллективу всю полноту необходимых сведений, требуемых для управления различными сторонами деятельности исполнителей-музыкантов».

Известно, что «...язык возникает лишь из потребности, из настоятельной необходимости общения с другими людьми». Его основная задача – материализация мыслительной деятельности, создание условий для взаимного обмена информацией. Сознание отражает действительность, в то время как речь выражает мысли. Хотя язык и мышление образуют диалектически противоречивое единство, в познавательных процессах мысль всегда опережает

¹ Ольхов К.А. Теоретические основы техники дирижирования. Л.: Музыка, 1984. С. 49 – 50.

² Там же. С. 58.

язык, с помощью которого она реализуется. Возникнув, язык приобретает относительную самостоятельность и подчиняется своим особым законам, воздействуя, в свою очередь, на мышление.

Все эти хрестоматийные положения обычно относят к естественному, или *вербальному, языку*, использующему *звуковые символы*, и не распространяют их на деятельность дирижера, поскольку он применяет для кодирования передаваемой им информации свой особый профессиональный язык – так называемый *«язык жестов»*¹.

Так, например, большинство «зрителей», как иронически квалифицирует определенную категорию посетителей концертов Бруно Вальтер, воспринимает дирижирование в качестве чисто внешней двигательной деятельности, в процессе которой дирижер управляет оркестром «с помощью рук». Не видя за всем этим «особого тока духовных импульсов», идущих от дирижера к музыкантам, они с полной убежденностью считают его действия сугубо механическими. Но управляет дирижер исполнительскими действиями своих творческих партнеров отнюдь не «при помощи рук», а посредством передаваемой им информации. И это далеко не однозначные понятия. Таким образом, язык жестов является *носителем информации*.

Теория дирижирования одна из молодых дисциплин, в ней еще недостаточно разработаны специальные разделы (семантика дирижирования, психология дирижирования и многое другое). Но тем не менее профессия дирижера многогранна, она содержит в себе огромное теоретическое осмысление достижений дирижерской практики.

Дирижирование, как любой другой вид музыкального исполнительства, представляет собой единство художественного и технического в творческом замысле. *Под художественной стороной мы понимаем выразительность и образность исполнения, вдохновенную передачу содержания музыки. Под технической стороной подразумевается язык жестов, с помощью которых дирижер воздействует на исполнителей.* Однако технику дирижера невозможно рассматривать вне связи с музыкой, так как именно характер произведения, его мелодика, ритм, темп, динамика, особенности фактуры определяют смысл того или иного жеста, движения корпуса и мимики лица.

Главной задачей в процессе обучения дирижированию и музыкального воспитания будущего исполнителя является приобретение специальной техники дирижирования.

¹ Ержемский Г. Психология дирижирования. М.: Музыка, 1988. С. 17.

Музыка – самое одухотворенное искусство, она живет тогда, когда ее слушают и исполняют. Давно известно мнение, что из всех исполнительских специальностей профессия дирижера – самая сложная, многогранная. Главное ее отличие в том, что дирижер поставлен в особые условия, так как его «инструмент» «живой», в качестве «инструмента» выступает целый коллектив исполнителей, где каждый артист – профессионал, он имеет свою точку зрения, каждый обладает артистической индивидуальностью. Но вся ответственность за полноценное художественное воссоздание музыкального произведения лежит именно на дирижере. Он решает сразу несколько задач: во-первых, те задачи, как и всякий музыкант-исполнитель, и, во-вторых, *специфическую – в его обязанности входит управление коллективным исполнением*. Сложность дирижерской профессии состоит в ее полифункциональности, где дирижеру отведено особое место и роль. Он является «мыслителем, который создает интерпретацию произведения, «инженером», который планирует конкретное звуковое воплощение данной интерпретации, своеобразный «диспетчер», распределяющий время, и «контролер» качества звучания и исполнения»¹. (К. Ольхов – известный хоровой дирижер, чей огромный педагогический и профессиональный опыт отражен в исследованиях по дирижерской специальности и методике обучения дирижерскому искусству.) В музыковедческой науке давно утвердилось понимание исполнительства как важнейшей части бесконечно разнообразного в своих проявлениях искусства – формы общественного сознания, специфического рода духовно-практического освоения мира, единства познания и оценки человеческого общения. Дирижирование – творческий процесс передачи исполнительских намерений дирижера коллективу исполнителей, оно служит цели раскрытия музыкальных образов и содержит в себе больше условностей, чем любая другая из исполнительских специальностей.

Итак, специфика деятельности дирижера требует от него многообразнейших способностей: исполнительских, педагогических, организаторских, наличия воли и умения подчинять себе оркестр. Дирижер должен обладать глубокими и многосторонними теоретическими знаниями об инструментах оркестра, оркестровых стилях; в совершенстве владеть анализом формы и фактуры произведения; хорошо читать партитуры, знать основы вокального искусства, иметь развитый слух (гармонический, интонационный, тембровый и пр.), хорошую память и внимание.

¹ Ольхов К. Указ. соч. М., 1984. С. 12.

Полное слияние представления и звучания оркестра, исполнителя и инструмента дирижером есть та регулирующая норма и цель, к которой мы стремимся при дирижировании и которую дирижер достигает в самые счастливые минуты. Таким образом, в заключение еще раз подчеркнем важность того, что *дирижирование как профессия – многофункционально* и представляет собой целый комплекс деятельностей, в который входит: *интерпретационная* (аналитическая); *исполнительская* (эвристическая); *управляющая* (реализующая); *репетиционная* (педагогическая) и *организационная* (планирующая) деятельность¹.

Перед дирижером постоянно возникает практическая необходимость осуществлять не только художественные задачи, но и организационные задачи и функции, которые есть в деятельности любого человека, – это механизмы общения, коммуникации, психологических воздействий, а также своеобразный процесс преобразования («языковой процесс») творческих представлений руководителя в «видимую» и понятную для музыкантов информацию.

Дирижер – это и педагог, обучающий мастерству. И сегодня дирижер – это высокопрофессиональный, авторитетный специалист с превосходной памятью, обладающий многими достоинствами, и владеющий всей спецификой дирижерской профессии.

О значении работы с хором писали А. Аренский, С. Василенко, Ю.С. Сахновский. На вопрос: «В чем секрет владения оркестром?», они отвечали: «Нет ничего полезнее, чем управлять хором, – после такой практики дирижировать оркестром очень легко!»². *Специфика дирижерской профессии* в том, «что в процессе исполнения дирижер не имеет контакта со звучащим инструментом, сам не участвует в процессе звукоизвлечения. Он имеет лишь зрительный контакт с исполнителями и может воплотить свой творческий замысел путем воздействия на коллектив при помощи движений рук и мимики, характерных для любого музыканта».

К особенностям специфики дирижирования и дирижерской профессии можно отнести еще очень важный вопрос: в чем общность и различие хорового и оркестрового дирижирования?

Во-первых, между хоровым и оркестровым исполнительством есть принципиальная общность, которая состоит в самой природе коллективного музицирования, в психологическом воздействии дирижера на коллектив.

¹ Ержемский Г. Психология дирижирования. М.: Музыка, 1988. С. 8.

² Василенко С. Мои воспоминания о дирижерах // Совет. музыка. 1949. № 1.

Закономерности управления одни и те же. Дирижер не поет за хор и не играет за оркестр, он создает условия и атмосферу для творчества. И здесь возрастает его роль как интерпретатора, освобожденного от всех других физических действий (звукоизвлечения на инструменте, преодоления технических трудностей, что собственно делает каждый музыкант-исполнитель); дирижер увлекает своим настроением, своей идеей, внушает единую музыкально-исполнительскую идею своему коллективу. Конечно, при этом дирижер обязан знать специфику управляемых им инструментов и голосов, чтобы грамотно руководить исполнением, вовремя помочь в преодолении имеющихся технических трудностей. Опытный дирижер покажет дыхание скрипкам иначе, чем тромбонам; басам – иначе, чем сопрано.

В постановке дирижерского аппарата сходство между оркестровым и хоровым дирижированием фундаментально, так как *постановка* отражает *общие принципы* дирижерской техники. Какие закономерности этой техники едины? Это вопросы дыхания, опоры звука (в широком понимании), цельногибкой руки (в исполнительстве, где руки составляют существенную часть исполнительского аппарата); слухомоторные связи, свобода и непринужденность движений.

Таким образом, *структурная* (анатомическая) и *фундаментальная* (физиологическая) *природа* дирижерского аппарата одинакова у дирижера хора и дирижера оркестра. Кроме того, практика подтверждает, что образованный, талантливый дирижер может без всяких сложностей переключаться с симфонического дирижирования на хоровое и наоборот (*сходство* в постановке дирижерского аппарата и в хоровом, и симфоническом дирижировании).

Во-вторых, *различие* заключается в самом «инструменте». Хор и оркестр как исполнительские коллективы имеют различное звучание, заложенное в самой *музыке* – хоровой и симфонической, в специфике выразительных средств, в способах звукоизвлечения, в тембрах, масштабе звуковой палитры, диапазоне, динамике, в тяготении к музыкальным формам и т.д. *Различие приемов дирижерской техники* незначительно, но оно есть. Специфические особенности техники хорового (а капелла) и оркестрового дирижирования заключаются в каждой хоровой, оркестровой партии, соотношениях между ними, в достижении метроритмического ансамбля, в хоровом исполнении. Разнообразные требования, изощренность хорового звучания нуждаются в другой жестовой технике, чем динамический план звучания оркестра. Дирижер хора должен обладать и «вокальным слухом», уметь ставить конкретные творческие задачи, добиваться их выполнения. Он дол-

жен владеть концентрированным и дифференцированным вниманием и умением вдохновлять коллектив, обладать острым чувством ритма, что дает четкий ритмический ансамбль.

У дирижера должна быть быстрая реакция, так как в музыке вялость в ее восприятии как для дирижера, так и для исполнителей неприемлема; он должен быстро реагировать и исправлять погрешности в исполнении. Хор и оркестр должны доверять дирижеру в творческом плане и быть готовы психологически следовать за ним. В творческом процессе у некоторых дирижеров иногда форма информации граничит с беспрекословным приказом, тогда «жестокая диктатура» может привести к неполноценному воплощению замысла. А. Пазовский – известный русский оперный дирижер – пишет в этой связи: «Наиболее неудачными моими постановками я считаю те, где главенствовал “деспотический метод”»¹.

Считается, что способ передачи своих намерений в форме мягкого, но настойчивого убеждения лучше. Г. Рождественский заметил: «Идеальное исполнение достигается тогда, когда дирижер предлагает оркестру свою концепцию произведения, и получает взамен большую исполнительскую отдачу»².

В процессе исполнения дирижер должен улавливать малейшие погрешности отклонения от своей модели, и, быстро найдя решение, устранять их. *Существует бифункциональность дирижерского акта*: с одной стороны, дирижер, передавая информацию, указывает коллективу исполнителей путь; с другой стороны, воспринимая звучание, дирижер зорко следит за ними и улавливает всё до мельчайших подробностей. Стадия контроля здесь – стадия корректирования. Это очень важный этап; иногда, слыша отклонения от своего замысла в произведении, дирижер не знает, что предпринять, чтобы изменить ситуацию; иногда сам может неточно принять переданную информацию. Но он может принять те отклонения, которые убедительны художественно, и только откорректировав свои намерения, может также на этой стадии добавить и сообщить исполнителям дополнительную информацию.

Положение хора на эстраде, условия зрительного контакта обеспечивают дирижеру возможность добиваться воплощения тончайших технических задач в исполнении (при минимальных движениях), в то время как условия симфонического оркестра для дирижера составляют трудности в силу зрительно-акустических причин (большой масштаб движений). Этот

¹ Пазовский А. Дирижер и певец. М., 1959. С. 131.

² Рождественский Г. Мысли о музыке. М.: Музыка, 1975. С. 8.

контраст и разница сглаживаются при дирижировании кантатно-ораториальными и оперными произведениями.

Многочисленные репетиции хора, система работы с хором на концерте не составляют больших трудностей в техническом отношении для дирижера. А подготовка симфонических программ предъявляет самые разнообразные требования к симфоническому дирижеру: трудности в метроритмическом ансамбле в оркестровом исполнении значительно больше, нежели те же задачи в хоровом исполнении (а капелла); динамический план в исполнении хора и оркестра в технике жестов отличен (это касается изолированности звукового звучания и мощности, крупности оркестрового звучания); техника управления дыханием, штрихами в хоре также отличается от техники управления оркестром.

Тем не менее эти *отличия специфичны*, не столь существенны, как *общность*, которая связывает эти оба вида дирижирования.

Дирижер – музыкант – исполнитель

Общеизвестно, что без дирижера не состоится ни оперный спектакль, ни концерт хора или оркестра. Существует различное отношение к дирижерскому исполнительству как в теоретических исследованиях, поисках, так и в практике дирижирования. Это можно объяснить спецификой этого вида искусства. Дирижер – это исполнитель, воплощающий свои художественные замыслы с помощью своих музыкантов-исполнителей.

Дирижер занимает особое положение среди музыкальных исполнителей, так как его инструмент – хор и оркестр. В отличие от оркестра хор – «живой» инструмент. В старые времена дирижер был и композитором, и педагогом, и администратором, и инструктором и т.д., и способ дирижирования был определен – сидя за роялем или органом (вспомним XVIII век; сейчас это практикуется в церквях). Эти условия ограничивали воздействие дирижера на исполнителей. Но с увеличением средств музыкального выражения, развитием музыки, с появлением и ростом оркестров, хоров перед дирижером тоже встают новые художественные и технические задачи, которые способствуют развитию всего перечисленного, а также в целом музыкально-исполнительской культуры. Дирижировать – значит увлечь, вдохновить, убедить, повести за собой и сделать и исполнить так, как этого требует дирижер. Для этого у дирижера есть техника. Для воплощения музыки дирижеру необходимо организующее начало воли. *Воля* – важнейший компонент в управлении коллективом, имеет огромное значение для дирижера, так как в его власти находятся люди, коллектив, где каждый – это яркая индивидуальность. «Воля дирижера,

умение ею пользоваться по отношению к себе, к исполнителям – хору, оркестру – является существенным фактором в дирижировании»¹.

Дирижер (от фр. *diriger* – направлять, управлять; нем. *dirigent* – в XVIII – XIX вв., а также *konzertmeister*; англ. – *conductor*, также *musical*; фр. – *chef d'orchestre*) – музыкант-исполнитель, руководитель оркестра, хора, оперной студии и т.д. С.В. Рахманинов сказал, что «дирижирование – это индивидуальное дарование, которое не может быть благоприобретенным». Бельгиец Андрэ Клюитанс далее развивает эту мысль: «дирижером нужно родиться». Конечно, «рождение дирижера не снимает необходимости приобретения серьезного музыкального образования, где он получает профессиональную подготовку: эрудицию, высочайшую музыкальную культуру, теоретическую основу, техническую оснащенность «говорящих рук», или “поющих рук”».

Художественно-творческая деятельность дирижера предусматривает наличие у него необходимых качеств музыканта-исполнителя. Говоря о дирижере как о личности (нельзя смешивать понятия «личность» и «индивидуальность»), мы имеем в виду его ценности духовного порядка, богатство его внутреннего мира. Личность во все времена определяла основное, важное в искусстве музыканта, и публика стремилась к встречам с яркими выдающимися личностями: не только в сотый раз услышать арию «Кармен» или «Аппассионату» Бетховена, а ради Е.А. Мравинского, Е.Ф. Светланова, Е.В. Образцовой, С.Т. Рихтера и многих других. *Индивидуальность – это то, что отличает одного человека от других; это совокупность единичных, неповторимых признаков, присущих персонально кому-то одному и никому больше. Индивидуальность обнаруживается очень рано, в годы учебы, на конкурсах, состязаниях музыкантов-исполнителей, где много интересных и ярких индивидуальностей, например (конкурс П.И. Чайковского и его лауреаты). Личность же имеет значение идеала, к которому мы должны стремиться. В одном интервью Г. Рождественский сказал: «Принципиальное различие заключается в том, что в симфонический концерт публика приходит слушать дирижера, а в театр – слушать певца или смотреть балерину»² (курсив наш. – Н.К.).*

Выдающиеся личности в дирижерском искусстве обладают особой силой притяжения. Она влечет своей природой, как магнит. Именно свойство крупной творческой личности, влияние ее на людей, зачастую помимо их воли, магнетически воздействует на них.

¹ Малько Н. Указ. соч. С. 17.

² Рождественский Г. Мысли о музыке. М., 1975. С. 34.

Г.М. Коган как-то писал, что «артист такого рода, не спрашивая, хотите ли Вы этого, нравится ли Вам то, что он делает, когда начинает, как резцом на мраморе, вырезать *в Вашей душе* тот образ, который ему видится и слышится. Ваша душа – вот тот материал, из которого он творит, он играет на ней, куда больше, чем на клавишах или на струнах. Вы можете кричать от боли, стонать, но он вас не отпустит, пока не врежет в Вашу душу то художественное видение, которым одержима его душа. Уйдя с концерта, опомнившись, Вы не сможете ее забыть, уйти от того образа, который волей артиста навсегда высечен в Вашей душе!»¹ (курсив наш. – Н.К.). *Эта тайна дана Богом многим выдающимся музыкантам – дирижерам – исполнителям.*

Хорошим дирижером может быть далеко не каждый музыкант. Дирижер является не только интерпретатором произведений; он должен особенно уметь воплощать музыку средствами дирижирования. В истории есть немало примеров, когда многие известные музыканты были несостоятельны за дирижерским пультом. С. Рахманинов пишет: «Я удивляюсь, как такой высокоталантливый человек, как Глазунов, может так плохо дирижировать? Я не говорю о дирижерской технике (ее у него и спрашивать нечего), он ничего не чувствует, когда дирижирует. Он как будто ничего не понимает (о его музыкальности)». П. Чайковский о Шумане: «...был лишен способности дирижировать..., прирожденное ритмическое чувство, важное для капельмейстера, было в нем ничтожно»². Все это только говорит о том, что дирижер должен обладать незаурядными способностями и умением делать *слышимое видимым и видимое – слышимым.*

Сложность профессии дирижера заключается в том, что дирижер управляет игрой и пением коллективом других музыкантов, который состоит из опытных, квалифицированных исполнителей, объединяя их в едином замысле и добиваясь осмысления музыки и ее реального звучания. Вот как пишет об этом дирижер И. Маркевич: «Настоящий художник не стремится к тому, чтобы им восхищались, он хочет, чтобы ему верили, ибо доверие к своему руководителю, способное воодушевить оркестр, – явление редкое. Я люблю оркестр, этот сплоченный коллектив, проникнутый единым чувством, каждый его участник выполняет свою задачу, в органичной связи с цельным музыкальным образом».

Дирижер должен понимать своих музыкантов в коллективах оркестра и хора. Ш. Мюнш говорил по этому поводу: «Когда каждому музыканту

¹ Коган Г. Избранные статьи. М., 1972. С. 204.

² Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 351.

хочется, что вы дирижируете только для него, значит, вы дирижируете хорошо!»¹.

Дирижер как руководитель, основа коллектива, обязан быть высококультурным и творчески одаренным человеком, эрудированным и образованным, должен быть *доброжелательным, тактичным, но одновременно требовательным, эмоциональным*. Эмоциональное восприятие музыки у дирижера контролирует интеллект, так как композиторы раскрывают в своих произведениях чувства и мысли людей, а искажение, при малейшей потере контроля, может погубить всю ценность произведения. Дирижер должен иметь отличный слух, уметь слышать, иметь способность внутреннего слышания. Пианист, скрипач, другие исполнители имеют возможность играть на своем инструменте, читать с листа, у дирижера «инструмент» – хор, оркестр – появляется только на репетиции, а вся работа, будь то репетиционная, домашняя самостоятельная работа, в специальном классе, над произведением проходит либо за фортепиано или при помощи внутреннего слышания. Внутреннее слышание – важное качество дирижера. Дирижерский слух обладает двумя функциями: воспринимающей и воссоздающей. Первая сводится к восприятию ошибок исполнения (уроки сольфеджио, в хоровом классе) – это, по Сивизьянову, *низшая степень*, а *высшая* – та, которая связана со слухом, и она *выражает художественно-исполнительскую, звуковысотную функцию*.

И.М. Сеченов писал: «Человек, умеющий петь, знает непосредственно, то есть ранее момента образования звука, как поставить мышцы, управляющие голосом, чтобы воспроизвести музыкальный тон, он даже может это сделать мышцами, без помощи голоса спеть песню»². Действительно, чтобы спеть заданный звук, надо не только представить внутри себя его высоту, но и привести мышцы голоса в готовность. О внутреннем слышании и его музыкально-слуховых представлениях можно судить по воспроизведению их голосом. И если ученик неточно воспроизводит нотный текст (читает с листа), то можно сделать предположение, что он плохо слышит, т.е. слабо развиты музыкально-слуховые представления. И для того чтобы это выяснить, на уроке педагог дает ученику хоровой группы задание пропеть отдельные реплики различных голосов партитуры, вступления. Внутреннее слышание очень важно развивать у обучающихся на первом году обу-

¹ Мюнш Ш. Указ. соч. С. 5.

² Сеченов И.М. Рефлексы головного мозга // Полное собрание сочинений. М., 1952. Т. 6. С. 180.

чения дирижированию, когда формируется дирижерское сознание. Музыка воздействует на кору головного мозга, где локализуются отчетливые и яркие представления музыкального образа. Импульс, исходящий оттуда, действует на дирижерский аппарат, а он в свою очередь на реальную звучность, которую дирижер сравнивает с возникающими у себя музыкально-слуховыми представлениями и корректирует его движения (обратная связь). В дирижерской технике слух имеет колоссальное значение. Физиологическое *развитие человека* проходит неосознанно: через зрение, осязание и т.д. *Обучение дирижированию* имеет качественное отличие: здесь *посредством слуха* осуществляется связь между *координацией рук и слухом*. Задача педагога научить ученика дирижировать, опираясь на свои собственные слуховые представления, поэтому ему необходимо выстроить эти слуховые ощущения внутри себя, прежде чем начать дирижировать. Рука исполняет то, что повелевает слух, а при постоянном и активном воспитании и развитии у обучаемого слуха, движения приобретут незаметно интонационную выразительность, моторность, гибкость, что позволит в будущем перейти на новую техническую ступень музыкально-дирижерского воспитания и исполнительства.

На основе сказанного можно сделать некоторые выводы о многогранности дирижерской профессии. Дирижер – музыкант – исполнитель выступает как *артист – художник* перед публикой во главе коллектива; как *педагог* дирижер проводит репетиции и в разучивает с коллективом музыкальные сочинения, а с помощью своих *организаторских способностей* решает целый ряд важных моментов (размещение коллектива, на сцене, переговоры, библиотека и т.д.). Все эти моменты неразрывно связаны между собой, и между ними существует полное равенство.

Для дирижера и его дальнейшей профессиональной деятельности важны *обязательное музыкальное* (исполнительское и теоретическое) *образование* и *специфические требования*, которые создают его профессиональный профиль, *внешние данные* (руки, лицо, фигура). Руки имеют исключительное значение, с помощью них все становится понятным для исполнителей. Руки выполняют многие функции одновременно, а лицо, глаза, фигура – это вспомогательные ресурсы дирижера, они немаловажны и в процессе дирижирования оказывают ему огромную поддержку, помогают усилить выразительность музыки в исполнении. Дирижер *должен обладать волевыми качествами* руководителя, организатора процесса исполнения, иметь педагогические способности, музыкальность, совершенный музыкальный слух,

обостренное чувство ритма: «Движения должны быть подчеркнуты, ритмичны; все его существо – руки, корпус, мимика, глаза – «излучать» ритм» (И. Мусин). Дирижер обязан уметь распознать причину любой ошибки, неточности в исполнении и сказать, как можно ее исправить. В силу специфики своей деятельности он должен обладать глубокими знаниями, а также уметь хорошо читать партитуры, знать основы вокального искусства; иметь развитый слух – *гармонический, интонационный, тембровый, хорошую память и внимание*; должен обладать способностью выражать в жестах содержание музыки, делать «видимым» развертывание музыки в исполнительском процессе дирижерского искусства, воздействовать на исполнителей. Конечно, не каждый обладает таким богатейшим комплексом перечисленных качеств, но обязан работать над их выработкой. Необходимо помнить, что отсутствие даже одной из способностей сразу обнаружится в мастерстве дирижера.

Качества дирижера

Основные требования, предъявляемые к дирижеру, человеку, который посвящает свою жизнь дирижерскому искусству, и те основные пути, по которым должно идти его образование и развитие, можно охарактеризовать тремя основными чертами: 1) музыкальная одаренность, всестороннее музыкальное образование; 2) определенная философско-мировоззренческая идейная убежденность и высокий уровень общей и музыкальной культуры; 3) психологические волевые данные, организаторско-педагогические способности и навыки и соответствующая физическая пригодность.

Попытаемся более подробно раскрыть основной смысл и содержание этих трех сторон:

1. *Музыкальные знания, определенная степень одаренности должны базироваться на наличии музыкального слуха* (для дирижеров-хормейстеров дополнительно важен вокальный слух), хорошей памяти, любви к избранной специальности в данном случае хоровому искусству), внутреннего ощущения и понимания основ музыкального искусства – мелодии, гармонии, ритма, темпа и других. Для дирижера-хормейстера особое значение имеет понимание и ощущение пения. «Не может и не должен заниматься музыкой тот, для кого напевность, певучесть не является сильнейшим средством выразительности исполнения. Будущий дирижер должен постигнуть дух песенности, напевности»¹. Эти качества особенно нужны дирижеру хо-

¹ Вальтер Б. О музыке и музицировании // Дирижерское исполнительство. М.: Музыка, 1975. С. 57.

ра. Но одних данных мало. Необходимо наличие музыкально-теоретических и практических знаний и навыков, приобретаемых в процессе учебы, а также постоянной работы над расширением и обновлением знаний во всех областях музыки. Это в первую очередь быстрая музыкально-слуховая реакция, свободное сольфеджирование, знание гармонии, полифонии, умение не только анализировать, но и самому писать музыку хотя бы в виде задач-упражнений, умение видеть, читать и внутренне слышать партитуру, владеть одним из музыкальных инструментов (лучше всего фортепиано). Словом, дирижер должен обладать такими способностями, знаниями и навыками, которые позволили бы ему осваивать музыкально-технологическое построение партитуры.

2. *Высокий уровень общей и музыкальной культуры* достигается на основе определенных философско-эстетических идейно-мировоззренческих знаний, эрудиции в области истории культуры в целом и музыкальной в частности, знаний хоровой литературы, общих сведений в области литературы и смежных искусств, истории развития музыкальной культуры, стилей и форм, отдельных эпох, композиторов и пр. Общекультурные и музыкальные знания позволяют правильно и глубоко проанализировать и понять творчество того или иного композитора, и на основе этого в соответствии с законами художественного творчества создать свои дирижерско-исполнительские экспозиции.

3. *Физическая подготовка, психологические волевые данные, организаторско-педагогические способности и навыки* – это, в общем, те средства, с помощью которых дирижер постоянно обращается к коллективу исполнителей, как на репетициях, так и в процессе дирижирования на концерте. Первостепенно наличие у дирижера воли. Развитие волевых посылов, волевого воздействия на исполнителей – одна из самых сложных сторон воспитания дирижера, раскрывающих его внутреннее состояние, связанное часто с индивидуальными особенностями нервной системы, эмоционально-психологического и физиологического порядка. Знание основ педагогики, психологии и наличие организаторских навыков необходимы дирижеру, прежде всего, в общении с людьми – участниками хора и оркестра, для организации и воспитания его участников как единого коллектива исполнителей.

Взаимодействия дирижера с коллективом.

Психологические предпосылки

Специфика и содержание дирижерского искусства заключается в эмоциональном общении и взаимодействии дирижера и коллектива исполните-

лей. Естественно, что дирижер психологически влияет на музыкантов, заражая их своим эмоционально-психологическим состоянием, воздействуя на них, добивается решения точных конкретных задач. Каждый дирижер неповторим и уникален, он имеет свои особые психологические приемы общения, давления, взаимодействия с оркестром, хором, которые помогают достичь более высоких результатов, нежели простое применение того или другого технического приема. В мировой практике есть множество примеров такого взаимодействия. И прежде всего, воздействие на коллектив оказывает авторитет дирижера, его яркость, организованная личность, общественное мнение и резонанс на его имя, талант, огромный творческий потенциал, убежденность, твердость, воля и профессиональное мастерство, опыт.

Деятельность дирижера, ее специфика предполагает, что его сила воли и достоинства и особенности его дарования должны быть значительно выше и больше, чем у музыкантов. И своей эмоциональностью, чувствами и переживаниями дирижер должен быть способен пробудить душевный отклик у исполнителей, у публики на музыкальное исполнение своей мощной волей.

Целостный подход создает условия для преодоления ложного представления о дирижировании как морфологической структуре, состоящей из суммы выполняемых руками физических действий.

Структура дирижирования, построенная на психологическом взаимодействии руководителя и коллектива, представляет собой достаточно сложное, «многозвенное», диалектически противоречивое единство внутренних – исполнительских (моделирующих) – и внешних – реализующих (управляющих) – действий, образующих в совокупности непрерывный процесс художественного взаимообогащения участвующих в нем творческих партнеров¹.

Взаимодействие с музыкальным коллективом позволяет дирижеру значительно упростить механизмы управления своей деятельностью, сделав осознанными лишь функции планирования (конечную художественную цель) и контроль за полученными результатами. Г. Ержемский отмечает: «Основной принцип, на котором строится система дирижирования – принцип целостности. Он дает возможность рассматривать процесс взаимодействия с оркестром не в качестве арифметической суммы составляющих его элементов, а как построение, обусловленное неразрывным единством всех функций дирижёрской деятельности, направленных на достижение необходимых художественных результатов»². Автор отмечает: «Методика обуче-

¹ Ержемский Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб., 1993. С. 217.

² Там же. С. 219.

ния дирижированию, излагаемая на страницах большинства учебников и пособий, предельно мифологизирована. Она не отражает тех реальных условий, в которых находится и практически действует каждый дирижер. Можно ли, к примеру, освоить все тонкости нашей достаточно сложной профессии, не учитывая основополагающих принципов организации и функционирования оркестрового коллектива, не включая его в качестве активного, во многом определяющего фактора в структуру своих действий? Это все равно, что учить игре на скрипке, не имея всесторонних представлений о ее конструкции и руководствуясь лишь рекомендуемыми изображениями движений правой и левой руки, или даже каждого отдельно взятого пальца.

Еще большее недоумение вызывает то, что, увлекшись описанием, авторы попросту... «забыли о человеке», который всем этим управляет, творит, создает художественные ценности и осуществляет, собственно, сложнейшую психическую деятельность дирижера. В их работах упоминается об изолированных руках (значительно больше, чем надо), глазах, ушах, даже о корпусе, встречаются и рекомендации, как ставить ноги во время дирижирования и т.д. и т.п. Однако все это оказывается «бесхозным», «ничейным», поскольку человека-хозяина, мыслящей личности, творца, который решает конкретные художественные и организационные профессиональные задачи, вроде бы и нет»¹. Получается, что все эти органы и части тела действуют «самостоятельно». Само понятие «дирижер» означает «управлять». Оно довольно точно определяет задачу человека, руководящего действиями музыкального коллектива. Однако такой подход объясняет лишь одну, лежащую к тому же на поверхности, обобщенную функцию, но не раскрывает в то же время ее неоднозначную внутреннюю психологическую природу. Кроме того, можно заметить определенное противопоставление и даже обособление дирижера и оркестра, допустимое в обыденных условиях, но неприемлемое в научном исследовании. Скорее оркестр может играть без видимого руководителя, чем дирижер существовать без оркестра.

Подлинный художник-дирижер слит с коллективом в единое целое, как сливается скрипач или пианист со своим инструментом. Он всегда ощущает оркестр как живое, близкое себе существо, имеющее уникальную душу, голос, присущий только ему характер, чувствует его трепетное дыхание и живой внутренний пульс. Если он способен растопить теплом своего сердца лед равнодушия и профессионального скептицизма и, заразив эмо-

¹ Ержемский Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб., 1993. С. 219.

циями, увлечь музыкантов яркими интерпретационными идеями – происходит чудо. Оркестр превращается в удивительный творческий организм: содружество единомышленников, устремленных в совместном созидательном порыве к общему художественному идеалу и коллективному самовыражению личностей.

Неоценима *роль дирижера* в процессе взаимодействия с оркестром. Он является не только организатором-руководителем его действий, в первую очередь он *творец-интерпретатор-исполнитель*, воссоздающий живую душу произведения, а *исполнительство* в музыкальной практике – это и есть *творчество* в самом высоком художественном значении. Ведь и композитор, если вдуматься, выступает, в определенном смысле, таким же исполнителем, как и все остальные инструменталисты или вокалисты. Создавая в муках творчества свое произведение, он по существу моделирует в живом внутреннем звучании исполнительского акта музыкальные образы-мысли, подсказанные в момент его творческого озарения.

Как известно, *основная задача дирижера* – организация совместных действий своих творческих партнеров, согласование их индивидуальных побуждений и установок с собственными художественными целями, выработка единой исполнительской стратегии и тактики воплощения авторского замысла. Психологическим фоном, на котором разворачивается взаимодействие руководителя и коллектива, служит общение во всех формах и проявлениях.

На первый взгляд, общение дирижера не требует особого рассмотрения. Человек имеет огромный индивидуальный опыт в этой области. Начиная с первых проблесков сознания, он живет и действует в ситуации непрерывного общения как с другими людьми, так и с самим собой. Более того, можно с уверенностью утверждать, что каждый дирижер-профессионал в той или иной степени обладает «техникой контактности» (Л.М. Гинзбург). Общение происходит на интуитивном уровне, неосознанно, поэтому так часты срывы и неудачи в попытках установления взаимопонимания с творческим коллективом.

Однако профессионализм требует достаточного уровня стабильности в достижении художественных результатов, осознанных методов и умений. Необходимо целесообразно организовывать психологическое взаимодействие между дирижером и остальными участниками исполнительского процесса.

Приступая к рассмотрению важнейшей психологической сферы деятельности дирижера, в первую очередь необходимо определить ее структуру.

Основой процесса общения дирижера является установление взаимных психических контактов и коммуникаций с исполнителями, обмен информацией между партнерами по творческому акту, а также взаимовлияние и психологическое воздействие. Все эти компоненты неразрывно связаны между собой.

Ситуация общения основана на зрительном восприятии друг друга, слуховых контактах и контактах «внутренних» (собственно психологических), способствующих взаимопониманию. Средствами коммуникативного взаимодействия служат информационные процессы, а одним из методов достижения цели – взаимовлияние и психологическое воздействие.

Психологическая основа общения, «цементирующий» материал, объединяющий в единую систему деятельности дирижера и оркестр, – это взаимопроницающее внимание руководителя и коллектива. Дирижер должен уметь устанавливать и постоянно поддерживать психические контакты с солистами, группами исполнителей, коллективом в целом, знать основные закономерности построения коммуникативных процессов.

Внимание – особая психологическая активность, выражающаяся в концентрации сознания на решении задач, возникающих в процессе индивидуальной или совместной деятельности. Внимание является «единственной дверью нашей души, через которую проходит сознание, впечатления о мире, отражение действительности» (К.Д. Ушинский).

Г. Ержемский отмечает, что существует много определений понятия «внимание». Наиболее отвечает задачам дирижерской деятельности трактовка внимания, предложенная еще в XIX веке Ж.О. Ламетри, которой придерживался крупный советский психолог П.Я. Гальперин и его последователи¹.

Ламетри нашел замечательное решение проблемы внимания, определив его как контроль, самостоятельный активный процесс, как целенаправленную деятельность, способствующую достижению поставленных задач. Подобный подход, раскрывающий самую суть внимания, создает условия, значительно облегчающие установление взаимных психических контактов между руководителем и музыкальным коллективом.

¹ Ержемский Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб., 1993. С. 160.

Для успешного осуществления своих управляющих функций дирижер строит систему психических коммуникаций, базирующихся на взаимных зрительных и слуховых контактах. Они объединяют всех участников творческого процесса в единый художественный организм.

Контакты между дирижером и участниками исполнения могут быть двух видов: 1) двусторонний контакт между руководителем и солистом, 2) вовлечение в коммуникативный процесс целой оркестровой группы или всех участников исполнения.

Получая информацию от дирижера, музыкант воспринимает ее индивидуально, а также как один из участников коллективных действий. Посыл, информацию дирижера музыкант постоянно сопоставляет со своим интуитивным представлением. И весь коллектив должен в своем взаимодействии между собой и дирижером совпасть в едином интуитивном понимании музыки.

Психологические контакты неоднородны по своей структуре и содержанию. Они бывают *внешние* и *внутренние*. *Внешние* – это контролирующее внимание, они решают организационные задачи: взаимный обмен информацией, контроль и регулирование действий коллектива в целом. *Внутренние* контакты – это способ постижения духовного мира музыкантов, проникновение в их творческое «Я». К. Станиславский трактует подобное явление «как прямое, непосредственное общение в чистом виде, из души – в душу, из глаз – в глаза, из кончиков пальцев, из тепла, без видимых для зрения физических действий». Это затрагивает тончайшие глубинные нюансы человеческой души, личности художника. Обе эти формы постоянно сосуществуют в практике дирижирования.

Встречаются и другие разновидности контактирования дирижера и оркестра. Ярким примером в этом плане является Артуро Тосканини. Как известно, у него было плохое зрение. Тем не менее, несмотря на сильно развитую близорукость и практическую невозможность видеть что-либо на большом расстоянии, у оркестрантов всегда создавалось впечатление, что они постоянно находятся под жестким зрительным контролем своего руководителя.

Такая иллюзия могла возникнуть у музыкантов вследствие сенсорной компенсации зрительных недостатков Тосканини, повышенной активности его слуховой сферы, он «видел» оркестр ушами. Обладая редкой способностью к распределению собственного внимания в соответствии с задачами, диктуемыми партитурой, Тосканини особо активно контролировал испол-

нительские действия музыкантов, мгновенно реагируя на малейшее проявление несоответствия своим творческим установкам. Это и формировало у них ложное представление, что дирижер ни на минуту не выпускает их из поля зрения.

Много общего с исполнительскими методами А. Тосканини можно найти и в структуре действий Г. Караяна. Также используя метод сенсорной компенсации, он искусственно выключал зрение, дирижируя с полураскрытыми глазами. Обладая выдающимися волевыми качествами, Караян концентрировал свое внимание исключительно на слуховой сфере, слуховых контактах. В этих случаях можно предположить, что зрительные психологические контакты обрели новую форму, обратившись во внутренние и зрительные образы и представления.

Поддерживая во время дирижирования глубокий психологический и слуховой контакт со своими творческими партнерами, Тосканини и Караян вероятно, «видели» их одновременно своим внутренним взором, причем не обязательно осознавая это. Звуковой поток, поступающий из оркестра, вызывал у них в мозгу определенные зрительные ассоциации, связанные с конкретными исполнителями, работающими с ними, как правило, на протяжении многих лет. Слуховой образ постоянно дополняется зрительным, позволяя «видеть» оркестр, «зримо» контактировать с ним.

У Тосканини, например, была феноменальная зрительная память. Скорее всего, чрезвычайная рельефность его зрительных представлений в сочетании с присущим ему исключительным «контролирующим» слухом и четкой направленностью его волевых импульсов создавала у всех впечатление постоянного визуального контакта с музыкантами. Не различая людей на большом расстоянии, Тосканини в то же время постоянно «видел» перед собой их зрительный образ.

Эти предположения подтвердил Г. Караян: «Я вижу оркестр и с закрытыми глазами. Мне не нужно смотреть на музыкантов, чтобы увидеть, что кому-то из них не хватает воздуха. Закрывая глаза, я достигаю большей степени сосредоточенности, мои ощущения и чувства безмерно обостряются».

Информация, получаемая дирижером в процессе активного вживания в музыкальный материал, всегда субъективна. Преломляясь через его собственный опыт, она тем самым отражает и личность художника. Благодаря этому подлинный дирижер-профессионал всегда открывает для исполните-

лей и публики новые грани произведения, несущие в себе элементы творческого озарения и вдохновения.

Суть общения дирижера и музыкантов, прежде всего, заключается в постоянном обмене информацией, т.е. «музыкальными идеями и импульсами» (Г. Рождественский), а также во взаимном психическом заражении друг друга. Одним из проявлений общения К.С. Станиславский считал возникновение особого «духовного тока» между людьми, что совпадает с мнением многих крупных дирижеров – Ш. Мюнша, Л. Стоковского, Б. Вальтера и других. Дирижер должен способствовать развитию творческой инициативы, вдохновляя музыкантов на новые замыслы, интерпретационные идеи, добиваться полной отдачи в воплощении художественных задач. Вагнер говорил: «Только исполнитель является настоящим художником. Все наше поэтическое и композиторское творчество это некоторое хочу, а не могу: лишь исполнение дает это могу, дает и искусство».

В отличие от других форм воздействия в общении (убеждение, воспитание и т.д.) внушение очень сильно и мгновенно оказывает на исполнителей действие.

Как отмечает Г. Ержемский, в дирижерской практике встречаются в основном четыре типа психологических воздействий на музыкальный коллектив: подавляющее внушение, убеждающее внушение, внушение через доверие и внушение через лидеров. Естественно, в чистом виде они применяются очень редко. Опытный дирижер обычно использует различные методы, применяя и комбинируя их в зависимости от реально сложившейся оркестровой ситуации.

Первый метод наиболее характерен для «дирижеров-диктаторов». Не допуская никаких посягательств на свое лидирующее положение, они жестко подавляют малейшие проявления чьей-либо творческой инициативы. Общения в его общепринятом понимании как взаимодействия, диалога партнеров здесь нет. Руководитель «разговаривает» с музыкантами посредством приказов, которые не подлежат обсуждению.

Одной из самых ярких фигур среди «дирижеров-диктаторов» был Густав Малер. «Его незабываемые творческие достижения на концертах и в оперных театрах явились результатом вулканически-властной личности». За пультом Малер командовал, отдавал приказы. Выполнялись они беспрекословно – иного он не допускал. Бруно Вальтер отмечает, что «в своей исполнительской деятельности подобные люди ощущают могучий напор, ко-

торый, в свою очередь, вынуждает их прибегать к насилию для достижения нужной цели»¹.

Второй, наиболее распространенный принцип психологических воздействий, строится на «убеждающем внушении». Его основа – общение и взаимодействие партнеров. Хотя подобное «мягкое руководство дирижера» и предусматривает определенную творческую инициативу со стороны артистов оркестра, постоянная тактичная настойчивость руководителя в осуществлении своих художественных целей отнюдь не исключает в необходимых случаях применения и более активных форм психологического давления на коллектив. И здесь в качестве яркого примера можно привести Вильгельма Фуртвенглера.

Фуртвенглер совершенно не замечал присущего ему дара внушения, относя его к «естественным свойствам каждого человека», он неправомерно приписывал результативность своего дирижирования «особому техническому приему». Но, естественно, так покорять слушателей, как это удавалось Фуртвенглеру, с помощью пусть самых замечательных «приемов», без активного, и, как в данном случае, решающего включения в систему дирижирования внушающего потенциала, вряд ли представляется возможным.

Некоторые современники указывали на существенные дефекты в «школьной технологии» этого дирижера, на его «неясное дирижирование», однако это не мешало ему добиваться высочайших творческих достижений в работе с оркестром. Л.Н. Гинзбург отмечает, что внушение в дирижировании проявляется в специфической способности оркестрантов ориентироваться в своих действиях не только на то, что они «видят», но и на то, что они «ощущают»².

В то же время внушение носит в известной степени односторонний характер. Дирижер, владеющий искусством психологического воздействия, заражая музыкантов определенным эмоциональным состоянием, никогда не должен терять самоконтроль, продолжая осуществлять необходимые управляющие функции.

В психологии накоплен значительный экспериментальный материал, убедительно доказывающий, что внушение испытуемому его идентификации (отождествления) с каким-либо выдающимся мастером, художником повышает во много раз его творческие возможности. Дирижер своим отно-

¹ Вальтер Б. О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран, М., 1962. Вып. 1. С. 96.

² Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975. С. 437.

шением к исполнителям пытается убедить их в собственной незаурядности, внушить им мнение о значимости их творческого таланта. Например, А. Никиш старался всячески показать (внушить), что верит в их дарование, восхищен их интерпретацией, звуком и т.д. Внимание со стороны такого выдающегося дирижера сильно воздействовало на музыкантов, раскрывая самые сокровенные, глубинные силы их творческого потенциала, ослабляли напряжение и неуверенность в своих силах, а люди, ранее ничем и никогда себя не проявлявшие, совершенно потрясли своим исполнением.

Роль лидеров (как формальных, так и неформальных) огромна в создании психологического климата в коллективе, в формировании общественного мнения и оценок своих руководителей, а также в организации и характере совместных действий оркестра. От них в большой степени зависит творческая отдача музыкантов на концерте и репетициях.

Желательно, чтобы дирижер во время исполнения постоянно держал под контролем действия лидеров. Оказывая на них активное психологическое давление, стремясь подчинить своей воле, он должен мягко, но достаточно настойчиво добиваться от них выполнения своих приказов.

Выдержать такое психологическое давление со стороны дирижера при его постоянном жестком контроле чрезвычайно трудно даже для волевого музыканта. Ведь внушающие воздействия руководителя постоянно усиливаются общей атмосферой зрительного зала, публикой и, даже учитывая сопротивление, самим оркестром. Однако открыто применять такой активный прием следует только в исключительных конфликтных случаях, комбинируя его с другими методами психологических воздействий.

«Зажатый» дирижер, даже если он одарен, угнетающе действует на психику. Как заметил Б. Вальтер, «искусство дирижера – это отсутствие напряжения». Как писал Р. Щедрин о Е.Ф. Светланове: «У него не ощущается напряжения, все выглядит пластично, естественно; фигура дирижера покоряет красотой, мягкостью и артистизмом».

Человеческая психика отличается сложной организацией. В рецензиях мастеров старшего поколения отмечалось, что дирижирование многих исполнителей производило «гипнотическое воздействие» на оркестр и на публику. Как утверждают ученые-исследователи, гипноз – это «состояние сверхвнушаемости».

Как пример можно привести последние годы жизни выдающегося немецкого дирижера Отто Клемперера. Этот период был омрачен тяжелой болезнью. Как дирижер Отто Клемперер уже не мог пользоваться обычными мануальными средствами. Но его магическая власть над оркестром даже

возросла. На репетициях он не замечал ошибок, отсутствие совместных действий, а вечером на музыкантов с дирижерского пульта «исходил» в полном смысле гипноз.

Г.Н. Рождественский тоже высказывал мнение о дирижировании без рук. Многим запомнился такого рода дирижерский сюрприз во время пребывания в Москве европейского студенческого оркестра под управлением Л. Бернштейна, когда он дирижировал только глазами, губами, носом. Это был блестящий фокус-шутка.

В отличие от «дирижеров-диктаторов», «демократы» общаются, прежде всего, с играющими людьми, создавая атмосферу всеобщего коллективного творчества.

Основоположителем «демократического» стиля дирижирования можно с полным основанием считать великого венгерского дирижера Артура Никиша. Его творческий метод управления оркестром был необычен для своего времени и вызывал удивление. Никиш всегда доверял оркестру, никогда не навязывал «силой» своего субъективного отношения к исполняемому произведению. По свидетельству современников, общаясь с музыкантами, он умел раскрывать у них такое творческое начало, о котором никто и не подозревал. Никиш «подсказывал» им роль в общем творческом процессе, часто сокращая при этом собственно дирижирование до самого необходимого уровня. В своем соратнике-музыканте он всегда «видел равного себе артиста. В этом – сила Никиша, – подчеркивал Карл Флеш, – в этом тайна его дирижерства, свойство его как человека, являющегося другом музыканта, а не только главою над ним».

Г.Н. Рождественский справедливо считает, что «в идеале – оркестр должен быть блестящим собеседником дирижера». По его мнению, наиболее яркое исполнение достигается тогда, «когда дирижер предлагает свою концепцию сочинения, получая взамен большую исполнительскую отдачу, реализацию этой концепции или даже дополнение к ней. Стопроцентная диктатура дирижера вряд ли даст значительный художественный результат».

Наиболее рельефно профессионализм дирижера проявляется в его умении находить общий язык с оркестром, достигать подлинного взаимопонимания с коллективом.

Дирижер в процессе творчества мыслит не «нотами» и «обозначениями». Свое исполнительское отношение к музыке он передает оркестру с помощью невербальных средств, причем непроизвольно.

Вначале дирижер обращается к музыкантам с просьбой (требованием, предложением и т.п.) сыграть это место мягче, громче, острее, воздушнее, более певуче, сделать акцент, слушать партнера. В этом смысле диапазон его желаний может быть поистине безграничным. Затем он выслушивает ответ, который либо одобряет, либо отвергает, уточняет и т.д. В результате такой системы общения возникает смена «ролей» – говорящего и слушающего.

Дирижер – это всегда руководитель исполнения. Управлять, не регулируя, невозможно. Для этого нужны действенные средства, но не телепатия, так как дирижирование – это творческий процесс полноправных музыкантов-партнеров.

1.2. Этапы становления и развития современной техники дирижирования

Дирижирование как самостоятельный вид музыкально-исполнительского искусства имеет свои этапы становления и развития. Хотя принято считать дирижирование самым молодым видом музыкально-исполнительского искусства, оно прошло долгий исторический путь. В процессе исторического развития *композиторского* искусства, с повышением роли принципов исполнения музыки – инструментальной, хоровой, дирижирование как вид исполнительства прошло несколько этапов, при этом оформилась и сложилась его современная форма – *язык жестов, мимика*. Техника дирижирования в том виде, в каком она представлена сегодня, возникла не сразу, а прошла путь от примитивного способа дирижирования до совершенного исполнительского дирижерского искусства. В историческом анализе этапов эволюции дирижерского искусства важно знать самые основные моменты истории развития мирового музыкального искусства. Кроме этого интересны история развития и этапы становления, формирования симфонического оркестра. Все это нужно знать обучающимся, так как, несомненно, пригодится им в будущем.

Во-первых, история представляет уникальность многих явлений мирового музыкального искусства, связанных с симфоническим оркестром, его становлением, возможностями для воплощения музыки самого различного характера; богатство самой музыки для оркестра, которая практически охватывает все стили и жанры, в том числе и вокально-симфонические.

Во-вторых, здесь формируется *новый тип дирижера*, руководителя исполнительским коллективом, дирижера-интерпретатора, творца, подчеркивается его значение и роль в художественном и эстетическом аспектах. Это была колоссальная реформа. Сегодня можно говорить о новом типе дирижера.

Первый этап в истории дирижерского исполнительства был связан с музыкальным искусством *первобытнообщинного строя*. Прообразом дирижирования были ритмические телодвижения первобытного человека во время танцев. Музыка сопровождалась движениями и пляской, «тот, кто стоял во главе первобытного ансамбля, и был дирижером». «Дирижер» управлял ансамблем при помощи телодвижений и производил ритмические акценты на ударных инструментах (палки, раковины, доски, камни). В истории есть подтвержденные факты, что каждое племя использовало свои установленные приемы, например жители острова Салгон притопывали ногами, народы Индии применяли разнообразные движения рук и пальцев¹. Ведущим элементом в первобытнообщинном обществе и способом управления был ритм. Он составлял основу мелодического элемента. Имея в виду далекую эпоху, необходимо отличать явления искусства от внешне сходных проявлений человеческой деятельности, к нему не относящихся.

Следующим, *вторым этапом* стало возникновение и развитие мелодического начала в музыке древних народов (Индия, Рим, Греция, Египет). Известно, что в начале этапа наиболее употребительны были приемы акцентирования ритма: когда певец-«дирижер» стоял во главе ансамбля и управлял им, отсчитывая такты (при этом громко пел) ударами в ладони или постукиванием ноги (обувь тогда подбивали железной подшивкой). Это наиболее древний «дошедший» до нас способ управления, когда дирижер – это был самый опытный певец, он знал наизусть много различных напевов – находил способ, чтобы передать участникам хора, ансамбля особенности нюансировки, темп, мелодию. Такая система управления была очень важна и необходима, так как нотной записи еще не было, а музыка в то же время интонационно обогащалась в виде разнообразных напевов. Практика того времени выработала «*мнемотехнические*» движения, которые обозначали высоту звуков, их длительность, их силу. Способом управления звучанием стали движения руками, пальцами, головой (кстати, сегодня это является основой релятивной системы в методике музыкального воспитания детей).

¹ Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства // Музык. современник. 1976. № 3. С. 28.

Как образец визуальных движений установилась «Гвидонова рука».¹ Гвидо д'Арецио, Гвидо Аретинский (ок. 992 – 1050) – итальянский музыкант, теоретик. Монах бенедиктинского монастыря в Арецио, руководитель детского хора кафедральной школы. Один из реформаторов нотного письма, ввел четырехлинейный нотный стан. «Гвидонова рука» (от лат. Manus Gvidonis), «гармоническая рука» – дидактический метод демонстрации звуковой системы, получивший известность на рубеже XI – XII вв.² Здесь ступени гамм обозначались фалангами пальцев правой руки. Дирижер при исполнении пальцами левой руки, показывая суставы правой руки и промежутки между ними, указывал высоту, интервалы, мелодический рисунок. Например, *пиано* выражалось следующим образом: указательным пальцем правой руки дирижер проводил по пальцам левой руки, а *форте* – правая рука тесно прижималась к левой руке, либо вверх на проведение мелодии вниз³. Такой способ назывался хейрономия, (от лат. хейр – рука, номос – закон) – в музыке – указание тона, лада, наклонения. Такая условная жестикауляция применялась в древних музыкальных культурах для управления хором.

*Хейрономия*⁴ возникла до нашей эры на Востоке и развивалась в античной Греции. Данная практика была основой системы дирижирования вплоть до XVI века. Автор трудов по истории средневековой музыки Кинле (1885) так описал этот способ дирижирования: «Плавно и размеренно рука рисует медленное движение, ловко изображает быстро несущиеся басы, страстно и высоко выражающееся нарастание мелодии, медленно и торжественно ниспадает рука при исполнении замирающей и слабеющей в своем стремлении музыки, нежно и мягко выражаются проникновенные звуки молитвы; здесь рука медленно и торжественно вздымается кверху; там она выпрямляется внезапно и поднимается в одно мгновение как стройная колонна»⁵.

В Древней Греции при исполнении античных трагедий большую роль играл хор. Это было главное действующее лицо, по ходу действия хор комментировал события, которые происходили на сцене, и исполнял отдельные музыкальные номера. Хором этим руководил *корифей*, в обязанности кото-

¹ Музыкальный энциклопедический словарь // под ред. Ю.В. Келдыша. М., 1990. С. 129.

² Там же.

³ Глинский М. Указ. соч. С. 29.

⁴ Хирономия, или хейрономия, – согласно исследованиям (например Курта Закса) она существовала уже за три-четыре тысячи лет до н. э. у египтян, а затем перешла от них к грекам и римлянам. (Музыкальная культура древнего мира. С. 49).

⁵ Глинский М. Указ. соч. С. 32.

рого входил показ вступлений, темпов, высоты звука. Он стоял на возвышении и отбивал ритм подошвой, подкованной железом. В VIII веке появляется первая нотная система – *невма* (греч. – кивок, знак, жест). Она графически изображала мелодию, обеспечивала точность и единство исполнения. Можно сделать вывод, что *хейрономия не только отражала некоторые элементы звучности, но и непосредственно выражала художественные особенности музыки.* В то же время совместная игра на музыкальных инструментах (одной из разновидностей которой впоследствии станет симфонический оркестр) известна также с древних времен. Археологи и этнографы подтверждают наличие инструментов на ранних стадиях развития человеческого общества, но их нельзя считать музыкальными. На примитивных флейтах извлекались звуки точной высоты в определенном ритме: они служили в качестве охотничьих сигналов. Роль извлекавшихся мелодий была прикладной – помочь организовать коллективный трудовой процесс или служить средством связи. Эти сигналы воздействовали на эмоциональную природу человека, так как он эмоционально воспринимает, прежде всего, явления самой природы. В исполнении сигналов (военных, трудовых, охотничьих и т.д.) принимало участие несколько человек, но это не есть явление искусства. А сами ансамбли (инструменты) еще нельзя отнести к числу музыкальных. Музыкальными мы можем их назвать лишь тогда, когда на них исполняют мелодии, имеющие собственное образное содержание. В процессе превращения звуковых инструментов, выполнявших прикладные функции, например сигнальные, в инструменты музыкальные, важно заметить, что технические исполнительские навыки вырабатываются до того, как данный вид деятельности становится новым. Этнографические параллели позволяют предположить, что совместная игра на инструментах существовала еще в эпоху доклассового общества. Памятники Древнего Египта содержат изображения ансамблей из восьми и более флейтистов, а к эпохе Древнего царства относится барельеф с изображением смешанного ансамбля – духовые (флейтовые и язычковые) с арфой.

В истории Нового царства появляются первые струнные инструменты: струнные кифары, гунибри, флейты и различные ансамбли – ансамбли труб, барабанов, систров. Книги Библии содержат множество примеров, когда при освещении храмов (храм, построенный Соломоном в Иерусалиме) играли в трубы сто двадцать священников. А в книге пророка Даниила приведен список состава вавилонского оркестра. В императорском Риме, в театральных и цирковых представлениях также участвовало много исполни-

телей, в том числе и инструменталисты. Оркестр сопровождал пантомимы, среди инструментов – авлосы, лиры, кифары, кимвалы. Но и в этих ансамблях и оркестрах древности музыка пока лишь постепенно приобретает самостоятельное значение и право считаться искусством. Она тоже отличалась, как и дирижирование, хаотическим, шумовым характером. Сам же переход к совместному исполнению был качественным скачком в эволюции исполнительства, в определении роли оркестра и дирижера.

В эпоху Средних веков и раннего Ренессанса игра на музыкальных инструментах и ансамблевая игра получает все большее распространение. Период Средневековья в Европе в области музыкальной культуры не был эпохой засилия вокальной полифонии. Большое место отводилось и игре на музыкальных инструментах. Они звучали в народе, быту, при дворах правителей, на празднествах, торжественных церемониях и пирах, в храмах. Литературные и изобразительные памятники свидетельствуют о разнообразии музыкальных инструментов. Среди них духовые: флейты – продольные и поперечные, язычковые – шалмеи, бомбарды; инструменты с воздушным резервуаром – волынки, амбютюрные – рога, трубы, корнеты, а с XV века – тромбоны. Смычковые инструменты: фидель, висл, ребек, крут и как щипковый инструмент – виола, а также различные ударные.

Помимо празднеств и торжественных церемоний инструментальная музыка звучала и в средневековом театре. В конце XI – начале XII века к канонической вокальной мелодии стали добавлять обильно снабженный мелизмами верхний голос. *Этот голос тогда назывался симфоническим.* Он мог исполняться и инструментом, хотя допускалось и исполнение голосом. В светской музыке XIII – XIV веков голос сопровождается нередко двумя инструментами, при этом их тесситура могла быть более высокой, чем вокальная (например, рондо Адама де ля Таль «Амур и моя дама»). Искусство «*Арс Нова*» вносит новые черты «в музыку для инструментов»: разграничение консонансов и диссонансов, реформа музыкального ритма. Это давало развитие самостоятельности отдельных голосов многоголосных сочинений. Инструменты тоже имели самостоятельные партии, они уже могли раскрыть свои исполнительские возможности. С появлением сольной литературы для лютни и органа, музыки для амбютюрных инструментов понемногу начинает осознаваться *инструментальная специфика.*

Широкое развитие получают вокально-инструментальные ансамбли, которые имеют уже свои самостоятельные инструментальные эпизоды в сочинениях. Филипп ди Витри (1291 – 1361) – автор трактата «*Арс Нова*» («Новое искусство»), Франческо Ландино (1320 – 1397), Джон Данстебл

(1370 – 1453), Гийом Дюфэ (1400 – 1474) и многие другие в своем творчестве использовали вокально-инструментальные ансамбли в полифоническом стиле как для сопровождения певцов, так и для самостоятельного развития. В этих сочинениях мы находим непринужденное чередование вокальных и инструментальных эпизодов.

Церковная музыка второй половины XV века – это эпоха расцвета нидерландской школы, эпоха расцвета музыки для хора а капелла. Инструментальное сопровождение в мессах – преимущественно орган. Хору поручалось исполнение *Cantus firmus*'а, который имел простой характер музыки. Некоторые части мессы исполнялись чисто инструментально, без пения. В светских сочинениях авторы систематически пользовались инструментами, причем партии развивались полифонически. Прекрасным первым образцом этого стиля являются виреле Жана Окегема (1430 – 1455) «Мой рот смеется, а мысль моя печальна». Иногда композиторы вовсе отказывались от участия голосов и создавали чисто инструментальные произведения, например канцона «Бернардина» и «Королевские фанфары» Жоскина де Пре (1450 – 1521).

XVI век был временем широкого распространения инструментальной музыки и временем *зарождения симфонического оркестра.* В Италии церковное хоровое пение сопровождалось инструментальными ансамблями, отдельных партий не было, различные инструменты дублировали хоровые партии. Из всех жанров полифонической музыки получили распространение жанры народной музыки – фроттола и виланелла (вокальные песни), обе сопровождалась инструментами и пелись на карнавалах, во время шествия. Пели на 4 и 8 голосов. Инструменты (лютни, флейты, рога, трубы, тромбоны и китарроны) дублировали хор. Позднее ведущим жанром становится *мадригал.* Многие композиторы того времени, в творчестве которых мадригал занимал не последнее место, сыграли заметную роль в развитии музыки, музыкального вкуса, подготовили многие формы музыкального искусства – кантаты, оперы: Пьерлуиджи Палестрина (1525 – 1594), Чиприан де Роре (1516 – 1565), Лука Маренцио (1550 – 1599), Орацио Векки (1550 – 1605), Андре Габриели (1510 – 1586), Джезуальдо де Веноза (1560 – 1613) и Клаудио Монтеверди (1567 – 1643). В исполнении мадригалов участвовали виолы, флейты, тромбоны, арфы. Творчество Джованни Габриели (1557 – 1612) – вершина в развитии оркестровки XVI века. Оркестр у него играет вместе с хором, он *первый* использовал сопоставление исполнительских

коллективов (число хоров доводил до трех и четырех) и обозначил инструменты в партитуре.

С развитием инструментальной музыки и возникновением полифонических форм в области ритмического ансамбля при коллективном исполнении появляется трудность. Для согласования самостоятельных голосов во времени начали использовать *баттуту* (палка, жезл), с помощью которой отмечали сильные доли такта. *Наступает третий период* в истории развития искусства дирижирования. Баттута – орудие «шумового дирижирования»: ударяя палкой о пульт, дирижер управлял хором, ансамблем. «Шумовое дирижирование» – специализированный термин. История знала целый ряд примеров так называемого «шумового дирижирования». Традиция бить тяжелой палкой о пол сохранилась во многих театрах Европы вплоть до начала XIX века. Основоположнику французской национальной оперы, композитору и дирижеру Ж.Б. Люлли этот тип дирижирования стоил жизни: от нечаянного удара по ноге такой палкой у него развилась гангрена, оказавшаяся впоследствии неизлечимой. Прав известный французский дирижер Игорь Маркевич: «Дирижер, особенно в оркестре, просто отбивал такт, стуча палкой по полу. Дрожь охватывает при одной мысли, сколько изумительных, обожаемых нами произведений звучало под аккомпанемент ужасного стука этой доисторической дубинки»¹. Конечно, с точки зрения музыкантов, таким образом было удобно удерживать ритмический ансамбль, но вызывало протест со стороны слушателей, которым это мешало воспринимать музыку. В XVII веке баттуту пытались заменить бумагой, свернутой в трубку.

В XVII столетии в различных церквях дирижер, руководитель назывался *примицериусом, кантором, процентором, магистром*. Это лицо пользовалось огромным авторитетом, уважением, отличительным его знаком был большой тяжелый жезл из золота, серебра или слоновой кости, иначе «*царский жезл*». Но со временем он утратил свою символику церковной власти (в дальнейшем именно он послужил *прообразом дирижерской палочки*). Первое упоминание о баттуте в специальной литературе относится к 1523 году. Впервые баттута была применена для дирижирования ансамблем *Д. Палестриной* в 1564 году. Он дирижировал концерт длинной золотой палочкой.

¹ Дирижирование – это тоже наука (Беседа с И. Маркевичем). // Муз. кадры. 1966. 21 окт.

Возвращаясь к истории симфонического оркестра и инструментария, необходимо отметить, что формирование способа дирижирования также неотъемлемо от истории развития и формирования оркестра и его инструментов.

Выдающиеся композиторы эпохи Возрождения, которые были музыкантами-новаторами в области поиска новых средств и путей в музыкальном искусстве – Генрих Щютц (1585 – 1672), ученик Дж. Габриели; Марко Антонио Чести (1623 – 1669) – итальянский оперный композитор; Генри Перселл (1659 – 1695); Алессандро Скарлатти (1659 – 1725) – много сделали для формирования нового оркестрового стиля. Крупнейший представитель неаполитанской оперной школы, *новатор-реформист* – *Жан Батист Люлли* (1632 – 1657). Он устанавливает постоянный состав оркестра, одинаковый во всех сочинениях композитора; главная роль отводится струнной группе смычковых – скрипкам; вводит партию континуо; участниками оркестра становятся духовые инструменты – продольные флейты, гобои, фагот и трубы (с литаврами). Наиболее существенными отличиями данного симфонического оркестра и оркестра классиков являются: наличие континуо, несформированность духовых инструментов в группы, отсутствие специфики инструментальной трактовки голосов (оркестр дублировал голоса хора, а струнные дублировали *тутти* духовых).

Позже еще один композитор подчеркнет выразительные возможности симфонического оркестра – *Арканджело Корелли* (1653 – 1713) – классик скрипичной школы, он выдвинет важный принцип в оркестре: все скрипки должны исполнять одну партию и инструменты у всех должны быть одинаковыми.

Нельзя не упомянуть о выдающемся произведении *К. Монтеверди* – опере «Орфей». В 40 лет он был автором многочисленных мадригалов, сам превосходно пел и играл на смычковых инструментах. В этой опере есть многочисленные хоры, образцы монодического пения и инструментальные номера. В своем произведении К. Монтеверди показал, что можно создать полноценный, богатый новыми выразительными возможностями оркестр.

Инструментальные капеллы и оркестры существовали при дворах коронованных особ, у крупных феодалов, высших церковных сановников. Оркестровая музыка звучала в храмах, были оркестры и в учебных заведениях того времени. История оркестра и оркестровки начинается в XVI веке, когда вокальный полифонический стиль достиг своей кульминационной точки в развитии и когда многие музыканты стали обращать внимание на музы-

кальные сочинения, в которых уже сочетались струнные, духовые и клавишные инструменты, особенно в жанрах оперы, оратории и балета. Таким образом, *зарождение оркестра* совпадает с созданием светской инструментальной музыки и развивается в период перехода от полифонической формы к гомофонной.

Четвертый этап развития дирижерского искусства ознаменовался распространением гомофонной музыки и системы генерал-баса. Это вызвало к жизни новые формы оркестрового ансамбля и управления им. В качестве образца был выдвинут *поэт-музыкант*, который теперь был не только участником оркестра, но и его *руководителем*. Главная фигура в оркестре – это *клавесинист*, он становится во главе оркестра и ансамбля; такого дирижера называют *капельмейстером*. Этим методом управления в дирижерской практике пользовались И. Бах, а также Ф. Гендель во время своих концертов в Англии. Клавесин входит в состав оркестра как обязательный инструмент. Клавесинист руководствуется партитурой с генерал-басом и направляет оркестр в соответствии с художественными достоинствами партитуры, он следит за исполнением, поддерживает его.

В партитурах того времени писались только крайние голоса, а средние не обозначались, поэтому каждый музыкант мог свободно импровизировать. Это, в свою очередь, *исключало применение в дирижировании палочки – баттуты*.

В оркестровой камерной музыке стал применяться *бассо-континуо*. Нередко партия континуо сопровождалась указанием на ее исполнение на нескольких разных инструментах. В XVII веке роль континуо очень велика, так как, освобождая сознание музыкантов от пут полифонии и ориентируя их на восприятие гармонической вертикали (гармония понимается как основной элемент музыкальной ткани), он способствовал выработке гармонического мышления и позволил подойти к раскрытию логики гармонических исследований и развить выразительное значение гармонии. В оркестре континуо применялся до середины XVIII века. Можно сделать вывод, что дирижирование за клавесином в XVI веке все больше проникает в концертную практику XVII века и достигает вершины своего развития в XVIII веке.

К этому времени музыкальное творчество вступает в *новую фазу* развития музыкального дирижерского исполнительства и истории оркестра.

С появлением в начале XVIII века различных оркестров, и особенно жанра оперы, положение дирижера, т.е. лица, руководившего исполнением, значительно усложнилось. Функции руководителя выполняют высокопрофессиональные опытные музыканты, которые могли совместить свои обя-

занности управления игрой с игрой на своем инструменте. *Роль руководителя выполняет скрипач-концертмейстер*: он дирижировал оркестром, отмечая сильные доли такта движением руки со скрипкой только взмахами смычка. Певцами дирижировал чембалист, т.е. в XVIII веке применялась система двойного и тройного дирижирования. М. Глинский в «Очерках по истории дирижерского искусства» упоминает о тройном способе дирижирования: «9 симфония Бетховена прошла в исполнении концертмейстера Шупанцига, клавесиниста – известного интерпретатора произведений Л. Бетховена – Умлауфа и самого Бетховена, который присоединился в финале к исполнению, стоя за отдельным пультом»¹.

Уже в XVIII веке, во времена И. Баха, управлять хором и оркестром, играя одновременно партию органа или клавесина, было невероятно трудно. Даже первые такты начала произведения представляли трудность для музыкантов XVIII века. Проходило какое-то время, прежде чем удавалось отстроить ритмический ансамбль. У Баха мы наблюдаем две манеры оркестровки. Первая – это постоянное дублирование, гармонизированные трехголосные хоралы (например, «Страсти по Иоанну»). Вторая с наибольшей яркостью выявляет талант Баха как оркестратора крупных полифонических хоровых номеров и здесь принцип дублирования уходит на второй план, а каждая партия имеет самостоятельный мелодический рисунок («Высокая месса» – вступительное Adagio), где единственный дубль есть в басовой партии.

Оркестр Баха полифоничен. У Генделя оркестр состоит из инструментов, которые постоянно участвуют в номерах, и дополнительных, участвующих эпизодически, или необычных (например, колокольчиков (карильон)). Введение дополнительных инструментов в оркестр придает ему черты изобразительности (например, «Израиль в Египте»). У Генделя оркестровая фактура оратории близка к хоровой полифонии. Существовало множество форм и стилей руководства исполнительским ансамблем. Дирижировали и палкой, и смычками, и мимикой, и свернутыми в трубку нотами, и свободными руками, постепенно таким образом вырабатывая схемы тактирования. Старая система, когда функции дирижера исполнял клавесинист или дирижер-органист, или скрипач-концертмейстер, приходит в противоречие. Глинский цитирует Гесснера: «Трудно описать, как Бах, имея дело с тридцатью, сорока музыкантами, одному показывает такт кивком головы, другому отсчитывает ударами ноги, третьего держит в повиновении приподня-

¹ Глинский М. Указ. соч. С. 41.

тым кверху пальцем. Он одновременно указывает звук инструментам, играющим в низком, среднем и высоком регистре. И, несмотря на то, что его роль в оркестре за клавирином самая трудная, он замечает любую фальшь и сразу восстанавливает точность».

Вторая половина XVIII века вызвала, в связи с развитием оперно-симфонической музыки, необходимость сосредоточить дирижирование в одних руках. С усовершенствованием оркестра клавирином стал исключаться из партитур. К 40-м годам XVIII века возникает новый инструментальный жанр – *симфония*, который стал ведущим, оттеснив на задний план сюиту, канцерто гротто, и оказал мощное влияние на строение сольного инструментального концерта. С симфонией связаны коренные изменения в организации оркестра. *Возникает новый симфонический стиль*, который чрезвычайно обогатил выразительные возможности инструментальной музыки.

Переходный период в истории оркестровки, отбора инструментов был связан с именем выдающегося оперного композитора-реформатора Кристофора Глюка (1714 – 1787), который по-новому осмыслил оркестр. Достаточно вспомнить одну из самых популярных его вещей – флейтовую «Мелодию» из второго акта оперы «Орфей». Для его оркестра было важно хорошее звучание, но он прекрасно понимал, что оно зависит от того, насколько целесообразны использованные технические приемы в оркестре. Именно поэтому Глюк исключает *чембало* из состава оркестра, считая его даже «вредным» в использовании, так как в оркестре реально услышать его было бы невозможно. С большой силой *новаторство Глюка* проявилось в области выразительных средств: он использовал разнообразные приемы ритмической формулы ритма, тембра, где стремился отыскать новые ассоциации. Главные находки Глюка в области оркестровки касаются использования духовых инструментов – валторны (обязательный инструмент), тромбонов. Заслуга Глюка в развитии выразительных средств оркестра чрезвычайно велика.

В период деятельности великих композиторов-классиков Вольфганга Амадея Моцарта (1756 – 1791) и Йозефа Гайдна (1732 – 1809) оркестр уже окончательно «очищен» от аккомпанемента клавишных и сложился как тип классического концертного оркестра.

И наконец, к концу XVII века дирижер «освобождается» от «соприкосновения» с конкретным инструментом в процессе исполнения. А в *творчестве Людвига ван Бетховена* окончательно сформировался тот состав симфонического оркестра, который называется «*большой симфонический*

классический оркестр» и который мощно вошел в дирижерскую практику XX столетия. В оркестр вошло то, что было и до Бетховена: его любимый *гобой*, также используются *фагот*, *группа медных духовых инструментов*. Бетховен много сделал для раскрытия возможностей *литавр*, теперь они получают самостоятельную роль и как аккомпанирующий и солирующий голос. В последнем периоде творчества Бетховена в его оркестре появляются новые черты. Оркестр полностью подчинен передаче идей и связанных с ними душевных эмоциональных состояний, он становится единым инструментом передачи, прямым участником тематического развития, где углубляются поиски средств выражения тонких душевных движений или драматически напряженных героических образов, а также происходит поиск новых колористических приемов выразительности.

Конец XVIII – начало XIX века были эпохой эманации и реабилитации дирижерского искусства. Оно отделилось от других видов деятельности и стало особым искусством, требующим природных дарований и специальных знаний. В эту эпоху в музыкальной жизни появились профессиональные дирижеры в современном смысле этого слова. Но переход к новой системе дирижирования совершался медленно, постепенно, под натиском передовых музыкантов того времени¹.

Пройдя многогранный исторический путь становления, поднявшийся на возвышение, поставленный у рамп, дирижер с палочкой в правой руке был призван решить проблему управления звучанием. В начале XIX столетия новая форма дирижирования бурно развивается, получая практическое и теоретическое обоснование. *Первая половина XIX века стала триумфом дирижерской палочки*. Как свидетельствуют историки, первым ее применил в Берлинской опере дирижер *Рейхард* (80-е годы XVIII века). Но многочисленные противники высказали протест и вынудили его уйти с поста дирижера. Спустя десятилетия дирижерская палочка была узаконена. Готфрид Вебер писал в 1807 году: «Я не знаю более произвольного труда, чем спор о том, какой инструмент годен для дирижирования многочисленным ансамблем. Только дирижерская палочка – вот мое мнение. Во главе оркестра должен стоять человек, который не занят исполнением инструментальной партии, который будет лишь дирижировать, и заставлять всех исполнителей подчиниться своей воле»².

¹ Глинский М. Указ. соч. С. 55.

² Там же. С. 56.

Это была *колоссальная реформа*. Дирижер, свободный от инструмента, имел свою самостоятельную исполнительскую функцию. Первая задача дирижера – обобщение ритмических пульсаций – воплотилась в движениях его правой руки, рисующей общую схему.

В эпоху романтизма симфонический оркестр достиг расцвета. После Бетховена усовершенствовался «большой симфонический оркестр» в творчестве создателя романтической симфонии *Гектора Берлиоза* (1803 – 1869), по-новому оценившего оркестр; он расширил его до невероятных размеров, удвоил состав всех групп. Его дело продолжил *Рихард Вагнер* (1813 – 1883) – человек исключительной воли и целеустремленности. Оперы Вагнера интересны оркестром, их музыка по природе оркестровая, а вокальные партии входят в общее звучание как дополнительная краска. Музыка Вагнера свойственна театрально-сценическая приподнятость. Вагнер расширяет оркестр, особенно увеличивает медную группу. В партитурах композитора проявляется умение использовать частые сопоставления смешанных тембров и меняющихся тембров с чистыми тембрами. Он также отлично владеет многими приемами оркестрового *крещендо* и демонстрирует блестящее знание каждого инструмента.

В середине XIX века возникает необычайный интерес к музыке И. Брамса (1833 – 1897); как и Вагнер, Брамс – это выдающийся мастер оркестра. Симфонический оркестр под влиянием творчества этих композиторов превращается в самое мощное в инструментальной музыке средство воздействия на массы слушателей. Этому способствовало и появление в музыкальной литературе монументальных сочинений. Впервые в истории дирижер «*невежливо*» повернулся спиной к публике. Этот сенсационный поступок принадлежал Гектору Берлиозу и Рихарду Вагнеру. Такое положение дирижера перед публикой стало нормой, которая отразилась в их трактатах и статьях, посвященных дирижерскому искусству. Гектор Берлиоз в одной из глав своей книги «Дирижер оркестра» (Париж, 1844) изложил свои основные принципы оркестровки. «Дирижер должен слышать и видеть, должен обладать быстрой реакцией и быть решительным, знать искусство композиции, природу и объем инструментов, уметь читать партитуру и, кроме того, обладать особым талантом, дарованием, без которых не сможет установиться незримая связь между ним и всеми, кем он управляет, и если он лишен способности передавать им свое чувство, то лишается всякого влияния. Тогда это – не руководитель, а простой отбиватель такта»¹. Очувтившись лицом к оркестру, хору, дирижер предстал перед лицом многоли-

¹ Берлиоз Г. Дирижер оркестра // Дирижерское исполнительство. М., 1975. С. 70.

кого, многоголосого оркестра-инструмента. А для управления им нужна была *особая техника*. Взамен физических действий исполнителя на механизм инструмента пришел чисто *духовный элемент воздействия дирижера на оркестрантов*. Этот тип, вид исполнительства требует *целой системы условных знаков – ритмических движений, сигналов, жестов, поз, мимики, внушения*. Но это могло развиваться, разрабатываться *только* в условиях зрительного контакта с исполнителями, только тогда у дирижера появилась возможность указывать вступления инструментам, точность характера и тонкость нюансировки, создание сложного, художественного законченного исполнения. *Это делало профессию дирижера уникальной, открывала огромные перспективы дирижерскому искусству. Дирижирование в этом смысле является следствием знания произведения, но не инструмента или способа владения им.*

С начала XIX века развитие симфонической музыки, расширение и усложнение состава оркестра, стремление к большей выразительности и красочности игры потребовали освобождения дирижера от участия в общем ансамбле, сосредоточения его внимания только на дирижировании. Постепенно складывается *новый современный тип дирижера-исполнителя*.

Пятый этап знаменует наступление нового периода в истории дирижерского искусства.

Новый стиль дирижирования ввели в практику выдающиеся музыканты: Мозель (Вена, 1812); К.М. Вебер (Дрезден, 1817); Л. Шпор (Франкфурт-на-Майне, 1817); Г. Спонтини (Берлин, 1820); Ф. Мендельсон (Лейпциг, 1835); Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Г. Бюлов. Расцвета дирижерское искусство достигло в начале XX века, когда появляется целая плеяда дирижеров с мировыми именами: Б. Вальтер, О. Клемперер, А. Тосканини, Л. Стоковский, А. Никиш, В.И. Сафонов, Ф. Вейнгартнер, Р. Штраус, С. Рахманинов, С. Кузевитский, А. Рубинштейн, Г. Малер, Г. Бюлов, В. Менгельберг, А. Пазовский и многие другие. Они подняли дирижерское искусство на такую высоту, которая считается почти недостижимой и до сих пор притягивает к себе внимание.

В этот период творили такие блестящие и выдающиеся дирижеры, как Л. Стоковский, Ш. Мюнш, Г. Караян, Л. Бернстайн, О. Клемперер, З. Мета, К. Аббадо, Р. Мути. Среди мастеров дирижерского искусства XX века – плеяда русских дирижеров: Е. Мравинский, Н. Голованов, Е. Светланов, Г. Рождественский; знаменитые хоровые дирижеры – Н. Данилин, П. Чесноков, Г. Дмитриевский, А. Свешников, В. Соколов, В. Орлов, К. Птица, В. Минин, В. Чернушенко, А. Юрлов.

История русского дирижерского искусства ведет свое начало от хорового пения XVI – XVII веков, когда во главе хоров стояли так называемые «голосовщики», руководившие исполнением, указывавшие вступление отдельных голосов. Уже в начале XVIII столетия при царском дворе начинают действовать первые оперные труппы, а затем и инструментальные ансамбли. В ту пору ими руководили чаще всего иностранные композиторы, по долгу работавшие в России. Среди них итальянские музыканты Ф. Арайя, Ф. Антолини, Д. Сарти, Д. Паизиелло, Б. Галуппи, немцы Ж. Гюбнер, Г. Раупах и другие. В конце XVIII века во главе театров и оркестров нередко стояли выдающиеся русские музыканты. Например, замечательный композитор Е. Фомин долгое время дирижировал в частных труппах Москвы и Петербурга, выступал и в придворной опере. Вместе с ним *основы отечественного дирижерского искусства закладывал композитор В.А. Паишевич*, руководивший сначала оркестром петербургского «Вольного российского театра» (1780 – 1783), а позже, с 1789 года, – бальным оркестром при дворе. Талантливый музыкант из крепостных *Д.Н. Кашин* еще в 90-х годах XVII века устраивал грандиозные концерты, в которых дирижировал хором и оркестром. Этот оркестр насчитывал пятьсот человек. Тогда же в качестве дирижеров выступали *Н. Поморский, П.М. Ершов, С. Дегтярев* и другие. Многие одаренные музыканты из народа, имена которых не дошли до нас, работали в частных крепостных театрах богатых вельмож.

Первая половина XIX века отмечена значительным развитием театральной и концертной жизни Петербурга и Москвы. Высокого уровня достигает мастерство русских певцов, артистов балета, оркестровых музыкантов. В оперных театрах ставятся лучшие классические оперы и первые произведения национального репертуара. Надо напомнить, что такое монументальное творение, как Торжественная месса Бетховена, впервые была полностью исполнена в Петербурге в 1824 году – раньше, чем на родине композитора. Все это создавало предпосылки для появления профессиональных дирижеров. Важная роль в истории русского дирижерского искусства принадлежит К.А. Кавосу (1775 – 1840). Более сорока лет он был капельмейстером императорского оперного театра в Петербурге. С его именем связана постановка первенца русской оперной классики – «Ивана Сусанина». В те же годы в Петербурге работал капельмейстером и известный композитор А. Варламов.

В середине XIX века видное место в музыкальной жизни Петербурга занимали К.Ф. Альбрехт (1807 – 1863) и К.Н. Лядов (1820 – 1871). Первый

из них дирижировал в 1842 году премьерой оперы «Руслан и Людмила», а также выступал и на концертной эстраде; второй – в течение восемнадцати лет вел спектакли оперного театра и способствовал подъему отечественной исполнительской культуры.

Однако подлинный фундамент отечественной школы дирижирования заложили гениальные музыканты следующего поколения. Это, прежде всего, *братья Рубинштейн и М.А. Балакирев*. Очень разные по своему творческому облику, они дополняли друг друга в этой области. Антон и Николай Рубинштейны организовали регулярную концертную жизнь в Петербурге и Москве, и сами долгое время руководили концертами Русского музыкального общества. Они познакомили русскую аудиторию с множеством произведений классики, подняли уровень ведущих столичных оркестров, а в стенах консерваторий способствовали воспитанию плеяды профессиональных оркестрантов. М. А. Балакирев как дирижер сыграл огромную роль в пропаганде сочинений своих соотечественников – композиторов «Могучей кучки», а также новой зарубежной музыки – Берлиоза, Листа, Шумана, Вагнера. Организованные им концерты Бесплатной музыкальной школы в Петербурге – одна из самых ярких страниц в художественной жизни России того времени. С именем Балакирева связан и один из первых триумфов русского дирижерского искусства за рубежом: в 1866 и 1867 годах под его управлением впервые прозвучали в Праге «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила». Балакирева и братьев Рубинштейн смело можно считать первыми выдающимися русскими дирижерами, имена которых были широко известны не только в России, но и по всей Европе.

Развитие дирижерского искусства в России было отмечено значительным влиянием на него крупнейших русских музыкантов. Это естественно и закономерно: страстные патриоты и передовые художники, они стремились воздвигнуть здание отечественной музыки не только пером, но и дирижерской палочкой. Стремление к содержательности и эмоциональной насыщенности в передаче авторского замысла, бережное отношение к нему, пренебрежение внешними эффектами, искренность и сердечность интерпретации – все эти черты были естественным следствием и самого характера русской музыки, и той просветительской миссии, которую взяли на себя русские композиторы-дирижеры.

Славными страницами истории отечественного исполнительского искусства стала дирижерская деятельность в оперном театре, и особенно на концертной эстраде, П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова. Они бы-

ли прекрасными интерпретаторами не только своих сочинений, но и широкого круга русской и зарубежной музыки. С огромным успехом проходили концерты и спектакли под их управлением как в России, так и за границей. Критические рецензии того времени свидетельствуют о глубине и своеобразии их интерпретаторских замыслов, умении работать с оркестром и о том успехе, который они имели у публики. Более того, в их собственных литературных трудах мы встречаем много страниц, положений, посвященных разработке проблем дирижерского искусства, не потерявших и сейчас своего принципиального значения.

В конце XIX – начале XX века активную дирижерскую деятельность вели и другие выдающиеся русские музыканты. Вслед за М.А. Балакиревым и А. Рубинштейном, П. Чайковским и Н. Римским-Корсаковым на сцену выходят А. Глазунов, С. Танеев, А. Лядов, А. Аренский, С. Рахманинов, М. Ипполитов-Иванов. Они принимали участие как в концертах Русского музыкального общества, так и в «Русских симфонических концертах», основанных в 1885 году знаменитым музыкальным деятелем М.П. Беляевым. Успешно выступают за пультом прославленные инструменталисты – скрипач Л. Ауэр, виолончелист К. Давыдов, пианист А.И. Зилоти.

Так постепенно складывается *русская дирижерская школа*, которая способствовала подъему оркестрового исполнительства и росту художественного уровня ведущих музыкальных театров. Выдающийся дирижер и композитор Э.Ф. Направник (1839 – 1916) на протяжении нескольких десятилетий возглавлял Мариинский театр в Петербурге и вел активную концертную деятельность. Под его управлением прошли премьеры лучших творений русской оперной классики: «Вражья сила», «Каменный гость», «Псковитянка», «Майская ночь», «Демон», «Снегурочка», «Борис Годунов», «Опричник», «Орлеанская дева», «Пиковая дама», «Иоланта». Оценивая деятельность этого великолепного мастера, русский историк Н. Финдейзен писал: «Направник хорошо *направил* русский оперный театр, быть может, его стараниям мы обязаны освобождением русской оперы от разных нелепых и незрелых попыток, часто появлявшихся на нашей сцене при прежних ее капельмейстерах; и, во всяком случае, при нем русская опера пережила свою цветущую пору, при нем были поставлены выдающиеся творения новой русской школы и Чайковского». Петербургский оркестр стал при Э.Ф. Направнике одним из лучших в мире, что признавали и многие зарубежные дирижеры-гастролеры, например А. Никиш и Ф. Мотль.

Многие дирижеры испытали на себе благотворное влияние Направника, учились у него превосходному профессиональному мастерству, принципиальности художественных убеждений, простоте и четкости дирижерской техники, требовательности к себе и музыкантам. Среди воспитанников и сотрудников Направника по оперному театру были дирижеры Э.А. Крушевский, К.А. Кучера, Ф.М. Blumenфельд, Н.Н. Черепнин.

В развитии московского Большого театра значительную роль сыграл опытный мастер *И.К. Альтани* (1846 – 1919), возглавлявший его на протяжении четверти века – до 1906 года. На этой сцене им были поставлены многие оперы Чайковского, а также «Снегурочка», «Псковитянка» и «Борис Годунов». Ближайшим сотрудником Альтани был дирижер У.И. Авранек (1853 – 1937). Его деятельность в качестве главного хормейстера Большого театра охватывает значительный период, включая премьеры на сцене театра опер «Демон» и «Евгений Онегин».

В последние десятилетия XIX века с развитием различных форм музыкальной жизни стала ощущаться значительная нехватка профессиональных дирижеров, которых не готовили действовавшие тогда консерватории. Это вело к тому, что частым явлением стало приглашение на постоянную работу иностранных дирижеров.

Со временем из среды русских музыкантов начинают выдвигаться талантливые дирижеры. С каждым годом они становятся более востребованными в многочисленных частных оперных труппах и разнообразных концертных организациях. *Бесспорно, самым выдающимся мастером русского дирижерского искусства был В.И. Сафонов* (1852 – 1918). С 1891 года он стоял во главе оркестра московского отделения Русского музыкального общества. Сафонов был известен как великолепный истолкователь русской симфонической музыки, но репертуар его был необычайно широк.

Значительным явлением в музыкальной жизни Петербурга были концертные циклы, организованные А.И. Зилоти. Сам основатель этих концертов продирижировал в них огромным числом произведений, с особым успехом исполняя музыку Баха, Листа и современных авторов. Известным меценатом и дирижером А.Д. Шереметевым (1859 – 1919) были организованы в Петербурге «Общедоступные симфонические концерты», которыми он дирижировал вместе с М.В. Владимировым и А.Б. Хессиним. Музыкальную жизнь Москвы украшали симфонические собрания Филармонического общества, проходившие под управлением их основателя П.А. Шостаковского (1851 – 1917), а также общедоступные исторические концерты, которые

вели известный композитор С.Н. Василенко (1872 – 1956) и дирижер Ю.С. Сахновский (1866 – 1930); позже приобрели известность концерты оркестра под управлением С.Кусевицкого. Как в симфонических собраниях Русского музыкального общества (РМО), так и на концертах других организаций в Петербурге и Москве регулярно выступали дирижеры-гастролеры, например в Московской частной опере; где дирижировали в разные годы И. Труффи, С. Рахманинов, М. Ипполитов-Иванов.

В царской России консерватории по существу не готовили профессиональных дирижеров; после революции в них начали создавать *дирижерские классы*. Однако воспитание дирижеров, как известно, – дело очень сложное и кропотливое, требующее длительного времени, поэтому на первых порах основную тяжесть практической артистической работы приняли на себя мастера старшего поколения, начинавшие свою деятельность еще в дореволюционные годы. Среди них были такие замечательные музыканты, как А. Глазунов, М. Ипполитов-Иванов, С. Василенко, И. Прибик, У. Аврамяк, И. Палицын, И. Палиашвили, В. Сук, Н. Малько, А. Орлов, Л. Штейнберг, К. Сараджев, А. Пазовский, Н. Голованов, А. Гаук, С. Самосуд и другие.

В Москве в 1938 году проходил всесоюзный конкурс дирижеров. Уже одно число его участников, представлявших разные города и республики страны, свидетельствует о том, насколько был велик приток новых талантов в советское дирижерское искусство. Победители конкурса – его лауреаты и дипломанты Е. Мравинский, А. Мелик-Пашаев, К. Рахлин, К. Иванов, М. Паверман, К. Кондрашин, К. Элиасберг и другие – заняли вскоре ведущее место в исполнительском искусстве.

К концу 30-х годов XX века музыкальная жизнь нашей страны достигает невиданного размаха. Во всех столицах союзных республик и крупных городах работают симфонические оркестры и музыкальные театры, во главе которых стоят высококвалифицированные профессиональные дирижеры. По давней традиции дирижерскую деятельность ведут многие композиторы. Прекрасными интерпретаторами своего творчества выступали Р. Глиэр, С. Прокофьев, А. Хачатурян, Д. Кабалевский, Г. Майборода и другие.

В эти годы продолжается воспитание новых дирижерских кадров. Среди педагогов – опытные мастера, такие как Н. Аносов, Л. Гинзбург, И. Мусин, М. Канерштейн, Н. Рабинович, В. Тольба и другие.

Огромные достижения советской дирижерской школы сегодня известны всему миру.

В заключение об истории дирижерского искусства необходимо отметить, что любой новый способ дирижирования проистекал из развития самой музыки, где дирижирование – это средство, а не цель в воплощении, в выражении музыки. Современная музыкальная культура выдвигает центральную фигуру в исполнительстве – личность дирижера-творца. В кругу знаменитых композиторов нет ни одного, который бы не вставал за дирижерский пульт, но постепенно они утрачивают свой приоритет в дирижерской сфере. Самое главное – в творчестве дирижера, как ни в одной другой из музыкальных профессий, воплощается идея духовного объединения людей, ведь дирижер выступает как выразитель величайших музыкальных идей всех эпох, выразитель художественной интерпретации и высокой человеческой души.

1.3. Специфика музыкального исполнительского искусства

Полноценное художественное раскрытие образного содержания музыкального сочинения – центральная проблема исполнительского искусства. Музыкальное произведение, в отличие от других видов искусств (живописи, скульптуры и литературы), не является по своей природе самостоятельно функционирующим результатом художественного творчества. Музыкальное произведение отдает свою судьбу в руки музыканта–исполнителя и подчиняется всему – его пониманию, художественному вкусу; без его помощи музыкальное произведение не может само себя «оживить». Без исполнительского искусства музыка не существует. Звучащий музыкальный образ есть творение двух человеческих индивидуальностей – композитора и исполнителя. Композитор доверяет содержание музыкального произведения, его жизнь исполнителю. Творческий смысл музыкально-исполнительской деятельности имеет огромное значение. Вот что писал по этому поводу известный русский композитор и музыкальный критик А.Н. Серов: «Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый новый мир из своей собственной души, оставаясь между тем в высшей степени объективными, и даже чем сильнее эта объективность, тем больше и новизны является каждый раз в осуществлении ... данной музыки»¹.

¹ Серов А.Н. Воспоминания о Глинке. Избранные статьи. М.-Л., 1950. Т. I. С. 132.

Нотная запись музыкального произведения является посредником между исполнителем и композитором, а ее знаковая система объективно отражает художественный образ, содержание и логику развития музыки – это форма, темп, метр, динамика, исполнительские указания автора, фразировка, часто программность содержания и само название пьесы. Но это лишь общие данные. Каждый элемент нотного текста как носитель авторских намерений может быть трактован по-разному разными исполнителями, и всегда есть варианты выбора той или иной трактовки музыкального произведения. Многие музыканты-исполнители считали информацию, заложенную в нотной записи (в то время, когда композиторы сетовали на приблизительность современной системы записи нот) достаточной и емкой. И. Гофман говорил, что «верная интерпретация музыкального произведения вытекает из правильного понимания нотного текста, а это требует скрупулезного изучения»¹; Ф.М. Blumenфельд говорил ученикам: «Всегда и везде нужно задумываться и вслушиваться в каждый авторский знак». Как заметил С.И. Савшинский, «тщательно и скрупулезно, вдумчиво, догадливо, творчески изучая нотную запись, исполнитель глубоко проникает в суть произведения и замысел композитора. Нотный текст содержит в себе весь арсенал выразительных средств»².

Все виды искусства, хотя и различны по способу создания художественных ценностей, имеют много общего в самом процессе выражения, в организации средств выражения.

Существует много вариантов классификации видов искусств, объединенных между собой в группы по способам существования, восприятия, по средствам воплощения. Например, их можно разделить на «зрительные», воспринимаемые глазом, и на «слуховые», воспринимаемые слухом; на искусство, где используют природный материал – мрамор, дерево, металл (архитектура, скульптура, прикладное искусство), и искусство, где в качестве материала выступает сам человек (исполнительские искусства; на пространственные, временные и пространственно-временные искусства; «синтетические», «статичные», «динамичные»)³. Применительно к *теории исполнительства* исполнительское искусство имеет свою *специфику*. Результатом «художественной деятельности» (по определению эстетиков и философов)

¹ Гофман И. Фортепианная игра. М., 1961. С. 68.

² Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.-Л., 1964. С. 39.

³ Философский словарь. М.: Политиздат, 1980. С. 81.

понимается практическая активная деятельность человека в процессе создания, воспроизведения, восприятия произведений искусства. Известно, что искусство есть «один из способов духовного освоения мира, специфическая форма общественного сознания и человеческой деятельности, представляющее собой отражение действительности в художественных образах». В свою очередь, произведения искусства или художественные произведения – «продукт художественного творчества, которым в чувственно-материальной форме воплощен духовно-содержательный замысел его создателя-художника, и он отвечает определенным критериям эстетической ценности»¹. Создавая произведение искусства, художник, ваятель, живописец полностью создает материальную форму. И между творцом и зрителем не возникает потребности в посреднике, истолкователе, интерпретаторе. Наверное, помощь (от рабочих) может понадобиться скульптору, когда создаются огромные макеты и чертежи. Раскрывать же музыкальный образ произведения необходимо при помощи не только выразительных средств музыки, но и личности исполнителя, через музыканта, его исполнительский потенциал. Процесс становления музыкальной концепции – от зарождения в сознании исполнителя в виде эмоционального ощущения музыки до ярких и конкретных отрезков произведения – включает в себя творческий поиск, где применяются «теплота своего собственного творческого воображения, опирающегося на активность слуха, жизненный и музыкальный опыт, специальные знания, общая музыкальная культура личности музыканта. При этом подходе исполнитель сможет «растопить» «замороженные нотные символики чувства, мысли, идеи композитора»², – отмечает Л. Баренбойм.

В результате субъективной оценки художественно-образного содержания музыкального произведения исполнитель трансформирует и развивает различные грани музыкального образа соответственно *своим* музыкально-слуховым представлениям, своему отношению к миру, темпераменту, эмоциональной яркости. Все это отражается в динамичности создаваемого им музыкального образа. В подборе средств выразительности и в приемах интерпретации он находит новые красочные и интонационные решения. Как говорил великий русский театральный режиссер К.С. Станиславский, «артист может переживать только свои собственные эмоции. Нельзя же вы-

¹ Эстетика. Словарь. М.: Политиздат, 1989. С. 274.

² Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. М.: Музыка, 1974. С. 90.

рвать из себя собственную душу и взамен взять другую на прокат, которая подходит для данной роли»¹.

Музыкальная пьеса, танец, театральное действие воспринимаются нами как «произведения-процессы» (В. Живов), они имеют временной или пространственно-временной характер.

Результат художественной деятельности в статических искусствах – конкретный единичный предмет, который обладает огромной художественной ценностью. Это – оригинал (картина художника и т.п.), но есть и копии. И творческий акт создания этих художественных ценностей может быть не связан с их воспроизведением. Здесь сам процесс их создания и их воспроизведение обязательно неразрывны, они «переливаются» один в другой; важнее всего то, что процесс воспроизведения включает в себя элементы со-зидания. В динамических искусствах в системе «автор» творческий акт не завершается. Художественное проектирование выполняется здесь в главных чертах, создавая основу произведения-процесса. Поэтому возникает необходимость в завершающей стадии, и эта функция передается исполнителю. Спроектированная автором духовная основа музыкального произведения может существовать в бесконечном многообразии правомерных исполнительских вариантов и должна завершиться продуктом авторского творчества.

Следует применять в отношении «динамических» искусств понятия «первичная» и «вторичная» (по С.Х. Раппопорту), т.е. в «динамичных» искусствах художественная деятельность бывает *первичной* и *вторичной*. Первая охватывает *деятельность автора* произведения (композитора, хореографа, драматурга), вторая, главным образом, – *деятельность исполнителя* (певца, танцора, актера). Понятия «*первичность*» и «*вторичность*» в художественной деятельности следует понимать и использовать только в их соотнесенности. Первичность художественной деятельности существует только в отношении к деятельности вторичной и наоборот. Они проявляются исключительно в парных взаимосвязях, таких, например, как «драматург – режиссер», «драматург – актер» или «драматург – исполнители» (режиссер и актеры в их единстве). Вторичность исполнительства определяется тем, что исполнение состоит в творческом воссоздании произведений – результатов первичного процесса творчества. На современном этапе развития исполнительство – это творчество на основе готового текстового материала, первоначально созданных художественных образов, где объектами воплощения первичного художественного творчества служат, как правило, внеху-

¹ Станиславский К.С. Работа актера над собой. М., 1938. С. 353.

дожественные явления действительности. Исполнение есть как бы вторичное отражение действительности, отражение посредством творческого воспроизведения продукта первичного отражения.

В «статичных» и «динамичных» искусствах первичная и вторичная деятельность существенно различаются. В «статичных» искусствах первичная художественная деятельность бывает только самостоятельной, а вторичная бывает только несамостоятельной. В «динамических» искусствах и та, и другая являются относительно самостоятельными. Так, например, музыкант-исполнитель не может обойтись без композитора. Но и композитор, в свою очередь, нуждается в инструменталистах и певцах. То же самое относится к драматургу и актеру, балетмейстеру и танцору. Только особое сотрудничество автора и исполнителя способно породить полноценное искусство.

Каждый артист привносит что-то свое в первичный образ, либо подчеркивает, либо затушевывает те или иные черты первичного образа. Отсюда появление множества вариантов в воплощении первичного музыкального образа, чьей главной особенностью является многозначность. Исполнение – это не только воспроизведение первичного художественного образа, но и переход в новое состояние, т.е. *исполнительский художественный образ*. Исполнительское искусство есть деятельность, «вторичная, относительная, самостоятельная, художественно-творческая, заключающаяся в процессе материализации и конкретизации продукта первичной художественной деятельности».

Исполнительское искусство наряду с вторичностью и относительной самостоятельностью включает наличие творческого посредника – исполнителя-интерпретатора. Первые впечатления направляют и стимулируют творческий поиск музыканта-интерпретатора. Процесс познания музыкального образа, неисчерпаемость идейно-образного содержания музыки позволяют исполнителю найти, обнаружить закономерности формы, музыкального языка и стиля, индивидуальные черты и особенности. «В воображении музыканта, – как отмечает И. Гофман, – должна складываться совершенно ясная, яркая звуковая картина, прежде чем начнется механическая (или техническая) работа»¹.

Общая картина музыкального замысла вдохновляет работу воображения музыканта, пробуждает исполнителя к новым поискам. И здесь можно отметить, что важным моментом в созревании художественного содержания

¹ Гофман И. Указ. соч. С. 57.

является работа над планированием образа, переход от общего к анализу частностей и деталей. Эта работа корректируется мышлением, уточнением исполнительской концепции музыкального произведения, нахождением логики художественно-образного содержания. Сюда можно отнести подбор средств выразительности и распределение смысловых акцентов, нахождение звуковых интонационно богатых тембров, красок, общего развития музыкального образа и многое другое. Можно сказать, что совершенствование музыкального произведения безгранично. Его этапы – от общего эмоционально-образного постижения музыки, через профессиональный и слуховой поиск к субъективному содержанию музыкального произведения. Все эти признаки существенны для характеристики исполнительского искусства. Можно добавить еще одну его важную черту – непосредственный акт творчества, который совершается сейчас, в данный момент перед слушателями. Публичное выступление артиста-исполнителя объединяет в себе и творческий процесс, и продукт этого процесса, т.е. характерной чертой, его особенностью также является совпадение деятельности и ее результата. Вместе с тем, известно, что ошибку, допущенную во время исполнения, невозможно исправить. Это свидетельствует о необратимости исполнительского творчества. Невоспроизводимость – другая черта и особенность исполнительства, так как абсолютно точное его повторение невозможно. Наконец, интересной и важной особенностью исполнительского искусства выступает наличие прямых и обратных связей интерпретатора со слушателями. Благодаря этому публика имеет возможность влиять на ход творческого процесса.

И самой главной чертой, спецификой исполнительского искусства считается интерпретация художественного произведения. *Интерпретация* – это особый, живой и многоликий, разнообразный по формам и способам своего существования сложный процесс активизации человеческой психики, которая отражает субъективные качества личности.

Смысл значения слова «интерпретация» включает в себя *индивидуализированное* прочтение и *своеобразие творческой трактовки*. Сравнивая понятия «исполнение» и «интерпретация», можно сделать выводы, что оба термина относятся к одному и тому же явлению, оба означают продукт исполнительской деятельности, процесс живого интонирования. Различие в понимании этих терминов заключается в том, что слово «*исполнение*» означает продукт исполнительской деятельности, а слово «*интерпретация*» – часть этого продукта, объективная, творческая сторона исполнения. Так, существуют две стороны – *объективная и субъективная*; одна связана с

творчеством композитора, другая – с творчеством исполнителя. Они могут совпадать или не совпадать. Больше это относится к интерпретации на различных этапах исполнительской деятельности, например в построении собственной исполнительской концепции; в ее реализации; трактовке исполнения, реализованной в живом звучании. Но везде и всегда интерпретация есть тот критерий, с помощью которого мы выделяем особый статус исполнительского искусства среди многих видов художественной деятельности. В заключение приведем слова великого французского пианиста Альфреда Корто: «Музыка должна быть заразительной – опасно, величественно. Она предполагает, – если вы ее достаточно любите, чтобы посвятить ей вашу жизнь. <...> Вы должны безостановочно, не зная отдыха, нести ей горячую душу и все ресурсы вашего воображения и вашей любви. Из этого, с каждым днем все более тонкого понимания глубоких тайн искусства, возможно, в какое-либо священное мгновение ваших занятий родится внутренний трепет, который явится предчувствием приближения художественной правды. В тот день ваша техника прогрессирует в большей мере, чем ценою месяцев беспредметных гамм и бесплодных виртуозных упражнений. Тогда ваши пальцы станут передатчиками вашей мысли. Вы станете интерпретатором, а не просто исполнителем. ... Интерпретировать – это воссоздавать в себе произведение, которое играешь»¹.

Итак, исполнительское искусство есть вторичная, относительно самостоятельная художественная деятельность, творческая сторона которой проявляется в форме художественной интерпретации².

Специфика музыкального исполнительства

Музыкальное искусство представляет собой сложное явление. Музыкальное произведение, созданное композитором, в более или менее приближенной форме наносится с помощью музыкальных знаков на бумагу и в таком виде «живет». Это не картина, которую мы можем рассматривать, не книга, которую мы можем прочесть «про себя». Для того чтобы написанное композитором музыкальное произведение было исполнено, нужен исполнитель.

¹ Корто А. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы. М., 1965. С. 18.

² Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации. Философский анализ. Новосибирск, 1982. С. 109.

Мировоззрение, творческая фантазия, вкус, уровень профессионального мастерства, темперамент, грамотное прочтение, понимание и расшифровка намерений автора нотного текста заключают в себе огромную ответственность исполнителя за судьбу каждого музыкального произведения и его дальнейшую жизнь. Как отмечают сами композиторы, нотная запись – это всего лишь эскиз по сравнению с реальным звучанием музыки. Обыкновенные люди не очень ясно осознают, что каждое музыкальное исполнение неповторимо, ведь произведение можно исполнить много раз, но это исполнение всегда будет *новым* проявлением творческой воли исполнителя. Он должен раскрыть внутреннее содержание, эмоциональную настроенность произведения, форму, в которую заключены все основные образные, звуковые, ритмо-динамические оттенки, содержание, форма, все мелодические рисунки, ладовые обороты, ритмы, т.е. все средства выражения, содержательные способы выразительно-смысловых значений. Но эти музыкальные средства не имеют раз и навсегда фиксированных выразительно-смысловых значений: одно и то же средство может применяться в разных по характеру произведениях, и каждое из них вызывает определенные представления и ассоциации. Например, в пределах одного голоса выразительный смысл мелодического рисунка зависит от метроритма, темпа, ладового значения тонов, регистра, тембра, динамики и т.д., всего комплекса средств.

Каждый такой комплекс в разных условиях может вызывать представление о различном характере музыки. Например, в основе классических тем движение по тонам трезвучия вызывает представление об активном, мужественном характере, при этом должны быть соблюдены метрическая точность и весомость звуков, известные темповые градации и точность динамики, достаточная громкость. В других же условиях эти ходы могут вызвать представление об образе противоположном, например элегические и созерцательные пасторальные настроения.

А многозначность музыкального образа и вытекающая из нее возможность различной расшифровки одной и той же нотной записи в звучании придает исполнению музыканта творческий характер. В практике исполнительского искусства можно наблюдать случаи, когда, понимая сущность музыкального произведения, исполнитель все же не сумел ее выразить, так как сам не обладает специфическими особенностями – темпераментом, исполнительской волей, вдохновением, артистизмом, техническим мастерством. Либо он был очень формален и неубедителен в своей интерпретации исполняемого музыкального произведения, поэтому оно неинтересно.

Можно сделать вывод, что стержень исполнительского мастерства составляют *два важных компонента*. Во всей структуре музыкально-исполнительского процесса это – постижение сути музыкального произведения (*восприятие*) и его передача (*воспроизведение*), т.е. такое глубокое диалектическое единство восприятия и творческого воспроизведения, единство чувства и мысли, рационального и эмоционального в творческой яркой интерпретации.

Исполнение музыкального произведения и его передача – это процесс, включающий последовательность этапов, разделов, где оно тщательно изучается во всех деталях. В ходе работы формируется исполнительский замысел, на репетиции это апробируется, далее следует публичное выступление, где исполнитель может воспользоваться всеми музыкально-выразительными средствами: тончайшими динамическими градациями, разнообразными темповыми и агогическими движениями, различными способами звучания.

1.4. Специфика хорового исполнительства

Хоровое искусство является одной из разновидностей музыкального искусства, а хоровое исполнительство – разновидность музыкального исполнительства.

Хоровое исполнительство имеет свои специфические особенности: связь музыки со словом, особенность инструмента – человеческий голос, коллективный характер творчества и наличие дирижера – творческого посредника между авторами (композитором, поэтом) и певцами хорового коллектива, которые своим исполнением тоже воздействуют на слушателей.

Музыка в отличие от других видов искусств – литературы, живописи, скульптуры – способна выразить то или иное эмоциональное состояние, смысл, идею. И особенно ярко и четко проявляется это тогда, когда музыка написана на поэтический текст. Синтез музыки и слова усиливает воздействие на слушателей, а музыканту-исполнителю предоставляется возможность не только интонационным путем подойти к постижению смысла содержания произведения, но и через смысловое содержание поэтического текста. Такое соединение усиливает воздействие на слушателей, текст подчеркивает более конкретно какие-то мысли, выражаемые музыкой, а она своей образностью и эмоциональностью усиливает воздействие. В выборе текста композитора интересует, прежде всего, идея, образное решение, настроение, содержание, которое находит в его душе отклик.

Часто текст рождается вместе с музыкой или она появляется раньше, и здесь поэту и композитору приходится «подтекстовывать» мелодию. Как правило, музыка пишется уже на готовый текст. Поэтическое произведение каждый композитор вправе прочитать по-своему, расставляя свои смысловые акценты, выделяя те или другие стороны художественного образа. Поэтический текст, как правило, содержит в себе образную и смысловую многогранность текста и подтекста, а отсюда разные музыкальные трактовки одного и того же текста.

Композитор может подчеркнуть или усилить настроение поэтического текста, порой едва заметное, так как музыка имеет огромные возможности в выявлении эмоционально-психологического подтекста. Музыкальными средствами он «дорисовывает» звуковые картины, дополняющие поэтический образ. И здесь нужно учитывать, что не всегда качество музыки и качество поэтического текста могут быть равноценны. Вокально-хоровое исполнительство в воплощении художественного образа представляет собой следующую цепочку: поэт – композитор – исполнитель – слушатель.

В своей работе над музыкальным произведением исполнитель должен отдать предпочтение композитору и понять, какие образы, мысли, идеи он видит в данном стихотворении, что для него является главным.

Синтетический характер хоровой музыки оказывает влияние на содержание, форму, строение произведений. В работе над музыкой дирижер должен уметь анализировать образно-смысловую и конструктивную основы поэтического текста, так как и та и другая влияют на характер музыкальной выразительности хорового произведения, его форму.

Ритмическая организация текста включает в себя чередование ударных и безударных слогов, в зависимости от расположения которых различают три типа: силлабический, тонический и силлабо-тонический. В силлабическом главное – сохранение одинакового количества слогов в стихах, которые объединены парной рифмой и более или менее сходны по расположению ударений внутри строк.

В тоническом стихосложении ударение варьируется за счет различного количества безударных слогов. Он характерен для былин, встречается в причитаниях и других фольклорных жанрах, в творчестве В. Маяковского, А. Блока и других.

В русской поэзии XIX – XX веков распространено силлабо-тоническое стихосложение, в котором учитывается и количество ударений, и их месторасположение. Регулярно повторяющиеся ударения, сочетание

ударных и безударных слогов образуют наименьшую единицу членения – *стопу*, характерную и для того и для другого размера.

Ямб – двухсложный размер (U —) (2-4-6-8 слоги), т.е. безударный и ударный; хорей – двухсложный (— U) (1-3-5-7 слоги); дактиль – трехсложный (— U U) (1-4-7-10 слоги); амфибрахий – трехсложный (U — U) (2-5-8-11 слоги); анапест (U U —) (3-6-9-12 слоги).

После стопы следующая ступень членения – *строка* (стих): стихотворение делится на отрезки, объединенные интонационным единством, каждый стих отделяется друг от друга цезурой. *Строфа* – это сочетание двух или нескольких поэтических строк, объединенных рифмой.

Таким образом, поэтическая речь имеет, подобно музыке, определенную метроритмическую организацию. Силлабо-тоническая система аналогична регулярному метру в музыке, даже такие понятия в музыке, как «фраза», «предложение» взяты из строения речи.

Превращая стихотворение в музыкальную речь, композитор определенным образом интонирует его, выделяя темп его «произнесения», смысловые акценты, цезуры, общую метрическую схему, ее внутреннее ритмическое наполнение. При этом музыкальный метр точно соответствует поэтическому ритму, композитор, чаще всего средствами музыкального ритма, разнообразит метрическую схему стиха, увеличивая длительности отдельных слогов за счет изменения музыкального ритма.

Художественно-выразительное значение знаков препинания отображается композитором в музыке с помощью цезур (ритмические остановки, паузы, люфтпаузы). Характер цезур в вокальной речи, несовпадение или совпадение их с другими видами цезур в стихе имеет огромное выразительное значение. Музыкальные цезуры бывают трех видов: рифмические, или стиховые, – в основе лежат рифма и окончание каждой строки; синтаксические содержат синтаксические отрезки, разделяемые знаками препинания; антисинтаксические возникают в связи с задачами музыкально-выразительного значения или отображения.

В хоровом исполнении главным инструментом исполнителя является певческий голос – чрезвычайно сложное и очень противоречивое явление. Это самый гибкий и совершенный исполнительский инструмент, он способен творить чудо, это средство и одновременно орудие общения, воздействия. И это инструмент, который способен в зависимости от жанра, стиля, образно-эмоционального содержания музыки изменять качество звука и тембровые характеристики.

Как всякий музыкальный инструмент, голос обладает специфическими свойствами, которые выявляют степень развитости певца и владение вокальным мастерством. Для характеристики голосов в терминологии и в практике употребительны определения «поставленные» (профессиональные) голоса и «бытовые» – «открытые», «прикрытые», «подвижные», «тяжелые». Каждый голос имеет характеристику по диапазону, тесситуре, тембру, степени выраженности вибрато, что формируется только в условиях долгой профессиональной работы.

Главным методом вокальной педагогики остается метод самонаблюдения и самоконтроля в оценке звучания голоса, выработке ощущений, в развитии интуиции, вокального зонного слуха, который включает в себя богатейшую гамму красок человеческого голоса. Именно поэтому многие приемы строятся на чисто физиологических ощущениях певцов, используются всевозможные ассоциативные, образные сравнения.

В основе хорового пения лежит вокально-техническая культура исполнения. Дирижер хора должен владеть коллективной звучностью хоровых партий и всего хора в целом. Но при этом необходимо понимать, что коллективное хоровое звучание – это абсолютно новое качество, единый монолитный унисон, многоголосный ансамбль тембров широкого диапазона и динамических красочных возможностей.

Хоровой коллектив живет и творит только при условии, когда всех участников объединяют общие цели и задачи. Хоровое исполнение отличается от игры солистов-инструменталистов в ансамбле тем, что все детали интерпретации, общий план хорового произведения реализуются при усилиях всего хора и каждого певца. Принцип коллективного исполнения выражается, прежде всего, не только в искусстве говорить, но и в искусстве слушать, т.е. умении слушать партнера по партии, умении подчинить свое исполнительское «я» художественной индивидуальности другого исполнителя. Гибкое взаимодействие всех певцов, общение и яркое сопереживание в процессе исполнения осуществляется только в результате непрерывного и всестороннего процесса музыкального творчества индивидуальностей – это касается всех приемов техники, согласованности фразировки, навыков артикуляции, дикции, интонирования. Все эти навыки формируются в репетиционной хоровой работе. И здесь много зависит от дирижера, так как дирижерская трактовка музыкального произведения является главной для всех участников хора. А дирижер – посредник между авторами, т.е. композиторами, поэтами и исполнителями. Он должен уметь точно и конкретно выражать свое понимание музыкального произведения, его образный строй,

форму, стилистические особенности. Дирижер должен увлечь своим отношением к музыке, своим прочтением произведения, убедить хор исполнить так, как слышится эта музыка ему, руководителю.

Кроме качеств музыканта-интерпретатора, постановщика музыкального произведения, дирижеру необходимо обладать и специфическими профессиональными качествами – руководить хоровым коллективом, лаконично, четко формулировать свои требования, точно, реактивно реагировать на все ошибки в исполнении, отлично слышать хор, уметь завоевывать уважение, авторитет, иметь педагогические задатки. Задача руководителя хора – не только быть музыкантом, но и педагогом-воспитателем, обладать техникой дирижирования как средством управления коллективом, средством воздействия на исполнителей. Музыкант, не умеющий воздействовать на певцов, не владеющий своим искусством, не может быть дирижером, он должен уметь вызывать к жизни, к звучанию исполняемую музыку.

Специфика оперного исполнительства

Специфика оперного дирижирования существует и было бы ошибочным считать, что ее нет. Хотя каждый дирижер-профессионал, владеющий основами своего ремесла, может провести оперный спектакль. «Но вряд ли ему удастся проникнуть в глубинные и тончайшие слои драматургии оперы, в переживания всех действующих лиц, развернутых сценических действий, это будет лишено “драматической насыщенности музицирования”»¹.

Музыка в опере раскрывает не только смысл действия, но и диктует его внешнюю форму. Несоответствие формы сценического поведения актера характеру музыки препятствует целостности восприятия. Противоречащие музыке жест, движение, мизансцена также мешают слушателю-зрителю, как и нарушение ритмической и динамической стройности в музыкальном ансамбле. Требование о соответствии между музыкой и актерским жестом было сформулировано еще Р. Вагнером. Но до сих пор это одна из сложных проблем оперной сцены, которая далеко не всегда получает верное разрешение на практике.

«Действие на сцене, как и само слово, должно быть музыкальным. Движение должно идти по бесконечной линии, тянуться, как нота на струнном инструменте, обрываться, когда нужно, как стаккато колоратурной пе-

¹ Вальтер Б. Тема с вариациями // Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1969. Вып. 4. С. 193.

вицы... У движения есть свои легато, стаккато, фермато, анданте, аллегро, пиано, форте и проч.»¹.

Однако соответствие между музыкой и действием не должно сводиться к внешнему изображению всякого аккорда, мотива, ритмической фигуры и т.д., к чему еще стремятся некоторые режиссеры. До какой бессмыслицы и уродства доводит подобная «режиссура», видно из следующего примера. В речитативе перед арией Маргариты в III действии «Фауста» Гуно на словах «Что вижу я?... какой-то ящичек богатый... и тронуть страшно мне...» актрису заставляют приближаться к шкатулке с драгоценностями, делая «перебежки», точно совпадающие с группами шестнадцатых в оркестре. Никаких ремарок, указывающих на такое «действие», у автора нет. Подобный натурализм вообще чужд французской лирической опере XIX века. Эти шестнадцатые могут быть выражением внутреннего трепета или нерешительности Маргариты, но ни в коем случае не являются изображением ее движений.

Б. Вальтер указывает, что в опере связь музыки с действием должна быть гармонично скоординирована, иллюстративно синхронное же совпадение необходимо лишь в редких случаях, предусмотренных сценическими ремарками композитора. Вспышки молнии в последнем действии «Риголетто», стук приставов в сцене в корчме в «Борисе Годунове» должны точно совпадать с соответствующими моментами музыки. Но это капля в необъятном море всей музыки произведения, которая не изображает действие, *а раскрывает его сущность*.

Оперному дирижеру необходима особая пластичность психики, способность к постоянному переключению в зависимости от развития драматургии оперы, исходя из партитуры спектакля. Тогда как у симфонического дирижера основной задачей является воплощение музыкального процесса со своими творческими установками. Вся симфония строится на принципах сонатного цикла, на развитии двух сфер: основной темы и побочной. А в музыкальной форме оперного спектакля действует много персонажей, которые обладают уникальными личностными психологическими характеристиками, сценическая жизнь их все время переплетается и сталкивается в процессе развития драматургии оперы.

Перед дирижером оперы встает целый ряд дополнительных задач. Он должен быть не только отличным музыкантом, но и педагогом, режиссером, хорошим организатором, обладать большим талантом и богатым опытом.

¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч. М.: Искусство, 1954. Т. I. С. 387.

Великий режиссер Б.А. Покровский горестно отмечает, что «отсутствие оперного дарования у дирижера – беда для спектакля. Симфонический дирижер дирижирует «только музыкой», а оперный – драмой, которая выражается музыкой».

А. Пазовский пишет: «Оперы – это музыкальная драма, а не концерт для солистов, хора и оркестра, и она создается для музыкально-театрального воплощения, подчиняясь сценическим законам, где каждое сценическое представление есть активное действие»¹. Дирижер оперы должен помнить, что создает не единичный спектакль, а спектакль для многих представлений, и для этого нужна очень тщательная подготовка постановки всей оперы. И здесь он не имеет права надеяться только на внимательную отдачу и эмоциональный подъем исполнителей, что помогает скрыть недостаточность репетиций, это в большей мере относится к симфоническому дирижеру. В опере этот подъем может помочь только на первых порах, а дальше промахи в спектакле будут проявляться все больше и больше. Трудность оперного дирижирования состоит, помимо обеспечения ансамбля (солисты, хор, оркестр, «банда»), в согласованности звучности сцены и оркестра, что не учтено, не предусмотрено партитурой даже у опытного композитора (акустика помещения, специфические особенности солистов, мизансцены). Дирижер обязан вносить поправки в динамику, обозначенную автором, необходимо все предусмотреть еще до начала репетиций спектакля, например учитывать, что звучание голосов в высоких регистрах «заслоняют» струнные, а медь перекрывает мощью звучание хора, его слова, которые должны быть понятны, особенно в моменты кульминации действия.

Без ясного критерия в оценке соответствия сценического воплощения оперы ее музыке дирижер не сумеет обосновать свою точку зрения в коллективном творчестве постановщиков оперы. Если же он *не может* из-за бедности своего музыкально-драматического воображения или *не хочет услышать в музыке содержание действия* и полагается только на режиссера, ему *не следует работать в театре*. Только развивая свою творческую фантазию в этом направлении, он сумеет преодолеть ограниченную роль музыканта-организатора оперного спектакля и станет оперным дирижером, реализующим свои замыслы не только в оркестровом исполнении, но и в действенном пении певцов-актеров.

Специфика оперного жанра отражается на интерпретации произведения дирижером. В этом плане интересна целая плеяда великих интерпрета-

¹ Пазовский А.М. Записки дирижера. М., 1966.

торов – оперных дирижеров: С.А. Самосуд, А. Пазовский, М. Голованов, Б. Хайкин, А.Ш. Мелик-Пашаев, Я. Зак и многие другие.

На всех этапах работы над оперным спектаклем, будь то работа с солистом, ансамблем, хором, оркестром, все зависит от творческих принципов дирижера, его понимания музыкальной композиции, трактовки, всего в целом. Дирижер в опере находится в более сложных психологических и профессиональных условиях, чем симфонический дирижер. Г. Ержемский пишет: «Он полностью зависит от сценической ситуации и должен постоянно «жить чужой жизнью», делая ее своей сутью сливаться с певцами воедино, тогда как в симфоническом творчестве дирижеру дается простор для выражения своей индивидуальности. Но тем самобытнее и сильнее значителен талант оперного дирижера в незабываемых своих постановках»¹.

Все вопросы дирижер должен решать в тесном контакте с режиссером-постановщиком спектакля. Дирижер и режиссер вырабатывают вместе единый план трактовки спектакля, единый репетиционный план, при этом предусматривается нужное количество репетиций солистов и хора, мизансценных репетиций, спевков; определяют точную дату выпуска спектакля и основную концепцию будущего спектакля, ее важнейшие музыкально-драматургические элементы. Интересны мнения известных режиссеров музыкальных театров о деятельности в оперных театрах выдающихся дирижеров современности, о владении ими секретами сочетания различных исполнительских жанров. Например, крупнейший польский режиссер-постановщик В. Горович, пользующийся международным признанием и авторитетом, указывает на существенное различие между Малером и Тосканини в их подходах к оперному творчеству. По его мнению, «Тосканини не был постановщиком и режиссером в полном смысле этого слова. Он был для исполнителя гениальным педагогом, умел вдохновлять его всей прочтенной и прочувствованной в музыке драмой, но ему не хватало дара сценического видения, восприятия музыки, как света и тени, как звучащего пространства, ее цветового ощущения, то есть того, что составляло столь знаменательную черту художественного дарования создателя "Песни о земле"»².

Аналогичное сравнение сделала и Л.Д. Ротбаум. По прослушивании двух записей одной и той же оперы под управлением Тосканини и Караяна у нее сложилось впечатление, что «у Тосканини великолепное вокальное исполнение певцов отличалось каким-то синтетическим толкованием, подчиненным общему эмоциональному содержанию. Это, – по ее словам, –

¹ Ержемский Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб., 1993. С. 208.

² Там же. С. 209.

производило впечатление, похожее на то, что возникает при слушании симфонии. Человеческие голоса выполняли функцию инструментов»¹.

У Караяна же, – продолжает Ротбаум, – «содержание доходило до зрителя, даже если он и не понимал языка, на котором исполнялась опера, так как интерпретация вокальной фразы предельно четко раскрывала ее смысловой подтекст, намерения и желания героев, одновременно передавая "чувство мысли". Слушая записи Тосканини, мы ощущали присутствие великого музыканта. Слушая оперу под управлением Караяна, мы понимали, что перед нами не только блестящий музыкант, но музыкант-режиссер, который слышит музыку "в органическом единстве с драмой"»². И все же Тосканини был и остается величайшим дирижером, автором многих вошедших в «золотой фонд» блистательных постановок в оперном театре. Однако и на него «симфоническая установка», вероятно, иногда оказывала определенное и не всегда положительное влияние.

Сложившееся в оперном театре разделение функций дирижера и режиссера на практике часто приводит к разобщенности музыкального и сценического исполнения и мешает рождению подлинно синтетического спектакля. Постановочный план и трактовка отдельных образов не всегда оказываются согласованными. Не бывая на спектаклях, режиссер в своих замыслах «теряет из виду» музыкальную выразительность, а дирижер, пропуская сценические репетиции, часто не знает, какие задачи перед исполнителями ставит режиссер. Возникшие при сведении воедино всех элементов спектакля, т.е. в последний момент, противоречия уже трудно разрешить. Это отрицательно сказывается на художественном образе, который создает певец-актер, попадающий в двойственное положение, и мешает подлинному синтезу всех элементов оперного искусства, к которому мы должны стремиться в музыкальном театре.

Наиболее полно этот синтез мог проявиться, когда дирижером и режиссером был один человек. Но в наше время каждая из этих профессий требует владения таким специфичным мастерством и разносторонними знаниями, помимо особого дарования, что только в редких случаях подобное объединение функций приводит к высокохудожественным результатам.

Итак, постановка оперного спектакля требует от дирижера и режиссера одинаковой ответственности за весь процесс подготовки и исполнения, максимальной согласованности общей идейно-художественной концепции и

¹ Ержемский Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб., 1993. С. 210

² Там же.

всех ее деталей. Казалось бы, в период активной постановочной работы оба руководителя должны находиться в постоянном контакте.

Один из выдающихся немецких дирижеров недавнего прошлого Густав Брехер, хотя и считался виднейшим концертным дирижером, в период работы в Лейпцигской опере (1923 – 1933) ради театра почти отказался от выездов в другие города и страны. Он «...с редкой интенсивностью репетировал ... с ранних утренних часов до позднего вечера, часто с коротким обеденным перерывом... Едва ли хоть раз была сценическая репетиция, на которой бы не присутствовал и продуктивно не работал Густав Брехер. Порою развертывались страстные дискуссии с режиссером Вальтером Брюгманом или с певцами, но всегда в интересах произведения и возможно более определенной его интерпретации».

С.А. Самосуд, являясь в 20 – 30-х годах XX века руководителем ленинградского Малого оперного театра, «... был в полном смысле этого слова душой театра, в котором его можно было найти всегда ... и везде, то в зрительном зале или репетиционных помещениях, то в фойе, дирекции, музее, библиотеке, декорационных мастерских – дирижирующим, слушающим, дающим советы режиссерам, балетмейстерам, художникам и бутафорам, работающим с либреттистами, переводчиками, композиторами...».

Из-за синтетичности и многосоставности аппарата достичь высокого художественного эффекта в музыкальном театре сложнее, чем на концертной эстраде. Только кропотливый, упорный труд с коллективом может принести успех, и от дирижера, равно как и от режиссера, требуется полная творческая отдача.

Так же как оперный дирижер, оперный режиссер не имеет права замыкаться в узкоспециальной сфере своего искусства, не понимая сущности музыкальной драматургии, считаться только с драматургией словесного текста и литературным первоисточником оперы. Тем более что, как известно, содержание и характер оперы и литературного произведения нередко качественно различны. Достаточно сопоставить «Пиковую даму» Пушкина и Чайковского, «Фауста» Гёте и Гуно, «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова и «Катерину Измайлову» Шостаковича.

Когда режиссер совсем не считается с музыкой, низводя ее значение до звукового сопровождения, он превращает оперу в драматический спектакль, где музыке отведена лишь вспомогательная роль. В таких случаях дирижер не имеет права идти на компромисс. К счастью, подобные режиссеры сейчас встречаются все реже. Есть, правда, и другая довольно распро-

страненная точка зрения, что «...сценический руководитель также самостоятелен в вопросах режиссуры и режиссерской трактовки, как капельмейстер в музыке, и если нет возможности достичь соглашения, ... дирижер не сможет сделать ничего лучше, как только подчиниться необходимости, соблюдая интересы музыки...». Но можно ли соблюсти эти интересы, когда сценическое действие мешает воспринимать музыку? *Ни у дирижера, ни у режиссера не может быть полной самостоятельности как в вопросах музыкальных, так и в вопросах сценических*, поскольку эти области в опере тесно переплетаются. Возможны, конечно, отдельные расхождения индивидуальной трактовки даже с режиссером-музыкантом, но партитура есть объективная реальность и при умении двух руководителей разобраться в образном строе музыки непримиримых противоречий не возникнет.

И все же работа драматических режиссеров в опере оказала благотворное влияние на всю культуру оперного театра. Началась борьба с укоренившимися штампами, спектакли стали идейно более значительными и осмысленными.

Композитор характеризует действие не только музыкой, его партитура содержит и сценические ремарки. Должен ли дирижер следить, чтобы они точно выполнялись постановщиком спектакля? Нужно всегда стремиться к этому.

К.С. Станиславский говорил, обращаясь к дирижеру: «Вам не нужно иметь способности фантазировать о внешнем рисунке спектакля, это дело режиссера..., но внутреннюю линию развития каждого образа вам знать обязательно». Из этого, конечно, не следует, что дирижер отвечает только за музыкальную сторону исполнения и за внутреннюю жизнь образа, а режиссер – за внешний рисунок спектакля. Нельзя строить внешний рисунок действия, не вдаваясь в психологию образа, а последняя раскрывается и в словесном действии. Но словесное действие в опере – это и есть то действенное пение, к которому должны приучаться певцы под руководством дирижера. Здесь неизбежно взаимопроникновение функций дирижера и режиссера, поэтому в опере не только режиссер должен быть музыкантом, но и дирижер в своей музыкальной деятельности обязан быть режиссером. В процессе подготовки к новому спектаклю они должны совместно определить идею, выяснить драматический конфликт произведения, наметить основные смысловые куски действия, его кульминации, разобраться в характерах действующих лиц, представить себе жанр спектакля, стараясь услышать и увидеть

его в своем воображении. В этот подготовительный период должна быть согласована трактовка каждой сцены, образов героев и т.п.

Работа с *художником* спектакля ставит свои определенные условности; стиль его оформления целиком вытекает из самой музыки, а задача дирижера – помочь художнику почувствовать этот стиль.

Каждый оперный дирижер в работе над спектаклем сталкивается с проблемами при работе с вокалистами. Г. Ержемский делится своими воспоминаниями о своем учителе Л.В. Николаеве, блестящем педагоге, основателе Ленинградской фортепианной школы, который после посещения оперного спектакля сказал: «Вчера был на «Пиковой даме» – ужасная музыка!» И насладившись нашей растерянностью, лукаво добавил: «Музыка – это не то, что мы видим в нотах, а то, что мы слышим в реальном исполнении». Прошло много лет, и я вспомнил об этом эпизоде, когда услышал трансляцию второй картины той же оперы из Большого театра. Что меня поразило больше всего – полное отсутствие в исполнении звуковой образности, музыкальной драматургии. Лиза пела (обладательница красивого голоса) очень сумбрированным «перетемненным» звуком, и она представлялась матроной «на возрасте», никакой женственности, ласки, человеческого тепла. А потом вступила Полина, и опять тот же тембр, прием и характер. Создавалось впечатление, что обе партии пела одна и та же певица». Что следует из этого рассуждения? Прежде всего, дирижер обязан хорошо знать природу вокала и тщательно работать с певцами, и делать это не как репетитор, разучивающий с ними музыкальный текст, а как мыслящий педагог-музыкант, режиссер. Он обязан на спевках, индивидуальных занятиях раскрыть характер и взаимоотношения между персонажами, условия той или другой сценической и психологической ситуации. Дирижеру также принадлежит выбор характера голоса и соответствие выбора внешнего облика артиста исполняемой роли. Здесь учитываются тесситурные данные артиста, какова оркестровка, ее динамическая плотность и насыщенность в сочетании с солирующим голосом и многое другое. Как правило, в театре на роль назначают трех певцов. В работе с певцами на всех этапах, будь то групповые или индивидуальные занятия, дирижер закладывает основы драматургии спектакля. Он требует от певцов эмоционального пения, наполненности звучания голоса, интонирования текстов, что еще больше подчеркнуло бы характеристику образа. Активность и эмоциональность на репетиции, ежедневные тренировки позволяют певцам выдерживать весь спектакль. Дирижер обязан хорошо знать природу вокала и уметь работать с певцами.

В большинстве театров дирижер первым начинает работу с солистами. Он-то и должен разбудить их творческую инициативу, чтобы исполнение стало естественным, искренним, а не вызубренным, уложенным в прокрустово ложе угодных ему приемов. Выдающиеся оперные дирижеры нередко добивались огромной драматической выразительности и действенности исполнения. И если слушать такое исполнение в записи или по радио, оно воспринимается не только как музыка, но и как действие. Это облегчает задачу режиссера, заключающуюся в том, чтобы привести исполнителей к живому, вытекающему из музыки, творческому процессу действия.

Когда приступает к работе режиссер, «... сценическая часть должна равняться по музыкальной части, помогать ей, стараться передавать в пластической форме ту жизнь человеческого духа, о которой говорят звуки музыки, объяснять их сценической игрой»¹. Если же дирижер, работая с певцами, не будет находить действенное содержание в каждой фразе, в каждой каденции, не заставит работать творческое воображение артистов и не добьется, чтобы развитие музыки совпадало с развитием действия, то способный и инициативный режиссер сам начнет искать соответствующую выразительность в пении артистов. Это часто вызывает конфликты между руководителями. Чем определеннее в процессе музыкальной работы будет раскрыто драматическое содержание спектакля, тем меньше отклонений от установленной музыкальной интерпретации будет на сценических репетициях.

Согласованность действий дирижера и режиссера должна проявляться также в стремлении каждого в своей практической работе добиваться слияния пения и действия в творчестве певца-актера. Только таким путем можно положить конец существующему в оперных театрах разрыву между музыкой и сценой. В спектакле не должно быть заметно, что «музыкальное» и что «сценическое».

Согласованная дирижером и режиссером трактовка уже в процессе спевков приобретает конкретность в индивидуальном выражении исполнителей, которые вносят и новые краски. Режиссер также должен участвовать в этой работе. В следующий затем период сценических репетиций оформившаяся музыкальная интерпретация служит фундаментом, на котором строится действие. В этот период у исполнителей и режиссера, естественно, могут возникать новые мысли, новые творческие находки, отчего могут появиться и новые музыкальные краски. Именно поэтому дирижеру *необходимо участвовать в работе режиссера с исполнителями.*

¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1954. С. 387.

Работа певца с режиссером-постановщиком над ролью очень значима, это продолжение углубленного постижения и раскрытия сути музыкально-психологических характеристик построения спектакля. Говоря о взаимодействии дирижера и режиссера, Н. Голованов правильно и точно заметил: «Хороший оперный спектакль при наличии хороших актеров-исполнителей получится только тогда, когда режиссер думает, главным образом, о музыкальной природе спектакля, а дирижер – о драматической стихии оперы». И чтобы избежать непонимания между руководителями спектакля и противоречий между сценическим и музыкальным действием, дирижеру и режиссеру необходимо прежде, чем начать работу с солистами и хором, выверить и отстроить основную концепцию будущего спектакля и определить ее важнейшие музыкально-драматургические элементы. Чаще всего это получается не из-за отсутствия музыкальной дисциплины у солистов или хора, а из-за непонимания участниками оперного спектакля сценической ситуации, взаимоотношений героев, их характеров, которое возникает как результат поверхностной и формальной работы дирижера. Дирижер обязан понимать все сложные переплетения взаимоотношений персонажей, участвовать в развитии музыкальной драматургии и обеспечивать тем самым единое целое спектакля. Таким образом, опера как самостоятельный вид искусства *основана на главенстве вокально-сценической драматургии*, где реализуется *ключевая идея произведения*. Если дирижер не понимает этого, то неминуемо поражение. Так случилось с таким выдающимся дирижером как О. Клемперер, который заявил, что там, где главенствует он, актеры, режиссер, художник не играют решающей роли, и потерпел поражение в Берлинской опере.

Оркестровый коллектив – это органичный партнер певцов-актеров. Он обеспечивает баланс всех составных компонентов в построении общей целостности спектакля. Дирижер при этом играет большую роль, он создает *эмоционально-драматургический фон развития сценического действия*, в чем выражается его роль как музыкального драматурга-режиссера. Оркестр активно участвует в спектакле, он творчески взаимодействует со сценой, дирижер в этом случае добивается необходимого баланса солистов и оркестра. Голоса солистов должны «парить» над оркестром. Для того чтобы голоса прослушивались ясно и выразительно, особенно солирующие, от дирижера требуется мастерство в преодолении громкости оркестрового сопровождения.

Общая фраза «оркестр играет громко» ничему помочь не может. Оркестр очень сложный инструмент, оркестровая партитура, в зависимости от автора и применяемого им приема, может видоизменяться до бесконечности. Задача дирижера – установить такое «сосуществование» пения и оркестрового сопровождения, чтобы и та, и другая сторона предстали в самом выгодном свете. Это большое искусство. Не вызывает уважения дирижер, который в угоду рельефному звучанию голосов «душит» оркестр, притушив все краски и лишая тем самым оперу всех богатств ее «оркестрового наряда»

Нюансировка в оркестре должна быть разнообразной, дирижер обязан нюансировать так, чтобы и в оркестровой партии ничего не растерять, показав ее во всем многообразии, и дать вокальной партии звучать выразительно и рельефно. Тут дирижеру полезно вспомнить, что он художник и артист и его художественному вкусу, мастерству доверено многое. Уточненные нюансы необходимо вносить в оркестровые партии. Дирижер должен уметь нюансировать в процессе исполнения и в этом случае многие его нюансы могут быть не обозначены в нотах и даже не полностью соответствовать нюансам в оркестровых партиях. Это не импровизация, но подлинное исполнительское искусство.

Итак, соразмерять звучность и находить ее правильные пропорции – одна из главных задач дирижера. Но для того чтобы декламационная сторона оперного спектакля имела достаточно яркие контуры, ему необходимо тщательно разобраться в структуре вокальных партий и в первую очередь в их музыкальной структуре.

Б. Хайкин пишет: «Я вспомнил свой первый спектакль «Майскую ночь» и проблемы дикции и декламации.

И до «Майской ночи», работая концертмейстером, я с этими проблемами, конечно, сталкивался, но когда встанешь за дирижерский пульт, они предстанут совершенно иными. Когда сидишь за фортепиано, обстановка для непосредственного творческого общения с артистом самая благоприятная. Но очень важно не потерять этого общения, когда находишься за дирижерским пультом. Глаза и уши дирижера здесь значат в десять раз больше, чем самые выразительные руки. Действительно, как охватить всё? С одной стороны, богатая, изобилующая разнообразными красками оркестровая партитура, с другой стороны, вплетенная в нее одна вокальная строчка. Как распределить внимание? В оркестре всё так хорошо подчиняется дирижерскому взмаху, так соблазнительно с головой уйти в красоты оркестрового звучания; но как не потерять контакта с солистом, тесного и непрерывного

творческого общения!»¹. «На основании сорокалетнего опыта я могу прийти к некоторым умозаключениям. Контакт – это двухсторонняя связь. Если дирижер будет требовать внимания к себе, но не будет отвечать точно таким же вниманием, контакт не создастся. Опыт показывает, что даже если солист будет честнейшим образом смотреть на дирижера, ансамбль не будет обеспечен. Вопрос этот сложнее, чем кажется. Артист вообще очень плохо видит на сцене, он не видит даже партнера, находящегося рядом с ним, потому что поглощен своими сложными задачами. С течением времени у актера вырабатывается избирательное зрение, то есть он видит то, что ему нужно, в том числе и дирижера (когда ему нужно его видеть). Справедливости ради надо признать, что дирижер в оперном спектакле обладает только *избирательным зрением*. Он способен оторваться от партитуры и видит далеко не все. Это понятно и объяснимо. Глаза дирижера нужны слишком многим, чтоб он мог позволить направлять мимо цели это своё самое сильное оружие. Видеть в спектакле всё очень трудно, почти что невозможно. Актер спрашивает, как вам понравился его новый грим, а вы не знаете, что ответить, потому что новый грим никак вашего внимания не привлек, хотя вы только что сыграли с этим актером целую большую сцену.

Но дирижер не может ограничиться избирательным слухом; дирижер должен слышать все и это задача очень трудная, потому что у дирижера есть своя работа, подчас очень сложная, которая неизбежно отвлекает его внимание. А слушание для дирижера, это тоже «работа», потому что слушать нужно активно, проникая в глубинные слои звучания, а, не ограничиваясь одними лишь контурами».

Режиссер создает целостный баланс всех элементов оперного спектакля, его общую архитектонику. На нем лежит огромное количество немзыкальных задач, без решения которых результаты исполнительской деятельности были бы занижены (драматургия оперы, режиссерские мизансцены), и другие «мелочи» сценического характера – грим, свет и многое другое. Любой перерыв в процессе создания музыкального спектакля бьет по музыке, мешает общему настроению подготовки спектакля, верному звучанию, раскрытию чувств, мыслей, идей, которые волновали композитора. Таким образом, дирижер-практик, зная всю многоплановую деятельность в опере, сложность всех задач, стоящих перед ним, должен добиваться в принципах своей работы над спектаклем неразрывности и единства музыки и сцены. Существуют в опере «прогоны» и генеральные репетиции с публи-

¹ Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. М., 1984. С. 112.

кой, их еще называют «папы и мамы» (К. Кондрашин), когда публика приходит в театр и спектакль «проверяется» на ней. *Генеральная репетиция* завершает подготовку спектакля.

Организационные функции дирижера и режиссера в театрах разделены: первый возглавляет репетиционный процесс музыкальный, второй – сценический. Если дирижер понимает сущность режиссуры, систему и методы работы с актером, а режиссер также ясно представляет принципы и средства достижения выразительного музыкального исполнения, разделение организационных функций не мешает взаимопониманию руководителей постановки, которые будут всегда в контакте, дополняя друг друга, независимо от того, какая репетиция происходит – музыкальная или сценическая. Но если дирижер станет хлопотать только о музыке, а режиссер – о сцене, и каждому задачи другого будут казаться менее важными (а такие явления не редкость), разделение организационных функций усилит разобщенность между ними.

Часто задают вопрос: кто должен быть ведущим творческим руководителем оперы – дирижер или режиссер? Музыканты убеждены, что таким является дирижер, так как он может более полно разобраться в замыслах композитора, являясь его «представителем» в театре. На самом же деле ведущим оказывается тот, кто может полнее раскрыть действенность музыки, кто способен увлечь исполнителей художественно-образным решением и сплотить коллектив в работе над произведением.

В своем выступлении на Лейпцигском коллоквиуме в 1965 году, посвященном музыкальному театру, Фельзенштейн говорил, что дирижер и режиссер вдвоем, и притом только вместе, являются его руководящей силой. «Только тот режиссер, который признает эту заповедь и служит ей, избежит искушения показывать самого себя, вместо того чтобы ставить произведение. В то же время дирижер, который принуждает себя считаться с этим положением, но не проникся им, сумеет, наверное, добиться виртуозного звучания, но никогда не найдет верного пути в театре. Я думаю, нет такого режиссера, какого желал бы для себя дирижер, как и нет дирижера, у которого режиссер не находил бы недостатков... Для возможности их совместной продуктивной работы существует только один критерий: такая степень знания произведения, при которой достижима верная и в то же время творческая интерпретация. Это значит, что никто из двоих не имеет права думать, что он достаточно изучил произведение и может отказаться от сов-

местного анализа только потому, что уже ставил его или дирижировал»¹. Плодотворность их совместной работы будет зависеть также от признания того, что центральной фигурой оперного представления «... остается певец-актер»².

Учитывая все перечисленное выше, определив конкретные специфические особенности оперного дирижирования, можно утверждать о существовании двух относительно самостоятельных видов дирижерского искусства.

Практика подтверждает, что есть «хорошие» дирижеры, но им противопоказана работа в оперном театре, и наоборот, прекрасные оперные мастера, также не способные на таком художественном уровне выступать на симфонических концертах. *Хотя оба типа руководителей имеют общую технологическую базу, но особую логику, художественные задачи, различное психологическое содержание. Это значит, что в каждом случае профессия оперного дирижера – это особая профессия.*

При подготовке оперных дирижеров необходимо учитывать следующие дополнительные критерии обучения: знание музыкальной драматургии, истории и теории музыкального театра, актерского мастерства, основ режиссуры, знание основ вокала, работа с певцами и хором. А технология дирижирования основывается на выполнении функций, которых нет в симфоническом дирижировании.

1.5. Специфика концертного хорового исполнительства

Завершающим этапом работы дирижера и руководимого им хора, конечным результатом, по которому оценивается эффективность и целесообразность всех их предшествующих усилий, является концерт, где дирижер, как всякий исполнитель, выступает посредником между композитором и слушателем, беря на себя полную ответственность за качество интерпретации музыки не только перед ними, но и перед вверенным ему коллективом.

Работа дирижера на концерте предполагает максимальное использование своего мастерства. Но его исполнение будет мало впечатляющим, если оно не окрашено подлинным артистическим вдохновением. «Во время концерта, – писал Ш. Мюнш, – надо довести до предельного напряжения

¹ F. Götz. Walter Felsenstein. Berlin, Henschelverlag, 1967. S. 48.

² Там же.

все чувства. В этом и состоит основная миссия дирижера. Иначе он окажется просто регулировщиком, который распределяет движение потока музыки по многим путям, направляя его через сложный перекресток, или же он будет походить на офицера, который отвечает за то, чтобы скрупулезно выполнялись отданные им приказы»¹. В то же время вдохновение – это не стихийное проявление эмоций, захлестывающее артиста. Это состояние, сознательно контролируемое и направляемое его волей, это умение максимально сосредоточиться на исполняемом произведении.

Концерт как специфическая форма художественной деятельности имеет ряд особенностей, которые отличают его от других ее видов. Прежде всего, концерт есть акт творчества и притом неповторимый, совершающийся перед слушателями непосредственно, сейчас, в данный момент. Никакие записи не способны заменить непосредственного концертного восприятия и переживаний.

С этим связана другая характерная черта концертного исполнения – его необратимость в том смысле, что ошибку, допущенную во время концерта, невозможно исправить. Если художник, скульптор или композитор могут неоднократно возвращаться к своим произведениям в процессе их создания, то артист и дирижер лишены этой возможности. Публичное выступление требует от дирижера и участников хора целостного воплощения замысла, где необходима предельная концентрация духовных и физических возможностей, собранность, воля, точность и ясность выражения.

Обычно во время концерта между хором и слушателем возникает невидимая, но угадываемая взаимосвязь, по которой исполнители получают сигнал о степени восприятия произведения слушателями. Общее настроение, возникающее в зале, заражает и публику, и хор, создает определенную атмосферу концерта. Если такой контакт установлен, если исполнители ощущают доброжелательность и интерес слушателей, это вызывает у них творческий подъем и воодушевление, усиливает эмоциональное воздействие на сидящих в зале.

Конечно, торжественность обстановки концертного зала, реакция слушателей способствуют творческому подъему. Однако и выступление в маленьком клубе перед аудиторией всего в несколько человек может быть не менее вдохновенным. На любой площадке дирижер обязан полностью отдаваться исполнению и требовать максимальной самоотдачи от хора.

¹ Мюнш Ш. Я Указ. соч. С. 64.

Для того чтобы вызвать у исполнителей такое же отношение, которое он испытывает сам, одной увлеченности мало: необходимы авторитет, воля, личное обаяние, контактность и другие качества. Даже внешний облик, настроение и поведение дирижера во время подготовки к концерту оказывают большое влияние на исполнителей. Здесь имеет значение все: взгляд, осанка, интонации голоса, манера общения с окружающими. Дирижер должен быть воодушевлен, но при этом подтянут, собран и обязательно спокоен.

Перед концертом дирижер, так же как и исполнители, волнуется, причем, помимо творческого, артистического волнения дирижер не застрахован от волнений бытового характера. Бывает, что перед концертом он излишне раздражен из-за организационных неувязок, недостаточной собранности участников хора и др. В такой обстановке дирижер может вспылить, высказать замечание в излишне резкой форме, создать тем самым некоторое отчуждение между собой и коллективом, чего ни в коем случае нельзя допускать. Лучшая атмосфера концерта – атмосфера симпатии, взаимопонимания и доверия, поэтому дирижеру следует особенно внимательно контролировать себя, свое поведение, форму и стиль замечаний; ведь он отвечает за эмоциональный и творческий настрой коллектива, и его волнение участники хора чувствовать не должны.

Ощущение эстрады влияет на состояние дирижера. Выходя на сцену, каждый артист независимо от опыта испытывает некоторую скованность, неловкость, от которой избавиться можно только путем полной сосредоточенности на исполняемой музыке, в волевом и эмоциональном воздействии на коллектив и через него на слушателей. На концерте творческое состояние должно быть более ярким, интенсивным, реактивным во взаимоотношениях с хором, оркестром. Если на репетиции можно воздействовать с помощью реплик, замечаний, самовнушения и таким способом доводить до необходимого состояния артистов, то на концерте такой возможности нет.

Исполнение – это не механическое запоминание и воспроизведение заученного материала на репетиции. Здесь сразу нужен определенный настрой эмоций, знание того, что ты должен сейчас исполнять, необходим элемент импровизации, чтобы у слушателя возникало ощущение первосозидания. Кроме постижения музыки и владения исполнительской техникой необходимым условием концертного исполнения является так называемая «психотехника» (по К. Станиславскому), т.е. владение артистическим вниманием, воображением, волей, эмоциональной памятью и т.д.

Необходимо искать и находить в музыке человеческие чувства и переживания, а эмоциональная память и воображение, то, откуда появляются художественные эмоции, их материал и прообраз – это произведение искусства. Эмоции одухотворенного искусства – есть выражение сильных, глубоких жизненных переживаний музыканта-художника.

Важен и внутренний настрой самого дирижера в момент исполнения, в его памяти возникает общий эмоциональный тон исполняемого музыкального произведения, а артисты воспринимают это как состояние, атмосферу, которая царит при исполнении музыкального произведения.

Отличительная особенность концертного исполнения от репетиций состоит в том, что в ходе репетиции дирижер и словами, и исполнительским показом (голосом), технико-выразительными движениями или образным сравнением может передать коллективу свои намерения. На концерте же единственным средством общения с коллективом является дирижирование, т.е. своей яркой индивидуальностью, средствами совершенной дирижерской техники он воспроизводит исполняемое произведение, его замысел, воздействуя на коллектив музыкантов.

Иногда дирижеру достаточно мимикой или жестом напомнить о какой-то детали, нюансе, до тонкости отработанных в ходе репетиций. И в этом дирижирование как средство воплощения музыки на концерте очень значительно и важно. Нельзя недооценивать дирижерскую технику, так как нарушается связь между движением руки дирижера и звуком, который отражается в исполнении; например, одну и ту же силу звука можно получить разными техническими способами.

Бывает, руководители, которые имеют слабую технику, тем не менее на концерте в силу тщательной работы на репетициях производят хорошее впечатление на публику. На качество концертного исполнения может повлиять как количество, так и качество репетиций, уровень грамотности хора, оркестра, самочувствование певцов, их отношение к произведению, взаимоотношения дирижера с коллективом.

Н.А. Малько заметил по этому поводу: «Ошибку пианиста или скрипача слышат если не все, то многие. Ошибку дирижера слышат немногие. Только тот, кто разбирается в целесообразности движений рук дирижера, а потому слышат и понимают его ошибку»¹. Именно поэтому нежелательно игнорировать возможности дирижерской техники. Выразительное дирижи-

¹ Малько Н.А. Указ. соч. С. 20.

рование, образный, яркий жест способствуют выразительному художественному исполнению.

Этот выразительный облик дирижерских движений воздействует на исполнителей и на слушателей. Руками дирижер может быстрее передать свою концепцию и реализовать все намеченные требования. В совокупности всех элементов владения дирижерской техникой такое исполнение своей гибкостью, утонченностью, непосредственностью, жизненностью производит сильное художественно-эстетическое впечатление в концертном исполнении.

Глава 2

ЭЛЕМЕНТЫ ФОРМООБРАЗУЮЩИХ ПАРАМЕТРОВ В ДИРИЖИРОВАНИИ

2.1. Стиль как эстетическая категория

В «Философском словаре» стиль в искусстве определяется как «исторически сложившаяся общность образной системы, средств и приемов художественной выразительности, обусловленной единством идейно-исторического содержания»¹. Понятие «стиль» в музыкальном искусстве рассматривается как один из аспектов общеискусствоведческого понятия стиля.

Понятие «художественный стиль» употребляется в *двух значениях*: 1) как совокупность характерных, отличительных черт произведения искусства, архитектуры, музыки, поэзии, литературы, школы, эпохи; 2) прием, способ, метод работы. Признаками стилевой общности охвачены музыкально-художественные явления различного временного диапазона. В зависимости от круга явлений, которые были охвачены общностью стилевых признаков, в эстетике определились *три основных уровня художественного стиля*: стиль исторический, или эпохальный, стиль направления и стиль индивидуальный.

Стиль *исторический* – самая объемная категория, она обобщает значительный круг музыкально-художественных явлений определенного исторического отрезка времени. В искусствознании, особенно в музыкально-исторической науке, сформировалась целая совокупность понятий и теорий, составляющих отдельные фазы развития искусства как качественно определенные этапы *Античности, Средневековья, Ренессанса, барокко, классицизма, романтизма*. Книги и статьи о Возрождении, барокко, классицизме и других исторических эпохах и художественных стилях составляют значительную часть литературного искусствоведческого наследия.

Во многих работах исследователи характеризуют исторический стиль, избегая употребления самого слова «стиль», и заменяют его словами «эпоха», «культура» и «эстетика».

В книге М.К. Михайлова «Стиль в музыке» субъектом исторического стиля оказывается развивающееся музыкальное мышление, понимаемое как социально-культурный феномен, абстрагированный от отдельных его носи-

¹ Философский словарь. М.: Политиздат, 1980. С. 61.

телей-музыкантов разных профессий. И здесь субъектом исторического стиля трудно представить отдельную личность. Хотя вместе со временем будет меняться в целом и духовный мир людей. Мироощущение, мировосприятие, миропонимание в историческом стиле понимается в обобщенном виде как духовная атмосфера эпохи. Понятие «*стиль*» зародилось еще в культуре античной Греции, где сначала соотносилось с речью ораторской, затем поэтической (как устной, так и письменной). Со временем понятие стиля стало связываться с *архитектурой*. Названия основных архитектурных стилей отражали особенности зодчества отдельных древнегреческих народов. Представление о стиле подразумевало определенный комплекс обязательных закономерностей.

А в музыкальном искусстве понятие «*стиль*» обозначает какой-либо крупный исторический период, определенный комплекс стилевых признаков, который находится в системной взаимосвязи как нечто единое, целое, и состоит, как правило, из небольшого числа обозначений исторических стилевых систем, сложившихся в других областях искусствознания.

На ранних этапах музыкального творчества (период Античности и Средних веков) обычно принято говорить о музыке этих периодов в целом.

Первым по времени периодом, где можно говорить о применении понятия «*стиль эпохи*», является период *эпохи Возрождения*.

Эпоха Возрождения (XIII – XVI века) состоит из двух периодов:

1. XIII – XIV века – «*Ars nova*», или *Ранний Ренессанс*;
2. XV – XVI века – *стиль Высокого Ренессанса*.

Термин «*стиль*» в эстетических трактатах XIV – XV веков применяется исключительно к изобразительному искусству, живописи. И здесь это понятие стиля относится ко множеству отдельных художников (т.е. индивидуальный стиль) – понятие направлений, национальных школ. Эта категория стиля распространяется на целые периоды исторического развития искусства. Понимание стиля в искусстве как совокупности особенностей, отличающих одни художественные явления от других, утверждается с эпохи Возрождения, когда возрастает внимание к индивидуальности выдающихся творцов, что особенно важно для формирования понятия стиля в музыке.

Музыку эпохи Возрождения в противоположность средневековому аскетизму отличают гуманизм, полнота жизнеощущений, строгость, возвышенность, простота, юмор, непосредственность. И эти черты должны присутствовать в исполнении любого произведения раннего или позднего пе-

риодов Возрождения независимо от школы: нидерландской (Ж. Дебре), римской (Дж. Палестрина) или венецианской (во главе с А. Габриели).

Стиль исполнения определяется в этом случае тем, к какому характеру и жанру относятся исполняемые произведения – месса, реквием, опера, кантата, светский мадригал, вилланелла, фроттолла, качча, баллада и песня. Во всех этих жанрах присутствует развитое полифоническое вокальное многоголосие, а всех композиторов отличает высокое полифоническое мастерство. В исполнении хоровых сочинений эпохи Возрождения обязательным условием является наличие вокальной культуры хора, инструментальность вокальной манеры, гибкость, пластичность и подвижность голосов, точность штрихов и оттенков.

В эпоху позднего Ренессанса, на грани перехода к барокко, категория стиля смешивается с категорией жанра, например «старые» (полифонические) и *moderni* (новейшие современные) тенденции, т.е. монодии с сопровождением. Многие композиторы стараются придать своей музыке определенный стиль (*manera*) и здесь это понятие дифференцируется как эмоциональное содержание музыки. Стилиевые различия направлений, имеющих эпохальное значение, особенно обостряются в этой полемике. Например, К. Монтеверди пишет в 1638 году в предисловии к своим «военным и любовным мадригалам» о *трех стилях*: «взволнованном» (*concitato*), «мягком» (*molle*), и «умеренном» (*temperato*). Здесь налицо ярко выраженное эмоциональное содержание музыки.

В XVIII веке понятие «стиль» становится общераспространенным и имеет множество значений, которые существуют до сих пор. Причина этого заключается в многочисленности и разнородности признаков, по которым музыкально-художественные явления обобщаются, например в ряде случаев слово «стиль» употребляется как синоним манеры в творчестве отдельных композиторов. Именно тогда и начинает осознаваться самостоятельная роль музыканта, а сам термин «стиль» трактуется как манера, как способ выражения.

Еще большей многозначностью отличается трактовка стиля в «Музыкальном лексиконе» теоретика музыки И.Г. Вальтера (1732). Он приводит определения старого и нового стилей, веселого, вычурного, важного, величественного, а также высокого, низкого и т.д. При всей расплывчатости этого понятия, характерной для XVIII века, его трактовка имеет одну существенную особенность, выраженную наиболее ярко Руссо: стиль – это «отличительный характер композиции или исполнения». Для нас представляет

ся важным и последний штрих – в игре исполнителя, по мнению философа, также присутствует некий собственный стиль, отличающий его от других исполнителей. *Таким образом, в эпоху Просвещения были заложены основы понимания стиля как эстетической категории, выражающей особенности художественно-творческого мышления.*

Тот факт, что термин «стиль» трактуется в значении манеры, способа выражения, доказывает, например, выдержка из труда немецкого музыковеда Хиллера, адресованного вокалистам (1774), приводимая в книге А.В. Малинковской: «Страны, национальный вкус народа, гений автора, место, время, сюжеты (тематика) – все это запечатлевается в музыке и выливается в различие манер письма, то есть определяет стили»¹. Подобная трактовка стиля как определенной формы выражения оказалась достаточно живой. И по сей день понятие «стиль», употребляемое в быту, фактически указывает на ту или иную манеру, например «стиль поведения», «стиль высказывания».

В эпоху *барокко*, по словам В. Холоповой, было «*вавилонское столпотворение стилей*», различают стили *церковный, театральный и камерный* (М. Скакки), а также «*канонический*», «*мотетный*», «*мадригальный*», «*мелизматический*» и т.д. Появляются расшифровки понятия «стиль» и в музыкальных словарях. Так, в известном «Музыкальном словаре» Жан Жака Руссо дается следующая его дефиниция: стиль есть «*отличительный характер композиции или исполнения*», *зависящий «от страны, национального вкуса, одаренности авторов в соответствии с содержанием, местом, временем, темой»* (курсив наш. – Н.К.). Автор говорит также о различных инструментальных стилях, о мелизматическом, импровизационном, танцевальном и т.д.

В музыке *барокко* композиторов всегда интересовала конструкция (структура) произведения. Характерен в этом смысле стиль И. Баха – строгий, суровый, лаконичный. Здесь стиль свободной полифонии достигает высшего совершенства. Мышление И. Баха было «органным» (как композитора и как виртуоза). Для создания этой «органности» нужно использовать мощное крещендо к заключительным кульминациям, которое придает произведению грандиозное, монументальное завершение. Необходимо в исполнении Баха выявить основные черты стиля, точное ритмическое начало, непоколебимый темп, строгость построения и развитие полифонической

¹ Малинковская А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование. М., 1990. С. 66.

«конструкции». *Барокко* выступает и как искусство, и как эпоха, и как стиль, и как эстетика.

В свою очередь, изысканный стиль *рококо*, который зародился при французском дворе, вместо углубленных, созерцательных, философских «баховских» размышлений отражает легкость, изящество и галантность стиля. Жизнь без забот, мимолетность горестных мгновений, постоянные развлечения и радость – вот *основа музыки рококо*. Этот стиль отображает эстетику светского общества, обладает внешней эффектностью. Отсюда в музыке тяготение к форме миниатюры, к ажурности и утонченности формы, прозрачность фактуры, развитие орнаментально-декоративного начала. Это типично как для инструментальных сочинений, так и для хоровых миниатюр «галантного века». Таков стиль исполнения Франсуа Куперена, Жана Батиста Люлли, Жана Филиппа Рамо. Здесь и интимная камерность, грация, частое стаккато, контрастное сопоставление тембровых красок, легкое звучание.

Творчество венских классиков – Гайдна, Моцарта, Бетховена – объединяет глубина и ясность содержания, стройность и простота формы, человеческое оптимистическое начало. Хотя стиль каждого из них индивидуален. У Гайдна, как известно, – радость бытия. Бодрая и светлая музыка, в ней много веселья, радости, вера в силы человека, стремление к счастью – Гайдн опирался в своем творчестве на музыкальные традиции народа и воспевал его лучшие черты. Отсюда доступность и простота музыки по характеру.

У Моцарта музыка более субъективна. Ее стиль, черты его творчества – редкая красота мелодики, романтичность, изящество, индивидуализация образов, филигранность и экспрессия, чувство совершенной формы. В ней сочетаются и светлый разум классицизма, и оптимизм.

Моцарт утверждал новый прогрессивный путь развития музыки. Он требовал от исполнителей абсолютно точного воспроизведения всех нот, пауз, украшений, соблюдения точного темпа.

Бетховен – противоположность Моцарту. Его музыка по интонационному строю ближе к гимнам и маршам Великой французской революции. На основе анализа периодизации творчества Бетховена можно сказать, что в разные периоды стиль его творчества менялся. Многие ранее использованные приемы Бетховен применяет в поздний период, новые черты стиля сближают его с композиторами-романтиками, особенно в поздний период творчества.

В романтизме можно выделить *три этапа*.

Ранний этап (примерно два десятилетия XIX века) еще связан с творчеством представителей классицизма (Вебер, Шуберт); *второй* этап – «*средний*» – охватывает 30 – 80-е годы XIX века: здесь целая плеяда блестящих композиторов, время зрелости Шумана, Листа, Шопена, Вагнера, Берлиоза; *поздний период* – этап зарождения новых стилевых тенденций.

Хоровое творчество основоположника венской романтической школы Шуберта отличается светлым созерцательным характером, искренностью чувств у Мендельсона – сдержанностью, спокойствием и ясностью духа.

Наиболее характерные *черты романтизма* – передача преувеличенных чувств, поэтичность, лиризм, прозрачная картинность, гармоническая и тембровая красочность. Это можно сказать и в отношении *русского хорового стиля конца XIX – начала XX века* (хоровое творчество С. Танеева, А. Кастальского, П. Чеснокова, Викт. Калининкова, А. Гречанинова, М. Ипполитова-Иванова). Но их творчество отражает и *реалистические* тенденции в музыке.

На протяжении XIX века понятие стиля в своих основных значениях уже широко применялось ко всем видам художественного творчества. В XIX столетии в связи с возрастанием роли творческой личности в искусстве, с возникновением новых национальных школ повышается интерес к проблеме стиля. Характерен он и для русских мыслителей-музыкантов, таких как В.Ф. Одоевский, А.Н. Серов. Последний употребляет этот термин едва ли не во всех упрочившихся к этому времени в искусствознании значениях. Само понятие «*школа*» как направление, как *стиль* в искусстве в данную эпоху в России Серов считает «одним из главнейших во всей музыкальной критике». Как утверждает ученый, для критика важно «выучиться различать стили», а также определять стилевое родство и стилевую преемственность.

В отличие от Серова, уделявшего преимущественное внимание индивидуальным стилям, его младший современник Г.А. Ларош больше интересуется стилем эпохи. Он считает также необходимым для каждого музыканта понимать «закономерности различных стилей как "обычаев", на которых, подобно словесному языку, держится язык музыкальный». *В XIX столетии и в России, и на Западе формируется культурно-исторический подход к проблеме стиля – он пришел на смену эмпирическому. Кроме того, среди ученых-музыкантов заметен интерес к исследованию признаков стиля, в частности его интонационной стороны.* Таким образом, на протяжении века понятие стиля эволюционирует, развиваясь «вширь и вглубь».

Например, хоровое творчество С. Танеева является высшим достижением в развитии хорового жанра до обособленного вида музыкального искусства. Это высшее проявление классического стиля в русской музыке, где свободно сочетаются гармонические и полифонические приемы изложения, здесь же стремление максимально полно раскрыть выразительные возможности вокальной полифонии. Танеев вводит принцип подголосочности, что придает его музыке национальный колорит. Стилистически отличается творчество А. Кастальского, который считается родоначальником распевно-подголосочного стиля *a cappella*, где соединил интонационно-мелодические и ладовые элементы народного музыкального языка, фактуры многоголосного народного пения с его импровизацией и свободой развития.

А. Гречанинов объединил в своем творчестве различные стили – основу мелодии составляет знаменный распев, обрамленный в «пышную гармоническую фактуру». Черты концертности присущи его хоровому творчеству: мелодичность, яркая, красивая гармония, вокальное удобство и игра хоровых тембров, широта диапазона.

В творчестве Виктора Калинникова проявляются две основные тенденции: мелодическая, идущая от Чайковского, в частности от его романсов, ощущается в пейзажной лирике Калинникова («Зима», «Осень», «Элегия», «Жаворонок») и эпическая, идущая от Бородина («Лес», «На старом кургане», «Кондор», «Ой честь ли то молодцу»). Разнообразна фактура хоров, мелодика хоров близка городской и крестьянской песне; различные переплетения партий, применение органного пункта, строфической формы стиха, где каждая строфа начинается новым музыкальным материалом.

Необходимо подчеркнуть, что в русской хоровой музыке конца XIX – начала XX века отчетливо проступают не только *общие закономерности понятия «стиль»*, но и формируется *индивидуальные стили*. Среди русских музыкантов-исследователей довоенного времени, уделивших особое внимание проблеме стиля, необходимо назвать Б.Л. Яворского и Б.В. Асафьева. Объединяет обоих ученых понимание стиля как проявления и выражения музыкального мышления. Б.Л. Яворский, трактуя стиль прежде всего в историческом значении, фактически отождествляет его с понятием «музыкальное мышление».

Б.В. Асафьева проблема стиля в музыке волновала на протяжении всей жизни.

В последней редакции словаря музыкальных терминов, созданного Асафьевым, помещено определение, ключевым словом которого является

«система»: «*Стиль – свойство, манера, характерные черты, совокупность и, наконец, система выразительных свойств*» (курсив наш. – Н.К.). И далее: «Будучи средством организации массовой и личной психики (вернее, восприятия) через рационально организованные средства художественного выражения, стиль является не формально-статическим сводом приемов и навыков, а целесообразной системой чуткой и изменчивой в той мере, в какой еще жизненная определившая его идеология, и мертвой и неподвижной, поскольку данная идеология становится пережитком».

Асафьев ставит вопрос об аксиологии стиля, выдвигая в качестве ценностных критериев «новизну изобретения» и *интенсивность мышления композитора*. В индивидуальном же стиле, по мнению ученого, композитор проявляется как личность, как выразитель эпохи, как творец эстетических и общекультурных ценностей.

Для второй половины XX века характерен неослабевающий интерес к стилевой категории. Идет интенсивное изучение индивидуальных творческих стилей, исследуется специфика стиля как эстетической категории. На нее опираются практически все крупные музыканты-исследователи – Л. Мазель, В. Цуккерман, Т. Ливанова, М. Арановский, Н. Медушевский, В. Холопова. В 60-70-х годах XX века появляются специальные работы, посвященные изучению категории стиля в музыке, – это статьи А. Сохора, Ю. Кремлева, труд С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» (первая работа, специально посвященная проблеме стиля), статьи и монография М. Михайлова «Стиль в музыке».

Существует много дефиниций категории стиля, отражающих разные аспекты ее рассмотрения. Приведем несколько основных, принятых в настоящее время. «Стиль – общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих приемов, единство идейного содержания».

Стиль – «система средств выразительности, которая служит воплощению того или иного образного содержания»¹. Приведем два определения, данные М. Михайловым и Л. Мазелем. «Стиль в музыке интерпретируется как целостная иерархическая система, включающая ряд подсистем»². «Музыкальный стиль – это возникающая на определенной социально-исторической почве и связанная с определенным мировоззрением система

¹ Орлова Е.М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. М., 1984. С. 243 – 244.

² Михайлов М.К. Этюды о стиле в музыке. Л., 1990. С. 282.

музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения»¹.

Таким образом, стиль как явление *системы* считается на сегодняшний день доказанным. Несколько иное определение, указывающее на наличие внутренних факторов организации стиля, дает М.И. Ройтерштейн. По мнению музыковеда, стиль – это «исторически сложившийся и обусловленный общественным развитием комплекс идейно-художественных принципов, которые выражаются как в определенном содержании, так и в определенных средствах воплощения, в определенном языке искусства»². Краткое, но емкое и точное определение стилю дает С. Скребков в своей книге «Художественные принципы музыкальных стилей»: «Стиль в музыке, как и во всех других видах искусств – это высший вид художественного единства»³. Момент внутреннего единства стилевой системы представляется чрезвычайно важным.

Таким образом, можно наблюдать путь *от фиксации общности* через осознание комплекса, совокупности некоторых признаков, к пониманию *стиля как системы, как единства*. М. Михайлов в книге «Стиль в музыке» объединяет оба понятия: «Всякий стиль представляет собой единство органически связанных, взаимодействующих элементов, образующих в совокупности целостную относительно устойчивую систему»⁴.

В XX веке возникает множество новых направлений и стилистических тенденций, новых принципов музыкальной композиции, эстетических позиций, где происходило и происходит формирование *нового музыкального языка*.

Первым из новых течений, сыгравших выдающуюся роль в художественной культуре, вышел на историческую арену *импрессионизм*. Он внес в музыку тончайший колорит гармонических сочетаний – многокрасочных «пятен», необычность инструментальных сопоставлений, преобладание колорита над мелодическим рисунком. В целом таков эмоциональный строй большинства произведений композиторов-импрессионистов: К. Дебюсси, М. Равеля, П. Дюка, О. Респиги, К. Шимановского и др. Влияние импрессионизма испытали в начале XX века и некоторые русские композиторы – Н. Черепнин, В. Ребиков, С. Василенко, А. Скрябин, И. Стравинский.

¹ Мазель Л.А. Строение музыкальных форм. М., 1960. С. 15.

² Ройтерштейн М.И. Музыкальный язык. М., 1977. С. 6.

³ Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. С. 10.

⁴ Михайлов М.К. Стиль в музыке. Л., 1981. С. 104.

Суровые годы Первой мировой войны и связанное с ними состояние мрака, горя, боли породили новое направление – *экспрессионизм*. Его яркие представители – Г. Малер, Р. Штраус, А. Шенберг, А. Берг. В своих сочинениях, характеризующихся крайним субъективизмом, они стремились передать изнанку душевной жизни, предельно заостренные, истерические эмоции.

Реакцией на перенасыщение сознания патологически взвинченными образами, разорванность музыкальных конструкций стало возникновение *неоклассицизма*, в котором проявилось стремление к упорядоченности, покою, ясности, отдыху от невероятного нагромождения формальных звуковых конструкций. К представителям неоклассицизма можно отнести И. Стравинского, К. Орфа, отчасти С. Прокофьева.

Из других направлений музыки XX века нельзя не упомянуть *додеклафонию*, полностью отрицающую закономерности ладовой организации музыкальных звуков, – *музыкальный абстракционизм, конкретную музыку*.

В каждую эпоху люди творят по-разному: одни выражают приверженность традициям, другие отдают свою энергию поиску новых путей. Процесс такого разделения вкусов и эстетических устремлений сложен и противоречив. И в XX веке, наряду с перечисленными течениями, очень многие композиторы направляли и направляют свои творческие устремления на реалистическое отражение действительности в музыке. Разумеется, огромное значение имеет *индивидуальная манера письма*, свойственная личности композитора. Но при всех индивидуальных особенностях их творчество можно привести к общему реалистическому знаменателю, хотя, подчеркиваем, они очень разнятся. Это Я. Сибелиус и Б. Бриттен, Л. Яначек и Дж. Гершвин, П. Дессау и А. Онеггер, Г. Свиридов и Р. Щедрин, А. Шнитке и В. Гаврилин, С. Слонимский и Э. Денисов. В их творчестве реализм выступает в индивидуализированном виде, сочетаясь с другими течениями: романтизмом, импрессионизмом, экспрессионизмом, неоклассицизмом... *Именно поэтому, характеризуя стиль современных композиторов, нужно очень осторожно и внимательно выявлять его разнообразные проявления, учитывая, что на различных этапах творческого пути композитора его индивидуальный стиль может меняться и подвергаться различным влияниям.* Например, законы классического стиля соотнесены с определенными традициями, которые имеют свою логику развития: возникновение, становление, расцвет, зрелый период и переход в иную форму.

Можно говорить о проявляющемся в искусстве характере исторической эпохи как о стиле, если этот характер обобщен, отвлечен от конкретного человека, а также использовать для обозначения этого характера другой термин – во многих случаях стиль заменяют словами «эпоха», «культура», «эстетика».

Но все-таки, обозначая историческое своеобразие искусства термином «стиль», нужно иметь в виду, что система присущих эпохе общих признаков, выявленных путем отвлечения от индивидуального начала, воспринимается вместе со стилем. Личностное начало привносится в исторический стиль авторами – создателями музыки и ее исполнителями. Исторический стиль вбирает в себя то, что исходит от личности композитора, от исполнителя, обобщаясь и индивидуализируясь снова и снова», – пишет Е.В. Назайкинский о стиле в музыке.

Возможности персонификации исторического стиля связаны и с типическими образами человека эпохи. В самых разных исследованиях мы можем встретить выражения «личность эпохи Ренессанса», «барочная личность» и т.п. Например, в качестве особенно ценимых эпохой Возрождения элементов отмечаются сила, динамизм, индивидуальность, свобода. О человеке XVII столетия Т.Н. Ливанова пишет: «Личность с ее внутренним, эмоциональным миром вошла в искусство и заняла там место, какого никогда не занимала в музыке Возрождения. Это была личность послеренессансного времени, теперь уже более чувствующая и мыслящая, чем действующая, и музыка воплощала по преимуществу ее эмоции, ее импульсы, но не ее свободную волю, не ее собственные свершения»¹.

В исследованиях художественного творчества традиционной является гармоничная пропорция между разумом и эмоциями, характеризующими личность творца в разные эпохи. Оценивается также соотношение действенного и пассивного, большое значение придается понятиям антропоцентричности, гуманизма, ценности своеобразия и т.п.

Заметим, что научное, искусствоведческое моделирование типической личности – это, по существу, запаздывающее повторение художественной реконструкции, связанной с композиторскими опытами стилизации.

«Личностное начало в исторических стилях всегда в той или иной мере типизировано. ...Сама эта мера тоже является одним из отличительных признаков исторических стилей в развитии культуры и искусства.

¹ Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. М., 1977. С. 11.

<...> Связь исторического стиля со стилем индивидуальным отнюдь не одномерна. Скорее, это целая система связей, в которой свое место занимают естественные прямые отражения авторского Я и стилистические опосредования, восходящие к культурной типологии людей и сословий, титулов и профессий, и где, следовательно, авторская инициатива обнаруживает себя не только в неистребимой личной интонации, но и в работе с характерной для эпохи расстановкой типов».

Проблемы соотнесения индивидуальных стилей со стилями историческими, региональными, жанровыми в целом решаются следующим образом.

Во-первых, соотнесение стилей возможно через разработку понятия типического применительно к стилю. Во всех стилях более широкого, чем личностный, ранга индивидуальное начало отображается в форме типического, в форме как раз весьма специфичной для искусства.

Во-вторых, решение проблемы предполагает еще и признание (а также скрупулезное доказательное исследование) того, что все сопутствующие проявления личностного начала факторы и условия (инструментарий, письменность, приобретенные в недрах школы нормативы и т.д.) так или иначе индивидуализируются, подчиняются единичному и становятся особенными.

Принимая *многоуровневое понимание стиля*, согласно которому стиль есть качество, определяющее в непосредственном акте художественного восприятия генетическую связь музыки с породившим ее источником (источником вообще, каким бы он ни был по рангу – народ, нация, личность, эпоха, группа, субъект и т.п.), мы должны одновременно соотнести это понимание с главной для музыкального искусства категорией – интонацией как формой обнаружения внутреннего, личностного, индивидуального. Вот тут и выступает в качестве исключительно важного компонента теории идея типической личности. В соответствии с ней можно утверждать, что за стилем любого ранга в музыке всегда ощущается личностное начало, и все дело лишь в том, какой тип личности оказывается основой.

Здесь нельзя не согласиться с мнением авторитетного исследователя проблем стилистики М. Лобановой: «...обращаясь к стилистическим системам, в принципе отличным от классической, необходимо изменить сам подход к стилю. Когда нормы классической эстетики, языка и синтаксиса еще не установлены или уже перестают доминировать в культуре, стиль, соответственно, не имеет замкнутости или теряет ее. Он сближается с другими музыкальными явлениями – жанром, техникой письма, а также с внемузыкальными факторами. Последнее особенно понятно, если вспомнить, что в

доклассическую эпоху музыка не имеет полной автономии, черпает свои подспорья в слове (риторика, экзетика) – в математике, в теории «остроумия» и эмблематике. В эпоху слома классического канона, напротив, восстанавливаются многие, казалось бы, навеки утраченные связи – вплоть до возобновления совсем архаичных схем и представлений»¹. В качестве методологического обоснования данного подхода к объяснению различных стилевых систем М. Лобанова берет принцип *историзма*, предполагающий последовательное развитие идеи многообразия и специфичности разных исторических и национальных традиций. Согласно этой концепции, не только музыкант-исследователь, но и музыкант-исполнитель должны подходить к музыкальному произведению не как к застывшей и неизменной части истории, а как к явлению, обладающему устойчиво-изменчивой сущностью, живущему в истории и проходящему через нее.

Итак, педагогика музыкального восприятия позволяет сформулировать *основные принципы и методы стилевого подхода в обучении дирижированию*.

Принципы:

1. Отношение к стилю автора как к смысловому миру, построенному на собственных закономерностях, создавшему свою собственную систему выразительных средств, необходимость постижения этого мира на основе целостного отношения к данному стилю.

2. Интерпретация: ее цель – проникновение в суть музыки произведения, его идею, замысел, образный строй, творческое ее воссоздание.

3. Знание исторических исполнительских традиций и творческое отношение к ним всех исполнительских средств, т.е. стиля композитора.

Методы:

1. Знакомство с произведениями разных жанров одного композитора: хоровыми, фортепианными, симфоническими, камерными, вокальными.

2. На примере одного произведения композитора изучение его стиля, музыкального языка, всех деталей нотного текста, авторских указаний.

2.2. Музыкальный стиль

Стиль музыкальный (от лат. *stilus, stilus* – палочка для письма; способ изложения, склад речи) – понятие эстетики и искусствознания, фиксирующее системность выразительных средств².

¹ Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М.: Совет. композитор, 1990. С.120 – 121.

² Музыкально-энциклопедический словарь /под ред. Ю.В. Келдышева. М., 1990. С. 522.

Проблемой стиля традиционно занимаются эстетика, культурология, искусствоведение.

Но, может быть, ответ подскажет сама музыка? Разве не открыто ее «лицо», ее стиль чуткому исполнителю? Зрелому и опытному – да, а молодого, пусть даже способного, но еще не очень эрудированного, может подвести его музыкальная интуиция. Может обмануть некоторое сходство мелодических оборотов или же приемов фортепианного изложения в произведениях, принадлежащих разным стилям. Но, как слова на разных языках, похожие по звучанию, они в разных стилевых контекстах имеют различный смысл. Слушатели разных времен нередко обманывались таким образом. Известно, например, что Первую симфонию Брамса современники называли Десятой симфонией Бетховена из-за сходства некоторых звуковых структур. Однако мир смыслов за ними был уже иной – он принадлежал иному времени, новому, пришедшему на смену музыкальному классицизму, романтическому стилю. И чем больше остается позади музыкальных эпох, направлений, школ, тем сильнее опасность их «стилевой интерференции» и тем важнее их разведение в разные смысловые пространства. Практика же показывает, что ученики «спотыкаются» именно на таких «похожестях» и по неопытности попадают не в тот стиль.

Может быть, сомнения разрешит нотная запись – тот важнейший документ, который нам оставил композитор? Но ведь нотный текст – это всего лишь семиотический, т. е. знаковый, объект, требующий знания *ключа, языка*. Таким кодом, помогающим расшифровать знаки, распознать их значения, и является *авторский стиль*. Для того чтобы воспроизвести звуки, написанные автором, на инструменте, надо понять их смысл, а для этого необходимо хотя бы немного владеть стилем.

Что же необходимо исполнителю и педагогу, помимо его общей и музыкальной эрудиции, чтобы проникнуть в тайны стиля? Прежде всего знать, что представляет собой стиль как эстетическая категория. А это достаточно сложно, поскольку имеется множество ее толкований. Вот что пишет об этом известный философ А.Ф. Лосев: «Мне страшно пускаться в тот океан, который представляют собой разнообразные понимания стиля со всей их путаницей и неразберихой». Утвердившись в музыкознании еще в эпоху барокко, понятие стиля пережило множество трактовок. В XVII веке оно означало чаще всего «жанровый» стиль, а также стиль новый современный или же старый. Позже его сближали с понятием «манеры» и до недавнего времени почти отождествляли со словом «форма». Сейчас понятие стиля трак-

туется и как содержательная система средств (Л. Мазель), и как *«высший вид художественного единства»* (С. Скребков), и как *«глубинная интонация»* (В. Медушевский), и как особая, неповторимая *«картина мира»*. С теоретической точки зрения стиль – это *«единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленных единством системы музыкального мышления»* (М. Михайлов).

Для исполнителя же и слушателя – это созданный композитором смысловой мир, мир его чувств и идей, породивший свой особый «план выражения» (Р. Барт), т.е. все то, что отличает музыку одного композитора от музыки другого.

Однако в любой из трактовок стиль – это, прежде всего, единство, целостность. Именно такое представление должно быть главенствующим, так как исполнение в стиле должно порождать ощущение эстетической гармонии.

«Художественный стиль – важнейший элемент культуры, одна из самых совершенных и емких форм культурной памяти человечества» (В.В. Медушевский).

Стиль – понятие многогранное: стиль исторической эпохи, стиль определенной национальной школы, индивидуальный стиль творчества одного художника. Но это всегда объективное художественное единство и целостность. Под стилем исполнения часто подразумеваются различные теоретические взгляды, разные точки зрения, трактующие музыкальные интерпретации. Важно понимать, какую роль играет стиль в исполнительском искусстве, что дает он исполнителю для творческого самовыражения.

Под стилем необходимо понимать совокупность выразительных и технических средств, которые свойственны исполнителю – это его мастерство, индивидуальный характер фразировки, неповторимая манера интерпретации и особые приемы владения своим инструментом.

В музыке художественное единство, стиль выражается в тематизме, музыкальном языке, формообразовании, образном строе произведения в целом, в традициях самого композитора, его отношении к жизни, слушателям, исполнителям.

Категория стиля выполняет особую роль как выразитель единства осмысления явлений жизни. «Стиль выступает моделью нормативно-ценностных предпосылок деятельности, причем моделью достаточно универсальной. В качестве характеристики неповторимого гармоничного своеобразия опредмечивания социального опыта стиль ... характеризует особен-

ности и своеобразие любой человеческой деятельности (стиль поведения, жизни, управления, хозяйствования, научного мышления, художественного творчества) и ее результатов (стиль автора, школы, направления определенной социальной группы, класса, эпохи)»¹.

Музыкальный стиль выступает как вариантно-инвариантная структура, и это свойство «просматривается» с различных точек зрения. Так, в творческом и исполнительском стиле в качестве его признаков должны присутствовать некие инвариантные структуры. На их основе возникает множество конкретных вариантов. «Стиль и музыкально-творческое мышление объединяют два диалектически неразрывно взаимосвязанные, взаимодействующие начала. Одно из них может быть определено *понятием «инвариантности», устойчивости, повторяемости*. Другому началу соответствуют прямо противоположные понятия *вариантности, неустойчивости, изменчивости*»². Вариантно-инвариантная структура стиля проявляется с точки зрения его онтологии.

Музыкальный стиль, находясь в «*свернутом*» состоянии в психике человека, т.е., будучи «*идеальным образованием*», выступает как некий инвариант (хотя и здесь возникает возможность появления конкретных вариантов, порождаемых индивидуальным сознанием); реализуясь же в конкретной исполнительской интерпретации, он выступает уже как вариант. Стоит привести в этой связи характеристику, данную В. Холоповой музыкальному произведению, которое «по его онтологическому статусу является инвариантом с заведомо вариативными текстовыми его границами»³. Тот же вариантно-инвариантный способ существования как отдельного музыкального произведения, так и стиля в целом, имеет в виду ученый, говоря: «И если стиль Бетховена – один, то в живой музыкальной практике возникает столько же «списков» стиля Бетховена, сколько происходит исполнений, интерпретаций, толкований»⁴.

Поскольку музыка – *искусство временное* и требующее посредника-исполнителя, она как бы возникает заново в каждом акте исполнения. Стиль в этом случае выступает не только статически, как нечто созданное, но и динамически, как создаваемое. Он подобен некоей генетической структуре, своего рода порождающей модели, задающей программу действия исполнителю. При этом каждый новый исполнительский акт дает нам интерпрета-

¹ Тульчинский Г.Л. Проблемы осмысления действительности. Л., 1986. С. 100.

² Михайлов М.К. Стиль в музыке. Л., 1981. С. 125.

³ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. М., 1994. С. 231.

⁴ Там же. С. 186.

цию этой исходной модели, в чем-то отличную от нее. *Стиль*, таким образом, является *вариантно-инвариантной структурой*, включающей как понятие нормы, так и отступления от нее. Сама норма как некий исполнительский эталон не абсолютна: она создается в каждую эпоху в пределах той или иной национальной школы, а то и в недрах школы какого-то достаточно крупного мастера. Можно предположить, что диалектика стиля отражает универсальный закон жизни: с некоей матрицы природа создает огромное число вариантов (например, листья березы всегда различны, хотя и содержат в себе определенный набор признаков, отличающих их от листьев, например, клена). Но если в природе матрица остается неизменной, то в истории искусства меняется и сама матрица-эталон, что еще больше расширяет спектр возможных вариативных толкований (А.И. Николаева).

Диалектическая природа и сущность категории стиля позволяет соотнести ее и с другими категориями диалектики – единичным и множеством, с понятием субъективного и объективного. Так, стиль как объективно-субъективное явление существует в двух формах: как продукт коллективного представления, обладающий относительной объективностью в данном социуме, и как воспроизводимая во множестве субъективных интерпретаций структура, лежащая в основе индивидуального творческого акта.

Педагогу-музыканту важно также понимать, какую роль играет стиль в *исполнительском* искусстве – выступает ли он знаком художественной нормы и традиции или же дает исполнителю свободу творческого самовыражения. В стиле как в сложной диалектической категории сплетаются во-едино обе функции, становясь для музыканта своего рода внутренним законом, нравственной нормой, не противоречащей его духовной свободе.

И, наконец, педагогу необходимо знать, какими средствами формировать в музыканте чувство и понимание стиля как особого мира идей и образов, чтобы мир этот стал для него своим, а его музыкальная речь в любом стиле – столь же естественной, как изъяснение на родном языке.

2.3. Исполнительский стиль в музыке

Теория исполнительского стиля как часть науки о музыкальной интерпретации начала формироваться в 30-е годы XX столетия. Проблема исполнительского стиля рассматривалась в историческом и теоретическом ас-

пекте в трудах Б. Яворского, Л. Дроздова, А. Николаева, С. Фейнберга, Я. Мильштейна, Г. Когана, А. Алексеева, Д. Рабиновича.

Известный музыковед и философ Д. Рабинович дает следующее определение исполнительскому стилю: «Категория «исполнительский стиль» весьма объемна. Исторически обусловленный в своем общественном бытии, исполнительский стиль многообразно связан с современной ему (и предшествовавшей) культурой. Он обладает своей эстетикой, всегда лежащей в его фундаменте. ... он на свой лад решает вопросы выразительности У него есть своя трактовка виртуозности, своя техника». Ф. Blumenfeld считает, что исполнительский стиль любой эпохи складывается под влиянием современного творчества.

Исполнительский стиль связан всегда с социальным и культурным контекстом современной ему эпохи, он зависит также от предыдущего периода развития стиля и закономерно вписывается в историю развития музыкально-исполнительского искусства.

С. Фейнберг высказывает свое мнение о том, что «*“стиль исполнения”* вмещает в себя совокупность выразительных и технических средств артиста, индивидуальный характер его фразировки, неповторимую манеру в обращении с инструментом». Как категория композиторского стиля, «он обобщает в себе все стороны музыки».

Я. Мильштейн пишет: «В нем сказываются и мировоззрение, и мироощущение, и психология, и темперамент исполнителя»¹. Исполнительский стиль является системой свойств личности музыканта, сформировавшейся в традициях исполнительства, в творческих устремлениях того или иного времени. Это система эстетических принципов и выразительных средств, которая характерна для индивидуального исполнителя и эпохи. Она проявляется в особенностях техники, способах звукоизвлечения, динамики, трактовки записанного ритма, в отношении педали и т.д. Стилиевыми чертами могут быть характерные для разных школ или эпохи «чрезмерная чувствительность или патетика, бесстрастность и сдержанность, или проникновенность. Это равно относится к индивидуальному стилю данного исполнителя и его школе, и к интерпретации любого произведения мировой фортепианной литературы».

В трудах исследователей проблема исполнительского стиля анализируется с философско-эстетических, музыковедческих, исторических и психологических позиций. Например, Я.И. Мильштейн рассматривает испол-

¹ Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. М., 1983. С. 11.

нительский стиль в статье «К проблеме исполнительских стилей» (1983) с точки зрения теории информации. Л. Моль в книге «Теория информации и эстетическое восприятие» (М., 1966) с позиций теории информации освещает новый подход вариантной множественности исполнительских решений. Я. Мильштейн комментирует свою теорию: «Для исполнителя, и для слушателя музыка каждый раз наполняется новым смыслом. Информация, содержащаяся в музыкальном произведении, неоднозначна, она включает в себя бесконечное множество возможностей. ... Отсюда – сотворчество исполнителя и слушателя. Отсюда вариантная множественность в исполнительском искусстве, музыкальное произведение живет во множестве исполнительских и слушательских вариантов»¹.

Сегодня «исполнительское содержание» в свете теории информации называется «дополнительной информацией», которую создает исполнитель «сверх содержащейся» в самом произведении авторской информации. «Вот это-то новая дополнительная информация, возникающая под воздействием объективной авторской информации в сознании исполнителя, и лежит в основе исполнения и определяет исполнительский стиль артиста»². Таким образом тезис о вариантной множественности как способе существования музыкального произведения стал для музыковедения аксиомой. Он может относиться к одному исполнителю, играющему по-разному одно и то же произведение, и к неизбежной исторической вариативности, возникающей «вместе с изменением стиля, модификацией исполнительской манеры» (В.Н. Холопова). Именно этот вид вариативности есть «главный показатель нестареющей жизни музыкального произведения при его прохождении через эпохи»³.

Вопрос об исполнительском тезаурусе (от лат. *thesaurus* – букв. «клад», «хранилище», «сокровище»: предварительный запас информации, впечатлений, «ассоциативных связей, как бы оживающих под воздействием музыкального произведения») Я. Мильштейн рассматривает как фактор формирования стиля исполнителя. «Нельзя до конца понять и осмыслить стиль исполнителя, игнорируя его тезаурус, т.е. объем, направленность, содержание – количественное и качественное – его опыта»⁴. Чем выше тезаурус исполнителя, тем больше его интеллектуальное и эмоциональное богатство,

¹ Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. М., 1983. С. 13.

² Там же. С. 17.

³ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. М., 1994. С.228

⁴ Тезаурус или тезаврус.

тем шире и глубже его личность, и наоборот. Тезаурус по своей природе индивидуален, хотя и основывается на объективности. А индивидуальность – это неповторимость, человек уникален, а значит и его тезаурус тоже. Каждый исполнитель имеет свою собственную «сокровищницу», которая и определяет, какую информацию он извлекает из исполняемого произведения.

Тезаурус, характеризующий человека определенной эпохи, меняется вместе со всем комплексом социально-культурных условий жизни, поэтому явление лежит в основе исполнительских стилевых смен. Как сказал Я. Мильштейн, «Самое главное: поставить тот или иной стиль в общую историческую связь и понять, почему в данную эпоху возник именно этот стиль, а не другой, в чем его, так сказать, родовые, специфические черты»¹. «Необходимо знать и чувствовать, что все существующие музыкальные стили находятся в определенной связи, с человеком их создавшим, нужно стараться увидеть этого человека определенной эпохи, социальной группы, национальности и т.д.».

Исполнение, верное стилю, – это знак душевной и духовной культуры, но она сама по себе не возникает. Ее нужно терпеливо и умело создавать, воспитывать. Путь *познания стиля* бесконечен, мы познаем человеческую культуру, осознаем свое место в ней. Проблема исполнительского стиля является центральной и важной в исполнительском музыкознании. Она затрагивает суть музыкального искусства, его специфику, его жизнь. Созданные художником картины доступны всем желающим, пришедшим их увидеть. Музыкальное произведение, чтобы стать понятным людям, превратиться в факт искусства, должно быть услышанным, т.е. прозвучать, заново родиться при воссоздании. Исполнение есть *форма существования любого музыкального произведения*, а звучание – *форма его бытия*. Исполнить значит творить. Основа исполнительства того или иного автора – осознание его творческого стиля, художественного направления эпохи, к которой он принадлежит.

Естественному и свободному развитию музыкального искусства мешало предвзятое отношение к стилю и методам исполнительской интерпретации. Как пишет С. Фейнберг: «Если перечислить все рассуждения, все необоснованные теории, относящиеся к исполнительскому искусству, то невольно начинаешь ценить смелость и уверенность исполнителя, который смог побороть все трудности на пути к техническому, художественному совершенству». Критик и любитель с уверенностью судят об интерпретаторе

¹ Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. М., 1983. С. 28.

произведения, а не об особенностях и стиле произведения; заранее определяют стандартный тип игры, которому соответствует «*правильное*» или «*неправильное*» исполнение данного автора. Под стилем исполнителя часто подразумеваются различные теоретические взгляды, которые с разных сторон трактуют вопросы музыкальной интерпретации. Но в каждую эпоху господствует та или другая манера исполнения, а само понятие «интерпретация музыкального произведения» менялось в своем историческом развитии.

Исполнительский стиль как явление историческое свидетельствует о том, что каждая эпоха утверждала только для нее характерные исполнительские особенности. Например, *классицизм* строго соответствовал эстетическим представлениям того времени – это лаконизм выразительных средств, где в исполнении преобладали разум и интеллект, а не страстность и чувственное начало, как в романтической эпохе, которая, наоборот, была переполнена чувственностью, восторженностью исполнительского стиля.

В XIX веке процветает реализм, которому присущи такие качества, как психологизм, объективность, искусство художественного перевоплощения.

В.Л. Живов¹ пишет: «Стиль исполнения, охватывая группы близких друг другу по эстетическим позициям исполнителей, бывает, связан с тем или иным направлением. Направление же обычно берет свое начало от исполнительской манеры какого-либо большого артиста или руководимого им музыкального коллектива (хора, оркестра, ансамбля). Развиваясь затем в творчестве последователей, эта характерная манера постепенно складывается в определенный, отличающийся особенностями и традициями интерпретации исполнительский стиль, школу. Так, например, создавался известный игумновский стиль исполнения музыки Чайковского, данилинский стиль исполнения хоровых сочинений Кастаньского и Рахманинова, исполнительский стиль московского Синодального хора, петербургской Придворной певческой капеллы, Государственного русского хора, Московского камерного хора».

И, наверное, совсем не нуждается в доказательстве положение об *исполнительском стиле как индивидуальном явлении*, поскольку именно творчество отдельных художников является первоосновой, на которой возникают коллективные стилевые уровни. В качестве примера яркого *индивидуального стиля* в хоровом исполнительстве можно назвать В. Орлова,

¹ Живов В.Л. Теория хорового исполнительства. М., 1998. С. 140.

Н. Данилина, М. Климова, А. Свешникова, В. Соколова, К. Птицу, К. Лебедева, А. Юрлова, В. Минина, В. Чернушенко, Б. Тевлина, И. Кокарса, Б. Певзнера, В. Семенюка и многих, многих других дирижеров.

В широком смысле слова под исполнительским стилем мы должны понимать все свойства, особенности и принципы интерпретации.

Исполнительский стиль определяется не только точной передачей всех свойств, особенностей, принципов интерпретации. Необходимо различать стиль исполнения отдельного мастера и стиль исполнения, свойственный данной школе, эпохе, стране. Не все в исполнении мастера является результатом его личных усилий, но многие черты его стиля связаны с общим стилем его школы и его времени. *Стиль исполнения также зависит от содержания, формы и интерпретации произведения.*

Если исполнителем является не создатель произведения (как в эпоху Возрождения, когда творение «отделяется» от своего творца), то возникает необходимость появления исполнителя, так называемого «второго субъекта». История взаимоотношений исполнителя и композитора свидетельствует о том, как многие композиторы выступали против «интерпретации» своих сочинений (XIX – XX века). М. Бахтин тонко отметил, «что жизнь человека конечна, музыка же бессмертна, и они должны «отпустить» свои творения жить в “большом времени”».

Исполнительский стиль возникает не сам по себе, а как необходимость воплотить определенный творческий стиль. Бесспорно, что каждый исполнительский акт неповторим, сиюминутен. Индивидуальный исполнительский стиль проявляется, прежде всего, в различном понимании и чувствовании исполняемой музыки и ее передаче различными способами. Это различие подчеркивается специфической особенностью психологической и душевной организации самого исполнителя, его мышлением, характером и эмоциональным складом. А все эти моменты реализуются в его индивидуальном способе передачи. Сколько бы не было вариантов исполнения одного и того же произведения одним и тем же исполнителем-артистом (временные факторы), манера артиста, его индивидуальность, его воля, эмоциональная выразительность, особая «исполнительская интонация» – мощный постоянный фактор, что можно определить как явление искусства данного исполнителя-артиста. Это относится и к характеристике стиля исполнения одного и того же коллектива, которым руководит музыкант-художник.

Многие исследователи отмечают в истории музыкального исполнительского искусства *три основных исполнительских стиля*: классический, романтический, лирико-интеллектуальный.

Классический стиль характеризуется вниманием к точности текста, метрической строгостью, четкостью, отчетливым обозначением первых долей тактов. Огромную роль в построении целого играет деталь, ее место, значение, объективная логика, где нет места субъективизму в прочтении текста. Представителям данного стиля удается достичь органического единства, поражающего мастерства, равновесия и цельности. Этот тип исполнения легче других допускает внешнее и поверхностное подражание. Как верно замечает В. Живов этот стиль «сделался излюбленным стилем всякого рода «чиновников от музыки»; казенность, безжизненность, педантский формализм – главные опасности, свойственные этому типу. Среди хормейстеров часто встречается этот тип, и он связан с печальной практикой подготовки студентов-хоровиков не музыкантов-художников, а «руководителей-мастеровых», что умеют грамотно и методически добротнo выучить с хором нотный текст произведения и создать чисто, слаженно звучащий хоровой «инструмент»¹.

Противоположен классическому стилю *романтический стиль* исполнения. Исполнитель-романтик вдохновлен поэтическими ассоциациями, образами поэтической картины, словесного искусства. Трогательность и красота звучания отдельного эпизода имеет для исполнителя-романтика огромное значение; в этот момент он может оттенить, замедлить, изменить непрерывный поток движения музыки, нарушить эту мерность движения. И здесь налицо преобладание субъективного начала, эмоционального над рациональным, общего над частным, «эскизность» исполнения, метроритмические изменения темпа, отступления от текста, авторских ремарок. У больших художников-исполнителей данного типа эти недостатки не сказываются на художественном впечатлении от исполнения, так как каждый музыкант-исполнитель влияет на публику, убедительно и тонко, цельно эмоциональной насыщенностью и жизненностью трактовки произведения, воздействует своей индивидуальностью, яркой и мощной творческой силой. Но здесь есть опасность, подобная внешнему подражанию в классическом стиле – опасность *ремесленничества, дилетантизма*.

Примером противопоставления классического и романтического стилей в хоровом исполнительстве могут служить петербургская Придворная певческая капелла и московский Синодальный хор. Характеризуя стиль капеллы конца XIX - начала XX века, известный хоровой дирижер и педагог С. Казачков пишет: «С точки зрения чисто формальных требований (ансам-

¹ Живов В.Л. Указ. соч. С. 141.

бля, строя и т.д.) звучание было безукоризненным, совершенным. Этот профессионализм, прочно завоеванный упорным трудом многих поколений певцов и регентов, поддерживался такой железной дисциплиной, что даже обычные «рядовые» службы и концерты проходили без каких-либо заметных для слушателя внешних изъянов. Что касается собственно художественного облика капеллы разбираемого периода, то он отличался монументальностью и официальной величественностью, холодной, тяжеловесной органностью звучания (орган без регистров), академической объективностью интерпретации, инструментальностью интонирования, лишённого живых, теплых голосовых красок. Бесстрастность и объективизм были теми принципиальными стилистическими особенностями, за которые капелла убежденно держалась. Всякое проявление певцами эмоциональности считалось дурным вкусом, нарушением стиля. Статичности и тяжеловесности общего впечатления способствовало то обстоятельство, что интерпретация фиксировалась во время репетиций «*намертво*». Импровизация, отступления от однажды заученных темпов, нюансов и т.д. рассматривались как тяжелые проступки. ... Дикция была ясной, а поэтический текст хоровых произведений звучал бескрасочно. Слово в пении рассматривалось лишь как фонетический, но не как выразительно-смысловой элемент»¹.

В противовес капелле московский Синодальный хор к концу XIX века развился как художественный ансамбль романтического стиля, оказавшись тем самым на передовых творческих позициях своего времени. Его искусство в этот период отличает «глубина и эмоциональность выражения, страстность, темпераментность и убежденность исполнительского тона, подвижность ансамбля, подчиняющегося дирижеру с необычайной чуткостью, яркая и разнообразная тембровая палитра, тончайшая нюансировка, нигде не теряющая органической связи с логикой художественного целого, владение, как широкой кантиленой, так и разнообразной виртуозной техникой, отточенность дикции и покоряющее декламационное мастерство, любовь к поэтическому слову и умение проинтонировать его в музыке, живой, пульсирующий темпоритм...»². Столь большое различие стилей этих двух коллективов в немалой степени связано с личностями и с эстетическими, художественными принципами их руководителей. Если в творческом взлете Синодального хора колоссальная заслуга принадлежит В. Орлову – вдохновенному художнику, дирижеру-артисту, сочетающему в себе черты гени-

¹ Казачков С.А. Два стиля – две традиции // Совет. музыка. 1971. № 2. С. 65.

² Там же. С. 87.

ального музыканта-исполнителя и образованнейшего музыканта-педагога, то причина консерватизма и традиционно застывшего исполнительского стиля Придворной капеллы – отсутствие среди ее руководителей музыкантов такого масштаба и дарования. «Большое место капеллы отсутствие дирижера-художника, – писал музыкальный обозреватель Н. Компанейский, – Рожнов, Смирнов, Азеев – весьма хорошие и знающие свое дело регенты, годные для приходских церквей, но для капеллы требуются дирижеры иного порядка – интеллигентные художники...»¹.

Классический и романтический стили встречаются в исполнительстве наиболее часто. В последнее время сформировался и закрепился в практике стиль, который получил название «*лирический интеллектуализм*» (Д. Рабинович). Этот стиль отрицает и классическую педантичность, и статичность, а также романтическую приблизительность и субъективизм. Он подчеркивает интеллектуальное начало, этот стиль исключает самообнажение души и «налет» страстной чувственности, направляет экспрессию в область глубоких размышлений, обостряет одухотворенность и проникновенность исполнения, что отличает данный стиль от академизма с его схематизмом, рационализмом, объективизмом, рассудочностью. Лучшие представители этого стиля в фортепианном исполнительском искусстве – Бузони, С. Рихтер, Гульд. Их исполнение, трактовка – это результат работы художественного воображения, опирающегося на знания, где много найдено, постигнуто, а не подсказано только интуицией.

Но нельзя сводить разнообразие исполнительских индивидуальностей только к этим стилям, их нужно рассматривать как обобщенные характеристики, потому что в «чистом» виде их нет. Чаще на практике можно наблюдать разновидности этих стилей с теми или другими отклонениями (многое зависит от исполнителя) в *смешанных соотношениях*, так как индивидуальный исполнительский стиль зависит от личности исполнителя. Именно поэтому наряду с понятием «*стиль исполнения*» было бы правомерно ввести понятие «*исполнительский тип*» (В. Живов).

В своем докладе «Физиологическое учение о типах нервной системы» И. Павлов отметил, что существуют четыре типа нервной системы: *холерический* – возбужденный, *сангвинический* – оживленный, *флегматический* – спокойный, *меланхолический* – тормозной. Эти объективные различия темпераментов имеют прямое отношение к художественному, музыкально-

¹ Компанейский Н. Влияние сочинений Глинки на церковную музыку // Русская музыкальная газета. 1904. № 48 – 49.

исполнительскому искусству. В зависимости от того, к какому типу принадлежит исполнитель, его трактовка произведения будет отражать черты, присущие данному темпераменту. Известный немецкий музыкант, дирижер XVIII века И. Кванц писал: «Каждый исполнитель должен считаться с врожденными качествами своего темперамента, уметь владеть им. Пылкий человек должен сдерживать себя в *adagio*. Печальный, меланхоличный человек сумеет предать исполнению *Allegro* подлинный темперамент. Кто от рождения наделен перечисленными качествами – тот обладает даром. Во все времена врожденные качества ценились и действовали дольше, чем благоприобретенные в процессе обучения»¹. Время издания его книги – 1752 год, но своей актуальности совет И. Кванца не потерял и сегодня.

Таким образом, можно выделить *три контрастных типа*: рационалистический, эмоциональный, интеллектуальный. *Рационалистический* тип – объективизм, точный расчет интерпретаторского плана, стройность формы. *Эмоциональный* тип – преобладание эмоционального начала, артистическая свобода, интуиция, импульсивность, субъективное ощущение. *Интеллектуальный* тип – импровизация продумывается заранее, ее аргументы логичны, меньше стихийности, но есть глубина чувств.

Все различия стилей и типов, перечисленные выше, проявляются также в различии стилей управления хоровым коллективом.

Один из основоположников современной теории исполнительства, австрийский дирижер Р. Канн-Шпейер, говоря о «*контакте*» между дирижером и исполнителями, отмечал: «Здесь различаются два основных типа дирижеров, встречающихся во множестве разновидностей. Первый навязывает свою волю музыкантам. Второй стремится вызвать в исполнителях те художественные намерения, которые возникли у него, и, следовательно, побудить их музицировать так, как он того желает. Первый тип представляет собой в известном смысле автократа, заставляющего всех действовать так, как он хочет, тогда как второй – яркий трибун, побуждающий всех желать того же, что и он, то есть добровольно следовать его воле»².

Многие исследователи дирижерского исполнительства разделили дирижеров на «дирижеров-диктаторов», которые подчиняют музыкантов своей воле; дирижеров – «первых среди равных», т.е. тех, которые стремятся, чтобы музыканты не слепо подчинялись ему, а проявляли увлеченность, интерес в изучении музыкального произведения, авторского замысла.

¹ Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте // Дирижерское исполнительство. М., 1975. С. 16-17.

² Канн-Шпейер Р. Руководство по дирижированию // Там же. М., 1975. С. 291.

В качестве примера несовершенства, условности разделения, расширения классификации типов и стилей управления музыкальным коллективом приведем *четыре основных стиля управления*, по мнению профессора В. Чабанного, специализирующегося по вопросам управления любительским коллективом: 1 – либерально-безвольный; 2 – авторитарно-рациональный; 3 – авторитарно-эмоциональный; 4 – творчески-демократический. Эта классификация имеет более объективную оценку качеств, которые нужны для успешной учебно-воспитательной, организационной и концертно-исполнительской деятельности руководителя хора. В. Чабанный¹, говоря о либерально-безвольном стиле управления, выделяет у хормейстера неспособность к волевому воздействию, незначительность художественно-педагогических требований, невыразительность, многословность речи, флегматичный темперамент, хотя руководителей этого типа отличают доброта и отзывчивость, что импонирует участникам хора. Авторитарно-рациональный стиль управления отличается целенаправленностью, последовательностью действий. Руководители часто демонстрируют хорошую исполнительскую технику как свою, так и хорового коллектива, эффектные приемы. Руководители этого типа порой лучше других хормейстеров могут организовать концертную деятельность хорового коллектива, но в этом есть проявление только административных, а не художественных способностей личности.

Для руководителей авторитарно-эмоционального стиля важным свойством, характеризующим их личность, является эмоциональность. Вся работа в коллективе проходит на высоком эмоциональном уровне, они охвачены стремлением к точному, идеальному воспроизведению высокохудожественной интерпретации, а их увлеченность, образно-эмоциональное воздействие вдохновляет исполнителей, что создает творческую атмосферу в репетиционном процессе. Как правило, они имеют устойчивые творческие принципы, яркие профессиональные способности, обладают высокими художественными критериями. Требования, предъявляемые коллективу, часто превышают технические, вокальные, художественно-выразительные возможности его участников, отсюда нервозность во взаимоотношениях с хором. На это еще провоцирует и то обстоятельство, что в процессе репетиции основное состояние такого типа дирижера – повышенный эмоциональный тонус художественного и организационного воздействия на певцов хора, эмоциональные «взрывы» как ответная реакция на допускаемые участниками хора

¹ Живов В.Л. Указ. соч. С. 146 – 147.

ошибки, хотя это не мешает успешной работе дирижеров этого стиля. Часто они проявляют неоправданную властность и злоупотребляют своим авторитетом, что, в свою очередь, может помешать участникам хора, сковывает и ограничивает их свободу самовыражения.

В. Чабанный приближенным к идеалу считает *творчески-демократический* стиль управления, где гармонично сочетаются *чувства и мышление, высокая коммуникативность и общительность, развитое воображение представлений и ассоциаций*. Такие руководители на репетиции очень артистичны, педагогически гибки, разнообразны в своих действиях и приемах. Они стимулируют творческий тонус певцов хора опосредованными средствами воздействия: образной речью, ярким вокальным показом всего произведения, отдельных эпизодов, проигрыванием хоровой партитуры на инструменте и т.д. Они творят, воспитывая, подчеркивая единство творческого и педагогического, нравственного процессов. Проявляя ко всем высокие требования, они доброжелательны, уважительны. В хорах, где дирижеры-руководители придерживаются такого стиля, царит демократическая атмосфера, сочетающая и высокий авторитет дирижера, и необходимую дистанцию в отношении его с участниками хорового коллектива. Все это создает условия для реализации творческого потенциала личности участников хора, здесь отсутствуют тщеславие и самоуверенность, властность, а присутствует объективная уверенность в своих данных и возможности продуктивного руководства хором.

Конечно же, данная классификация стилей управления, как и любая другая классификация исполнительских стилей, в чистом виде не встречается на практике. Чаще же в личности дирижера переплетаются в большей или меньшей степени черты различного типа и стиля. А для музыканта-исполнителя необходимо сочетание *трех начал: интеллекта, эмоции и техники*. Отсутствие одного из них накладывает на искусство исполнителя отпечаток профессиональной несостоятельности, оно не будет полноценным.

Необходимо отметить, что преобладание тех или иных элементов в исполнении зависит больше от характера исполняемой музыки, творческой манеры композитора, особенностей той или другой композиторской и национальной школы, эпохи, к которой принадлежит исполнитель. Например, каждая эпоха отличается господствующим стилем исполнения, неважно, к какому типу – рационалистическому, эмоциональному или интеллектуальному – относится исполнитель.

Сейчас в критической литературе с особой остротой встает вопрос о проблеме аутентичности, т.е. подлинности, верности исполнения. Сторонники этого направления считают, что музыку прошлых эпох надо петь и играть тем же составом и только на тех инструментах в тех же темпах, в той же манере, как и в эпоху, когда они создавались. Многие говорят об изустной традиции, которая передавалась из поколения в поколение, и ее знание способствует исполнению таких произведений. Но необходимо помнить о том, что в процессе истории исполнения всякого произведения, созданного в прошлом, многое наслаивается друг на друга: это и различные интерпретации, изменение инструментов, выразительных средств, смена воззрений на саму музыку, идеи и многое другое. *Задача исполнителя* – дать слушателям возможность открыть для себя в сочинении новые черты и краски, оно должно возникнуть не как смутное эхо далеких времен, а как полнокровный творческий организм. Сама традиция исполнения не есть секрет, не тайна, она создается в процессе живой исполнительской практики. Вдумчивый музыкант должен изучать стиль композитора и формировать свой собственный.

Современная хоровая музыка и её концертный репертуар включают в себя произведения различных исторических эпох, начиная с XV века до XX века. Верное понимание и передача музыки являются одними из важных проблем хорового исполнительства.

Для того чтобы овладеть стилем, исполнитель должен обладать обширными знаниями не только в области музыки, но также в области литературы, архитектуры, живописи, театра. Эти знания, подкрепленные и проверенные практикой, – единственный путь подлинного овладения исполнительским стилем. Исследование музыкальных стилей, проникновение глубоко в суть музыкальных произведений, изучение личности человека, создавшего их, изучение эпохи, создавшей этого человека, жизнь эпохи во всех ее проявлениях – все это имеет огромное значение для исполнительской практики, исполнительского искусства; они питают ее, дают в руки исполнителя ключ к истинному постижению исполняемых произведений.

2.4. Вопросы интерпретации

Интерпретация (от лат. *interpretatio* – разъяснение, истолкование) – процесс звуковой реализации нотного текста. Интерпретация зависит от эстетических принципов школы или направления, к которым принадлежит

исполнитель-музыкант, от его индивидуальных особенностей, идейно-художественного замысла произведения. Интерпретация предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского замысла. До начала XIX века интерпретация тесно связана с композиторским творчеством, так как часто композиторы сами исполняли свои произведения. Развитие интерпретации обусловлено активизацией концертной деятельности. Как самостоятельное искусство интерпретация приобретает свое особое значение с 20 – 30-х годов XIX века. В исполнительской практике утверждается *новый тип музыканта – интерпретатора – исполнителя* произведений других композиторов (К. Шуман, Г. фон Бюлов и др.). Параллельно существует традиция авторского исполнительства. Тонкими интерпретаторами произведений других композиторов были Ф. Лист, С.В. Рахманинов, А.Г. Рубинштейн. Со второй половины XIX века складывается теория музыкальной интерпретации, которая изучает многообразие исполнительских школ, эстетические принципы интерпретации, технологические проблемы исполнительства. В XX веке она становится одной из главных областей музыковедения. Огромный вклад в развитие теории интерпретации внесли: Г.М. Коган, Г.Г. Нейгауз, С.Я. Фейнберг и др.

Итак, *интерпретация – это «художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижером, камерным ансамблем музыкального произведения в процессе его исполнения»*; интерпретация подразумевает *«раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства»*.

Однако исследователи и сами дирижеры-практики в зависимости от своей индивидуальности, каждый по-своему, *«интерпретируют»* это понятие. Е. Гуренко под художественной интерпретацией понимает *«исполнительскую трактовку продукта первичной художественной деятельности»*¹. Более широко определяет явление интерпретации Н.П. Корыхалова: *«В сущности, – пишет она, – всякое восприятие художественного произведения есть его интерпретация»*² (курсив наш. – Н.К.). Как надстройку над звуковой *«реализацией»* трактует интерпретацию П. Шеффер. Есть и немало других мнений, отличающихся в чем-то друг от друга в зависимости от взгляда на проблему.

¹ Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации // Философский анализ. Новосибирск, 1982. С. 58.

² Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки. Л., 1979. С. 159.

Высказывались по этому поводу и дирижеры. Так, Э. Ансерме полагает, что интерпретация начинается тогда, когда исполнитель проник «за пределы текста вплоть до *смысла музыки*, который автор *схематизировал* в записи. И в эту минуту он – интерпретатор, а не простой исполнитель¹» (курсив наш. – *Н.К.*). По мнению Л. Стоковского, достижение наиболее полного и яркого раскрытия заложенных в музыке мыслей и умение вдохнуть жизнь во все те потенциальные художественные образы, которые начертаны безмолвными знаками на страницах партитуры, – «*фактор величайшей важности*» для дирижера-интерпретатора². Высказывания на эту тему можно продолжить, ибо в работе и воплощении замысла и в создании интерпретации талантливые исполнители видят цель своей жизни.

Однако, «*погружаясь в мир*» художественных интерпретаций, дирижеру необходимо помнить, что *любая* из них, создаваемая при исполнении *любого* произведения, при их любом разнообразии должна идти от *одного* художественного образа, одной музыкальной идеи, заложенной и закрепленной композитором-творцом в знаковой структуре своего сочинения. Это не мешает каждому исполнителю проявить почерк своего творчества, печать индивидуальности. Ее яркость и оригинальность проявятся в зависимости от дарования, *таланта дирижера*, от чуткости и музыкально-технической *зрелости оркестра*. Обилие репертуарных повторов одного и того же произведения в течение одного концертного сезона не лишит слушателей радости, если за пультом оркестра будут появляться оригинально мыслящие и чувствующие дирижеры.

Практика свидетельствует, что в этих случаях аудитория воспринимает разные, но одинаково убедительные истолкования даже давно известных и по-своему «заигранных» сочинений.

Раскрытая партитура на дирижерском пюпитре и разложенные на пультах у музыкантов партии – лишь выражение в нотных знаках художественного образа, созданного композитором. Он свой труд завершил.

Однако ноты, как говорил Б.В. Асафьев, «еще не музыка; ее надо воспроизводить – интонировать, нужны инструменты, нужны исполнители...». Развивая свою мысль, он отмечал, что «жизнь музыкального произведения – в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей». Об этом же писал и Э. Ансерме: «Если правда, что музыкальное сочинение может быть задумано в воображении вплоть до мельчайших

¹ Ансерме Э. Статьи о музыке. М., 1986. С. 112 – 113.

² Стоковский Л. Музыка для всех нас. М., 1959. С. 161 – 162.

деталей, то реализовано фактически оно может быть только в исполнении»¹. Он разъяснял, что сочинение, оставаясь не соотнесенным с действительностью, обладает лишь исполнительской потенцией, что ее требуется раскрыть – материализовать. И, следовательно, исполнители – дирижер и музыканты – акустически реализуют партитуру, превращая символы нотной записи в звуковую реальность. Вне звучания оркестра музыка не слышна – она воображаема.

Одна из главных сторон творчества дирижера – воплощение в звуках композиторской партитуры, донесение авторского текста, его идейного содержания и образности до слушателя.

Сколько тысяч и десятков тысяч раз была исполнена на нашей планете Пятая симфония Бетховена? Казалось бы, все варианты интерпретирования давно исчерпаны. Но все же есть такие художники симфонического исполнительства, которые умеют делать *чудо!* «Тосканини, Фуртвенглер, Вальтер, Клейбер и Клемперер – все эти дирижеры подарили нам совершенно различные интерпретации Бетховена. И однако ни один критик не может утверждать, а еще меньше доказать, будто их исполнение стилистически неправильно. То же самое отнесено и к трактовкам Караяна...», – пишет П. Робинсон².

Французский музыковед Б. Шлецер признается, что любая оценка «правильного» или «неправильного» исполнения во многом индивидуальна. Так, например, он полагает, что трактовка той же Пятой симфонии Бетховена, которую он слышал под управлением Тосканини, представляется ему «более близкой к истине», чем, например, интерпретация Фуртвенглера. Тем не менее доказать это он «не берется».

Необходимо признать, что в развивающейся музыкальной жизни мы действительно практически сталкиваемся с автором музыки через ее многообразную и вариантную исполнительскую интерпретацию. И можно говорить, что *абсолютной, истинной*, так называемой чисто бетховенской (если иметь в виду Пятую его симфонию) интерпретации в природе не существует. Это невозможно потому, что нельзя *вырвать* это гениальное сочинение в его звучащем виде из контекста исторического процесса развития исполнительства и самой музыки. С каждым десятилетием возрастает число интерпретаторов и интерпретаций бетховенского шедевра. Исполнители – это представители разных эпох, поэтому каждый вносит свое понимание в ин-

¹ Ансерме Э. Статьи о музыке. М., 1986. С. 110.

² Робинсон П. Караян. М., 1981. С. 135.

терпретацию, меняя тем самым и восприятие слушателей. Именно поэтому Пятую симфонию великого композитора слушатели воспринимают как музыку Бетховена – Тосканини, Бетховена – Фуртвенглера, Бетховена – Вальтера, Бетховена – Клейбера, Бетховена – Клемперера, Бетховена – Караяна, Бетховена – Мравинского, Бетховена – Светланова и т.д., сознавая историческую обусловленность звучания сочинения и развитие эстетических идей.

Усилился также интерес и к материалам о дирижерах, их биографиям, к их мемуарам и технологическим пометкам на партитурах. Опыт ведущих руководителей оркестров изучается в консерваториях, обсуждается на семинарах и симпозиумах. Значительно шире и более профессионально стала освещаться их концертная и просветительская деятельность в прессе и многочисленных изданиях, выходящих многотысячными тиражами. Но все же взаимоотношения оркестра и музыкантов, его составляющих, по отношению к дирижеру еще раскрыты мало. Об этом, прежде всего, заговорили сами руководители симфонических коллективов. В своей книге «Я – дирижер» Ш. Мюнш настойчиво призывает всех обратить внимание на тех, кого называют красивым и ответственным именем артист оркестра.

«Вглядитесь пристальнее в музыкантов, сидящих на эстраде в ожидании дирижера, – говорит Мюнш, – вы не сможете назвать имена этих людей. И все же они заслуживают вашего внимания и восхищения не менее, чем виртуозы, предпочитающие индивидуальную изоляцию славы прекрасному анонимату оркестра». Там же он пишет: «Вряд ли себе представляют, сколько физических усилий требуется от оркестранта...». И заключает: «Это честь – дирижировать ими».

Если публика и критика сосредотачивают свое внимание на дирижере (что и понятно), то сами руководители оркестров хорошо осознают свою взаимосвязь и неразрывность с коллективом музыкантов. Думается, что большинство дирижеров *сознательно* проецирует формируемую и вынашиваемую интерпретацию на конкретный состав участников того или иного симфонического оркестра. «Что же касается тех, кто исполняет музыку под руководством интерпретатора, например, музыкантов оркестра или хористов, – отмечает Ансерме, – то они также вкладывают в исполнение свое интуитивное понимание смысла исполняемой музыки, одним словом, свою музыкальность, но в этом случае это понимание подчинено смыслу, который вкладывает в исполнение данного сочинения дирижер. Даже солисты оркестра в тех случаях, когда они требуются именно в качестве солистов, подчиняются смыслу, вкладываемому дирижером в трактовку данной пар-

тии, в трактовку ее роли в ансамбле и выразительности, которую она несет»¹.

Приведенная выше мысль французского дирижера достаточно определенно характеризует участие музыкантов оркестра в создании интерпретации музыкальных произведений. Без постижения каждым артистом оркестра композиторского замысла и концепции дирижерской интерпретации невозможна подлинно *творческая* работа над сочинением. И здесь становятся заметны и *индивидуальный вклад музыканта* (особенно в оркестровых соло и ансамблях), и *индивидуальность самого коллектива*.

Дирижерская интерпретация выражает всегда индивидуальные и личностные качества дирижера, его принадлежность к той или иной школе, а во взаимодействии (в условиях репетиций и концерта) выражает также музыкальные и национальные характеристики самого оркестра. Таким образом, в звучащей интерпретации фокусируются все достоинства (и недостатки!) всех без исключения исполнителей, а также характер симфонического исполнительства своей страны. Разумеется, проявляется это ярче на более высоком уровне, в звучании лучших национальных оркестров.

Представляется совершенно очевидным, что только в результате творческого и духовного взаимопроникновения дирижера и оркестра, в совместном постижении идеи, содержания партитуры исполняемого произведения, в прямой и обратной связи руководителя и коллектива музыкантов может возникнуть как явление самобытное и оригинальное – подлинно *художественная интерпретация*.

Полноценное художественное раскрытие образного содержания музыкального произведения – центральная проблема исполнительского искусства. Музыкальное произведение (в отличие от итогового продукта таких видов искусства, как живопись, скульптура, литература) не является по своей природе самостоятельно функционирующим результатом художественного творчества. Оно зависит от музыканта-исполнителя и полностью подчиняется его прочтению, пониманию, художественному вкусу.

Сложный процесс становления исполнительской концепции от момента ее зарождения в сознании в виде общего эмоционального ощущения музыки до ярких конкретных образов актуализации произведения требует от исполнителя активной поисковой деятельности, в ходе которой обязательно применяются и совершенствуются знания, обогащаются индивидуальные приемы и методы работы, углубляется способность к аналитической

¹ Ансерме Э. Статьи о музыке. М., 1979. С. 114.

деятельности, открывающей пути к практическим находкам. Этот емкий и многоликий созидательный акт целиком и полностью выступает отражением творческих функциональных возможностей внутреннеслуховой сферы музыканта-исполнителя, базируется на ее активизации и кроме способности к предвосхищению логической последовательности звучания включает также такие чисто исполнительские компоненты, как инициативный подход к трактовке идейно-образного содержания музыкального произведения и умение оберегать свою исполнительскую концепцию от налета слуховых штампов.

Раскрывая музыкальный образ наиболее близкими его художественной и личностной индивидуальности выразительными средствами, музыкант-исполнитель в слуховом воображении строит свой собственный самобытный вариант прочтения музыкального произведения.

В результате субъективной оценки художественно-образного содержания музыкального произведения исполнитель, пропуская его через призму своей психики, трансформирует и акцентирует различные грани образа соответственно своим музыкально-слуховым представлениям о логике развития его художественного содержания.

Отношение исполнителя к окружающему миру, его темперамент, особенности мышления отражаются в динамичности создаваемого им музыкального образа, его эмоциональной насыщенности, а также на подборе средств выразительности и приемов интерпретации. Музыкант-исполнитель насыщает свое прочтение произведения интонационными и красочными находками, которые отражают его личностное музыкальное мышление и являются трансформацией данных его внутреннеслухового опыта, окрашенных субъективным эмоциональным отношением. Другими словами, музыка, преломляясь в психике исполнителя, приобретает новые качества, характерные только для данного музыканта. «Психика исполнителя не зеркало, – отмечает С.И. Савшинский, – она не только отражает, но и преобразует»¹.

Отстаивая право исполнителя на свою личностную позицию в искусстве интерпретации, А. Корто писал: «Если бы даже по поводу данного сочинения существовал исторический документ, который обосновывал бы его неоспоримый эмоциональный характер, а ваше чувство убежденного интерпретатора было бы иным, я не побоялся бы утверждать, что и в этом случае вы должны придерживаться вашего личного ощущения»².

¹Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.-Л., 1964. С. 75

²Корто А. О фортепианном искусстве // Статьи и материалы. М., 1965. С. 20, 63.

Начальная стадия построения концепции художественно-образного содержания музыкальной пьесы предполагает, прежде всего, осознание исполнительских задач. Соответственно тому, что «прочитывает» музыкант в нотной записи, в его воображении зарождается звуковой образ. Эмоциональная реакция исполнителя, возникающая при первом знакомстве с произведением, очень важна. Эмоциональное постижение музыки, ее способность с первой встречи проникать в мир чувств и переживаний исполнителя служит фундаментом целостности образа музыкального произведения. Первоначальное эмоциональное отражение приобретает, как правило, вид общего симультанного представления, заключающего логику развития содержания музыкального произведения. На основе такого единовременного представления зарождается впоследствии исполнительская гипотеза, оно также накладывает отпечаток на проектирование исполнительского плана произведения и является опорой его интонационной выразительности. Возникающее как непосредственный отклик исполнителя на музыку, это первоначальное эмоциональное ощущение несет в себе именно то личностное своеобразие реакции на прочтение нотного текста, которое сможет обернуться последующей субъективной неповторимостью исполнительского результата. Г.М. Коган указывает: «Едва ли не самое главное в работе – момент, когда создается в представлении образ произведения»¹. Эту мысль продолжает С.И. Савшинский, подчеркивая, что если в это время «не выкристаллизовался жизненный образ произведения, то вся дальнейшая над ним работа будет вестись вслепую».

Проникая вглубь идейно-образного содержания музыки, исполнитель обнаруживает закономерности формы, музыкального языка и стиля, индивидуальные черты и особенности.

Общая картина музыкального замысла вдохновляет работу воображения, придает конкретность продуктивным слуховым образам, побуждает мысль исполнителя к поиску новых творческих решений. Знакомство с музыкой становится творчески-познавательным процессом, направленным на всесторонний охват художественно-образного содержания пьесы. Осмысленный итог этой работы предстанет в виде углубленного понимания единства формы и содержания произведения, что будет способствовать логике развития музыкального образа и безошибочной расстановке смысловых акцентов.

¹ Коган Г.М. Указ. соч. С. 253.

Очень важным моментом для созревания художественного содержания является процесс планирования образа, необходимость которого диктуется переходом от общего ощущения образного строя произведения к работе над деталями. Наступает период конкретизации замысла. Этот процесс корректируется мышлением. На основе целостного анализа нотного текста происходит уточнение исполнительской концепции музыкального произведения, звуковой контур постепенно наполняется живой интонационной плотью тембров, красок и других звуковых подробностей. Общий симультанный образ в процессе анализа детализируется, конкретизируется, насыщается подробностями, вырисовывается в частностях. Логика развертывания художественно-образного содержания во времени систематизирует продуктивные проявления внутреннеслуховой сферы музыканта-исполнителя и руководит эмоциональным, смысловым и интонационным насыщением деталей. Подбор средств выразительности и размещение смысловых акцентов предопределяются общим развитием музыкального образа.

Качественный уровень проявлений внутреннеслуховой сферы проверяется и корректируется практикой. В ходе исполнения музыкального произведения проявляются недочеты, которые подталкивают исполнителя к поиску иных средств выразительности, более точно отвечающих его художественным требованиям. Этот процесс отражает диалектику совершенствования исполнительской концепции.

Оформление музыкального образа происходит постепенно и выступает идеальной концепцией музыкального произведения (как бы образом-эталоном). Мысленный звуковой образ всегда шире, объемнее и содержательнее, чем его реальное воплощение. Он, как правило, является тем недостижимым идеалом, к реальному звуковому воплощению которого постоянно стремится исполнитель. Суть процесса формирования исполнительской концепции художественно-образного содержания музыкального произведения очень ярко описывает А. Корто: «Интерпретатор в поисках художественной правды как бы авиатор, озирающий местность с высоты полета, и одновременно странник, пешеход, видящий мельчайшие детали и особенности местности. В работе над произведением интерпретатор должен сделать три действия. Сначала подняться ввысь, чтобы увидеть местность, ее рельеф, общие контуры, затем спуститься и исколесить вдоль и поперек местность, чтобы все увидеть, почувствовать и запомнить, и, наконец, вновь подняться ввысь, чтобы в момент передачи произведения, воплощая общую картину, выполнить характерные особенности сочинения»¹.

¹ Корто А. Указ. соч. С. 208.

Интерпретация – это сложный процесс активизации человеческой психики, который, как любое проявление, отражающее субъективные качества личности, имеет неисчерпаемое количество вариантов реализации. «Это особый процесс, живой и многоликий, разнообразный по формам и способам своего существования. То он протекает в сфере сознания и прерывается, не найдя выхода в реальность; то обретает частично адекватные себе материальные формы, но так и не вырастает в законченное художественное целое; то складывается стремительно и почти одномоментно, выливаясь в материальную плоть; то зреет медленно и трудно, многократно меняя свою структуру и сущность».

Музыкальное произведение, сохраняя свое объективное содержание, обязательно претерпевает изменения во времени. Каждая эпоха отмечает ранее незамеченные черты и интонации музыкального образа, требует определенного характера произнесения музыкальных мыслей. Трансформируя явления окружающего мира в своем субъективном опыте, художник осмысливает и выражает именно те проблемы, которые более всего волнуют в настоящий момент его современников. Глубина и многогранность музыкального образа дают исполнителю возможность подчеркнуть именно те его стороны, которые наиболее созвучны текущей эпохе. Выдающийся пианист и педагог С.Е. Фейнберг утверждал, что художественное воздействие произведения обретает силу только тогда, когда находится артист, умеющий перевоссоздать замысел автора и связать его с устремлениями своей эпохи.

С течением времени происходит эволюция музыкального языка. Возникают новые средства выразительности, которые расширяют мировоззрение, обогащают слуховой опыт и тем самым стимулируют и активизируют продуктивную деятельность слухового воображения исполнителя, раздвигая колористические возможности его звуковой палитры.

Итак, возникает вопрос: в какой форме дирижер, будучи посредником в исполнении, может передать содержание интерпретируемых им произведений искусства? Следует различать три возможности:

1. С помощью дирижерских жестов, направленных на исполнителя.
2. С помощью тех же жестов, которые в сочетании с нотным текстом, преобразованным музыкантами в акустические явления, адресуются публике.

Взаимосвязи здесь значительно сложнее, чем в первом случае. Слушатель воспринимает акустический результат обогащенным посредством многочисленных интерпретаторских нюансов, которые неизбежно меняются в интерпретации разных оркестров. Именно поэтому вопрос о соответствующем

шем этапе изучения партитуры следует сформулировать так: как управлять оркестром «Х» (чтобы та *самая* исполнительская выразительность достигла публики), который – лишь он один, по мнению дирижера, – раскрывает содержание художественного объекта?

Существует два пути достижения цели: собственный практический опыт дирижера и постоянное наблюдение за деятельностью других дирижеров во время репетиций и концертов (включая анализ соотношения выразительности и содержательности), как это, например, вновь и вновь осуществляли А. Тосканини, Ф. Буш или Г. фон Караян.

Из данной постановки вопроса очевидно, что каждый оркестр требует от дирижера индивидуального подхода, если тот стремится быть верен себе и своим представлениям об интерпретации. Следовательно, еще до начала работы с оркестром дирижеру необходимо познакомиться со спецификой коллектива и его солистов. К тому же он, добиваясь художественного синтеза, должен быть способен целесообразно использовать полученные сведения в собственной интерпретации.

3. С помощью устных пояснений исполнителям в процессе репетиционной работы. Уже на этапе самостоятельной работы дирижер размышляет над тем, как профессионально донести наиболее сложные фрагменты партитуры.

2.5. Композитор и исполнитель

Следует отметить, что нотная страница доносит до исполнителя многие грани авторского замысла, например форму, темп, метр, динамику, исполнительские указания, фразировку, артикуляционные указания и т.д., а часто и программное содержание пьесы и ее название. Однако все эти данные указывают лишь *общее* направление развития музыкального образа. Запись знаков агогики, динамики, артикуляции, а также темповых обозначений не отражает точного авторского понимания этих средств выразительности. Каждый элемент нотного текста может быть расшифрован разными исполнителями по-разному, поэтому, читая нотную запись, музыкант всегда бывает поставлен перед выбором вариантов трактовки произведения.

Молодые дирижеры, овладевающие искусством постижения музыки, часто находятся под влиянием *двух заблуждений*.

1. Автор вложил в произведение однозначный смысл, который «вынимается» исполнителем из нотного текста, как ядро из скорлупы, т.е. текст нужно репродуцировать «буквально», «точно», чтобы получить «единственно верное» исполнение, якобы адекватно передающее замысел автора. Понятие интерпретации исключается – она не нужна.

2. Текст произведения – лишь голая схема. В нее исполнитель вкладывает сугубо произвольное понимание музыки, зависящее только от его воли, воображения и эмоционального состояния. Объективный смысл произведения и авторский замысел, выраженный в нотах, – фикция. Единственной реальностью является процесс «самовыражения» и сознание исполнителя, пытающегося преодолеть сложности и противоречия творческого процесса интерпретации. Да, конечно, произведение имеет много оттенков художественного смысла. Из практики известно, что разные исполнения одного произведения даже одним и тем же артистом могут звучать по-разному, и притом убедительно. Сначала музыкальное произведение живет в сознании композитора, потом выплощается в нотном тексте, далее в сознании исполнителя, в реальном исполнении и в восприятии слушателя. Ни одна из этих форм не тождественна другой. То, что записано композитором в нотах, отличается от того, что звучало или звучит в его сознании. Исполнителю произведение слышится несколько иначе, чем композитору, и слышание обоих не тождественно ни нотному тексту, ни реальному исполнению. Восприятие же слушателя по-своему обрабатывает исполнение и, конечно, не адекватно всем другим формам. Иначе говоря, произведение не тождественно ни нотному тексту, ни исполнению, ни восприятию и меняется, развивается на всех уровнях своего существования; даже нотный текст его претерпевает определенные изменения в результате переписок, переизданий, редактирования и т.д.

Все это порождает у некоторых теоретиков и исполнителей сомнения в существовании объективного смысла музыкального произведения или это является смыслом и отражением субъективности исполнительской интерпретации.

Проблема соотношения композиторского и исполнительского творчества – одна из коренных проблем музыкальной эстетики как науки о связи искусства с жизнью. Эта проблема особенно актуальна именно для современного музыкального искусства.

Ограничивается ли эстетическая функция исполнителя в музыкальном искусстве ролью только «передатчика информации» от композитора к слу-

шателю? Конечно, не ограничивается. Эстетическая функция исполнителя неизмеримо глубже, значительнее, содержательнее, чем только лишь передача замысла композитора. Эта принципиальная весомость исполнительства коренится в самой природе музыкальной интонации, в природе самой музыки, в ее происхождении, в исторических традициях ее бытования и развития.

Факты говорят нам, что музыкальное искусство по своему происхождению, по своей природе имеет исполнительскую сущность, ибо музыка зародилась в импровизации народных исполнителей; эта импровизация только на очень высоком уровне профессиональной культуры переросла в композиторское творчество. А исполнительское искусство является «родиной» для композиторов.

Сложный, многообразно протекающий акт сочинения музыки, заканчивается всегда одинаково – *нотной записью*. «Музыка, горячо льющаяся в воображении и слухе композитора, застывает лавой нотных знаков. Теперь нужен «волшебник», который из нотной записи воссоздаст живую музыку. Эта роль поручается исполнителю (дирижеру)»¹. То, что не каждый способен это выполнить, порождает порой исполнительский эгоцентризм. Кое-кому может показаться, что именно он, исполнитель, является главным звеном музыкального процесса, что музыка, музыкальное произведение обязаны своим существованием в первую очередь ему. Такие претензии неправомерны и опасны для искусства.

Как бы ни подчеркивалась роль исполнителей, как бы ни зависела от них судьба сочинения, все же создал его композитор. Без первоначального творческого акта нечего было бы исполнять.

Исполнитель должен уважать в композиторе не только его специфический дар к сочинению музыки, но и сочетающуюся с этим способность к особому ее постижению. Слух Моцарта, Глинки, Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, их мастерство записи феноменальны. Пренебрегать советами таких музыкантов, выраженными в нотном тексте, в высшей степени неразумно, подобно тому, если бы у нас была возможность получить у них урок музыки и мы бы не воспользовались этим.

Признание авторского приоритета не должно, однако, приводить к фетишизации авторского замысла исполнения даже в тех случаях, когда этот замысел подробно обозначен в нотах (как, например, в партитурах Малера) или в исполнении самого композитора. Авторский замысел исполне-

¹ Казачков С.А. От урока к концерту. Казань, 1990. С. 44.

ния есть лишь один из возможных вариантов. К нему нужно прислушаться, его полезно изучить, но его не следует копировать. Да и сами авторы в подавляющем большинстве не требуют от исполнителя такой копии и охотно предоставляют ему возможность свободной интерпретации, понимая, что иначе проиграет произведение. Исполнитель, в свою очередь, стремится к сохранению произведения как живого художественного целого, и здесь скажется артистический авторитет и талант дирижера, его высокий профессиональный уровень.

2.6. Исполнитель и произведение

Дирижер, имея дело с уже созданным произведением, не меньше зависит в своей интерпретации от его объективных «предлагаемых обстоятельств», чем композитор в процессе создания. К сожалению, мы нередко бываем свидетелями того, как исполнители, вопреки логике произведения, искажают характер его музыкальных образов, направляя их в сторону, противоположную их природе. И все зачастую объясняют это индивидуальностью исполнителя, «правом» на свободу интерпретации, при этом забывая, что произведение (*произведение, а не автор*) тоже имеет индивидуальность и право на сохранение своей целостности, своего лица. Исполнитель в своих же интересах должен сделать все возможное, чтобы понять, что нужно произведению, и наилучшим образом стараться это выполнить, привлекая свое чутье, вкус и творческие стремления. Недопустимо, когда исполнитель стремится к самопоказу и любованию собой.

Служение произведению есть долг и личная духовная потребность музыканта-исполнителя. Выражая произведение через себя, дирижер тем самым выражает себя через произведение, даже не задаваясь этой целью, дирижер воссоздает его. Как бы ни был первичен и неповторим акт исполнения сам по себе, по отношению к произведению он вторичен.

В истории и практике музыкального исполнительства давно замечен интереснейший факт: многие выдающиеся артисты, разные по направлению и стилю, на вопрос об их интерпретации того или иного произведения отвечают с неизменной убежденностью: «Я исполняю только то, что написано в нотах». Они действительно фанатически точно придерживаются текста произведения (Клемперер, Тосканини, Мравинский, Микельанджели и др.), художественный результат их исполнения уникален. «Тосканиневская вер-

ность оригиналу – вот в чем гвоздь – *не ограничивается* точным воспроизведением нотных знаков: дирижер воссоздает саму атмосферу. Только тот, кто одарен особой чувствительностью художника, может передать эту атмосферу столь совершенным образом. Сила Тосканини в том, что он оригинален даже в самом строгом следовании за партитурой»¹ (курсив наш. – Н.К.).

Объективные закономерности, лежащие в природе музыки и ее нотации, исчерпывающе объясняют этот факт. Каждый талантливый, образованный музыкант сочетает в исполнении как общее, типичное и объективно неизменное, что составляет «лицо» данной музыки и позволяет узнавать ее во всех исполнениях, так и неуловимое, меняющееся от исполнения к исполнению выражение этого «лица». Стремление как можно совершеннее исполнить то, что написано в нотах, естественно, приводит музыканта-исполнителя к точной передаче духа произведения.

Нотный текст. Значение и смысл

Нотный текст для музыканта – не абстрактная схема, а *сама музыка*. Он ее слышит, насколько позволяют его дарование и опыт. Многие теоретики считают, что нельзя отождествлять произведение с нотным текстом. Иногда партитура в ощущении дирижера сливается с самим звучащим произведением, его музыкально-поэтическим обликом. Хотя это – условность и иллюзия, но она – факт художественного сознания. Даже внешняя сторона – вид нотной страницы – имеет для музыканта конкретно-образный музыкально-графический облик, наполненный своим смыслом и значением. Графическая картина нотного текста (нотные знаки, линии и потоки их сходятся, расходятся, шагают, бегут, стремительно взлетают и низвергаются, выстраиваются колоннами аккордов, сталкиваются в схватке, спокойно текут, колышутся, спускаются в глубину, сочетаются в узоры густой или прозрачной ткани и т. д.) аналогична звуковой, она отражена в слуховом восприятии музыканта.

У музыканта есть много способов с помощью слуха и воображения понять художественную суть произведения, воссоздать его истинное лицо, и ни один из этих способов не может быть осуществлен вне и помимо нотного текста. Нотный текст содержит в себе *устойчивые элементы*, имеющие точное неизменное значение, и *элементы переменного смысла*, предполагающие вариантное их толкование.

¹ Ринальди М. О Тосканини // Искусство Тосканини. Л.: Музыка, 1974. С. 268.

Категории значения и смысла успешно применяются в музыковедении. Эти категории связаны, прежде всего, с языком, речью. Наряду с неизменным понятийным значением, слово обладает выразительным смыслом, варьируемым в зависимости от контекста. Так, словом «луна» обозначается определенное небесное тело, спутник Земли. Это понятийное значение инвариантно, т.е. неизменно независимо от контекста или способа произнесения. С. Казачков приводит пример двух произведений А.С. Пушкина, где употреблено это слово:

В чертах у Ольги жизни нет,
Точь-в-точь в Вандиковой Мадонне:
Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне.
(«Евгений Онегин»)

И тихая луна, как лебедь величавый,
Плывет в серебристых облаках.
(«Воспоминания о Царском Селе»)

В обоих случаях слово «луна», не теряя своего понятийного значения, приобретает разный художественный смысл.

В музыке категории значения и смысла в отличие от математики, литературы и изобразительного искусства имеют *специфику*. Если математические формулы оперируют точными значениями количеств и смыслом их соотношений, то литературный текст – понятийно-предметным значением слов и смыслом их в контексте, а изобразительные искусства – предметным значением изображения и смыслом соотношения его частей в пространстве. Музыка пользуется *интонациями*, лишенными предметно-понятийного значения, *оперирует значением высоты звуков, их длительностей, тембров и смыслом контекстовых соотношений во времени*. Именно в этом качестве нотный текст заключает в себе возможность отражать объективную содержательность музыкального произведения независимо от субъективных особенностей исполнения.

Значение звука однозначно (инвариантно), смысл – многообразен.

Каждый звук музыкального произведения, обозначенный нотой, имеет определенное акустическое значение, которое не могут изменить высотные, временные и тембровые варианты в пределах зоны. Смысл же, в зависимо-

сти от контекста и связанных с ним интонационных вариантов звука (в пределах зоны), может меняться. Значение очевидно, смысл – скрытен.

Акустическая характеристика звуков (их значение) может быть измерена соответствующими приборами и адекватно описана. Смысл музыки не поддается количественному измерению и адекватному описанию.

Значение каждого отдельного звука или элемента музыки с точки зрения смысла нейтрально, так как может быть реализовано с разным смыслом в разных сочетаниях и взаимосвязях, т. е. в разных контекстах. Звук «до», спетый партией сопрано, не потеряет своего значения от того, что будет исполнен разными хорами с незначительной разницей по высоте и длительности в пределах зоны. Этот же звук на уровне мотива, фразы, предложения и любой другой смысловой структуры может при устойчивом значении менять свой смысл.

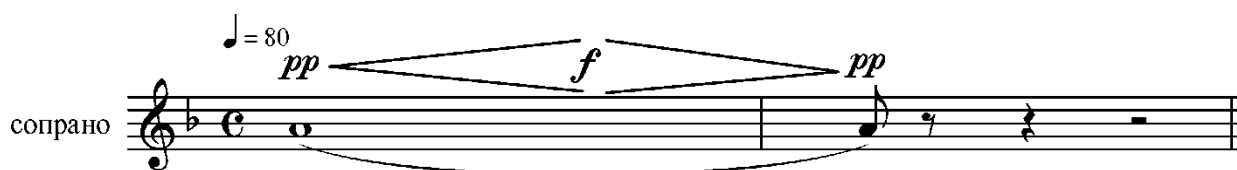
В нотном тексте, несмотря на известное несовершенство способов записи, многое может быть обозначено с той степенью точности, которая позволяет исполнителю, опираясь на объективное инвариантное значение, находить свой неповторимый, но художественно достоверный смысл. Инвариантны и адекватно обозначаются такие элементы музыки, как *лад, тональность, метр и соотношения звуков (мелодические, гармонические, ритмические, тембровые)*, например, мелодический рисунок есть инвариант, который не меняет своего значения в связи с изменениями высоты звуков, эти изменения придают смыслу мелодии разные оттенки. Таким же значением обладает ритмический рисунок, в котором исполнитель путем изменений достигает тонкости художественного смысла. Так, в случаях, когда отдельные звуки предельно удлиняются или укорачиваются (сюда относятся и ферматы), наш слух воспринимает это как временное отклонение от темпа, а не от ритма, как кратковременное замедление или ускорение, а не изменение ритмической структуры.

Такая закономерность наблюдается и в гармонии. Как бы ни варьировалась окраска аккорда путем изменения динамики, регистра и тембра составляющих его звуков, структура аккорда и аккордовых соотношений сохраняет неизменное значение, и выразительность смысла музыки проявляется именно благодаря ей, ибо наш слух оценивает вариант, лишь соотнося с инвариантом. Таким образом, значение и смысл – две стороны музыки, зафиксированной в нотах, а дирижер, придерживаясь точного значения текста, получает возможность быть относительно свободным в трактовке смысла.

Текст, контекст и подтекст

Смысл заключен в каждом звуке и в каждой ноте или знаке текста, но проявляется в контексте и подтексте.

Контекст (от лат. *contextus* – связь, соединение) означает художественно-логическую взаимосвязь между различными частями и элементами текста, возникающую в рамках законченной или относительно законченной музыкальной мысли. Контекст использует значение каждого отдельного звука или элемента в соответствии со смыслом целого:



Звук «ля» первой октавы, определенной длительности, исполняемый партией сопрано на гласную «а», определяет его хоровой тембр. Ясны динамические соотношения (*pp* < *f* > *pp*). Каков же смысл этой нотной записи? Поскольку в ней не выражена мысль и не ясен контекст, ответить на вопрос трудно. Можно предположить, что это – упражнение в филировке звука.

Положение меняется, как только мы поместим эту запись в контекст произведения, откуда она извлечена – Г. Свиридов «Повстречался сын с отцом». Музыкально-поэтический смысл этих тактов обретает смысл. Их композиционная функция – соединить две контрастные части произведения и осуществить переход от драматически напряженной кульминации к светлой умиротворенной коде. Таким образом, одним звуком композитор передает ощущение смены времен и перехода из одной жизни в другую. Можно подчеркнуть, что *всегда есть основной смысл музыкального произведения, который проявляется и вытекает из текста через подтекст. Подтекст – это открытие и определение художественной истины.*

В хоровой (вокальной) музыке подтекст возникает из литературно-поэтического и музыкального контекстов в сложном взаимодействии обоих элементов. Дирижер воспринимает литературный текст как нерасторжимый элемент музыкального произведения.

2.7. Национальный стиль

Национальный характер пьесы часто является ключом к пониманию ее стиля. Латинскую музыку, испанскую, итальянскую, французскую всегда можно отличить от любой другой. Испанская музыка отражает величавость, горделивость и повышенное чувство ритма испанцев. Итальянской музыке присуще громадное воодушевление; ведущую роль в ней играет мелодия (*bel canto*), что так естественно для народа, чей язык – самый певучий в мире. Во французской музыке сочетается то и другое, но определяет ее характер особая утонченность; ей свойственны прозрачность, элегантность, изысканность, драматические оттенки, но в итальянской музыке кульминации стихийны, тогда как драматизм французской музыки – в большей степени результат расчета.

В XIX веке поразительным было внезапное бурное развитие русской музыки. В ней преобладают типичные славянские черты: национальный фольклор (часто с ориентальным оттенком), эмоциональные взрывы, меланхолические эпизоды – все это в сочетании с блестящим оркестровым колоритом. Но и роль общеевропейского музыкального стиля других стран Восточной Европы (Чехословакии, Венгрии, представленной Листом) в развитии симфонической музыки в XIX веке отнюдь нельзя считать незначительной.

В дальнейшем видную роль на мировом музыкальном поприще стали играть композиторы скандинавских стран. Наиболее популярный среди них – Эдвард Григ – был одним из лучших мастеров малых лирических форм (он не написал ни одной симфонии). Его единственной более крупной пьесой является все еще часто звучащий фортепианный Концерт ля минор. Другие скандинавские композиторы того времени – Н. Гаде и Ю.С. Свенсен. Их музыка была возвращена к жизни. В наш век известными стали имена К. Аттерберга и Х. Альвена. Видным датским композитором является Нильсен. Однако особо выделяется на их фоне финский композитор XX века Ян Сибелиус.

Американская музыка играет важную роль в развитии новых тенденций. Джаз и американский фольклор определяют особенности ее стиля. Среди американских композиторов, сочетающих в своем творчестве джаз и симфоническую музыку, особенно выдающимся является Джордж Гершвин. Его «Рапсодия в блюзовых тонах», заказанная и впервые исполненная Полом Уайтменом, вызвала подлинную сенсацию.

2.8. Индивидуальный стиль

Когда заходит речь о мастерах барокко, то, прежде всего, вспоминаются два музыкальных гиганта – И. Бах и Г.Ф. Гендель.

Бах был не только величайшим мастером (в смысле композиторской техники), но он, кроме того, сумел по-новому осмыслить ограниченный гармонический язык своего времени, скованный рамками мажора и минора, придав ему небывалую гибкость и выразительность, используя при этом все тональности без исключения.

Гендель создал музыку неведомого дотоле величия. Отвернувшись от блеска и пышности оперы (когда почувствовал, что эта форма искусства зашла в тупик), он использовал свою драматургическую мощь для внешне менее эффектной, но более захватывающей воображение оратории – жанра, в котором он создал ряд величайших шедевров, например «Мессия».

В классицистскую эпоху аналогичным образом можно проследить индивидуальные различия стилей Й. Гайдна и В.А. Моцарта. Стиль Гайдна отличается огромным разнообразием. Композитор обладал большим чувством юмора, но вместе с тем в его музыке присутствуют драматизм и даже меланхолия. Эмоциональный диапазон его 104 симфоний поразителен по своей широте. Однако он более простой, «земной», менее изощренный, чем Моцарт, в музыке которого нередко можно найти предвосхищение романтизма. Стиль Моцарта отличается особенной утонченностью и изысканностью.

Людвиг ван Бетховен – мастер, неизменно остававшийся верным своему собственному идеалу. Хотя он и находил новые возможности использования оркестровых красок, оркестр оставался для него в первую очередь средством выражения музыкальных мыслей. Произведения его изобилуют акцентами, неожиданными обрывистыми спадами напряжения. Резкость *fp*, внезапность *piano* после *crescendo* – это неотъемлемые характерные особенности его стиля.

Ф. Шуберт может быть назван романтическим классиком. Его стиль покоряюще обаятелен. Инструментальные произведения великого австрийского песенника построены на чарующих напевных мелодиях, они и придают его музыке романтический характер.

У Г. Берлиоза впервые первостепенное значение приобрел оркестровый колорит (он даже написал об этом трактат). Шуберт, Вебер и Мендельсон также использовали оркестровую палитру с небывалым до них искус-

ством. Мендельсон, хотя и классичен в своем романтизме, но в симфонических произведениях больше отталкивался от литературы (с преобладанием сказочного характера образности). Эмоции утонченны, взрывы и мощные кульминации редки. Этой музыке присуще веселое оживление, «эльфичность», подчас она не лишена сентиментальности.

Р. Шуман принадлежит к числу великих мастеров-романтиков, но он не был специфически оркестровым композитором. Его намерения всегда ясны, и хороший дирижер без труда понимает мысль композитора, но часто шумановская оркестровка слишком бледна и не соответствует возвышенному характеру его музыкальных идей и образов.

И. Брамс хорошо владел оркестровкой, но фактура в его оркестровых произведениях усваивается нелегко. Характер его фразировки, полиритмические сочетания и многообразное взаимодействие голосов и мелодических линий часто бывают очень сложными, хотя при всем своем романтизме он был, по существу, классичен.

Р. Вагнер, напротив, шел по стопам Ф. Листа, который писал свои симфонические поэмы как сюжетные повествования (программную музыку), воплощая замыслы на основе новых, открытых им, гармонических средств и блестящей оркестровки.

Из русских композиторов самым популярным является П. Чайковский. Его оркестровый стиль весьма многокрасочен; в своих произведениях он раскрывает собственную душу, позволяет читать в ней – вот почему даже малоискушенные слушатели без труда воспринимают его музыку, несмотря на ее сложность.

Утонченный стиль французских импрессионистов (К. Дебюсси, М. Равеля) явился острой реакцией на тяжеловесную мощь германского стиля Р. Вагнера. К. Дебюсси при этом оказался вдохновлен русским мастером – М. Мусоргским.

Глава 3

ОСНОВЫ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

3.1. Цели, задачи и принципы дирижирования

Проблемы, связанные с развитием техники у музыканта-исполнителя, являются самыми острыми, волнующими для любого музыканта в его профессии. Если у человека есть прочная и надежная техническая база, то эта основа позволит достичь ему значительных результатов в своей профессии, позволит развить исполнительское мастерство. По вопросам воспитания дирижерской техники и ее значения как средства управления коллективным исполнением для дирижера, о необходимости специальных занятий этой техникой высказывались многие известные дирижеры: И. Мусин, К. Ольхов, М. Канерштейн, Н. Багриновский, Н. Малько и другие. Наиболее важные закономерности в развитии техники многих музыкантов-исполнителей едины и для скрипача, и для вокалиста и т.д. По вопросам обучения технике дирижирования существуют разные точки зрения. Некоторые считают, что развитию дирижерской техники не следует придавать особого значения, так как она вырабатывается сама по себе, в процессе дирижерской практики, и в этом случае нужно сразу начинать с дирижирования музыкальными произведениями. Это неправильно, так как в начале обучения дирижерской технике движения и приемы, которыми владеет студент, часто несовершенны. Они выявляют большие недостатки техники – зажатость, скованность движений, напряженность жестов, неясность в выполнении схем тактирования, сами по себе малообразованны и маловыразительны.

С другой точки зрения, обучающийся должен долго и изолированно от музыки осваивать движения и приемы техники. Эта крайность тоже таит опасность, так как целью управления исполнением является выражение музыки через жест, ее смысла, это не отвлеченная гимнастика. Генри Вуд, обращаясь к молодежи, предостерегает ее от порочной тенденции учиться только внешней стороне жестикуляции, «тому, как красиво выглядит дирижер», ибо, подчеркивает он, «если ваш жест не является непосредственным и естественным следствием вашего определенного исполнительского наме-

рения, он не найдет отклика в оркестре, а на слушателей произведет впечатление неловкого и неестественного движения»¹.

Еще более резкую оценку получила необоснованная фетишизация роли изобразительных движений в работе А.П. Иванова-Радкевича. Справедливо протестуя против попыток искусственного выделения двигательных функций дирижера «в какую-то самостоятельную категорию», способную якобы существовать в отрыве от конкретных художественных задач и непосредственного музыкального восприятия, он, в свою очередь, требует запретить в учебных заведениях давать студентам «всевозможные головоломные упражнения на овладение комбинированными движениями по таблицам и схемам, как упражнения, не имеющие никакого смысла и противоречащие современным выводам науки о движениях человека»².

В начале обучения рекомендуется отрабатывать элементарные движения, изучать приемы тактирования с помощью специальных упражнений без музыкального сопровождения, так как музыка может отвлечь внимание и помешать выполнить определенный технический прием. Сам выбор в освоении приемов тактирования в дальнейшем должен диктоваться задачами систематического освоения приемов дирижерской техники, а упражнения по устранению дефектов, развитию свободы гибкости жестов должны проводиться параллельно в ходе занятий в классе по дирижированию. В целом техника, ее смысл и значение – это арсенал различных дирижерских приемов, умений, навыков. Чем богаче этот арсенал, тем шире и многограннее возможности дирижера, значительнее его творческие замыслы, которые он реально и высокохудожественно, ярко и индивидуально сможет воплотить в своем исполнительском искусстве.

Такой подход к технике, конечно же, возникает лишь на определенном зрелом этапе развития дирижерской профессии тогда, когда уровень художественных задач требует от дирижера музыкальной выразительности жестов, их убедительности.

Интересен известный афоризм Ф. Бузони: «Чем больше технических средств находится в распоряжении музыканта, тем больше возможностей появляется для их применения». И. Гофман – блестящий пианист, писал: «Чтобы быть свободным в искусстве, необходимо овладеть техникой, и мы судим о художнике-исполнителе по тому, как он ею пользуется»³.

¹ Вуд Г. О дирижировании. М., 1958. С. 26.

² Иванов-Радкевич А.П. О воспитании дирижера. М.: Музыка, 1973. С. 63.

³ Гофман И. Фортепианная игра. М.: Музсектор Госиздата, 1928. С. 8.

Процесс дирижирования с точки зрения *психологии дирижирования*, которая рассматривается многими исследователями, известными дирижерами (Л. Гинзбургом, И. Мусиным, Г. Рождественским, М. Пазовским, Г. Ержемским) как двигательный процесс, является одним из интереснейших проявлений человеческой деятельности. Здесь переплетаются ее физические и психологические факторы, они оказывают друг на друга взаимовлияние и имеют общую направленность творческой личности, которая все свои материальные и духовные силы устремляет на практическую реализацию внутренней преобразованной активности.

Согласно современным научным исследованиям, человеческий организм как система имеет много «входов» для восприятия внешнего мира – слух, зрение, обоняние и т.д., а *выход* один – человек общается с другими людьми и воздействует на окружающую среду «движениями в их практической и символической форме»¹. «Смеется ли ребенок при виде игрушки, создает ли Ньютон законы о мире и пишет их на бумаге, улыбается ли Гарибальди, когда его гонят за излишнюю любовь к Родине и т.п., – как утверждает И.М. Сеченов, – везде окончательным фактором является мышечное движение»². Это движение – проявление мыслительной деятельности человека, ее внешнее выражение, единый психофизический акт, направленный на достижение цели. Именно поэтому и двигательный процесс дирижера можно рассматривать не в качестве самостоятельного «технологического фактора», не как комплекс выработанных приемов, а как взаимозависимый компонент целенаправленной деятельности дирижера. Движение выражает специфику личности, имеет психическое значение для развития личности и стиль функционирования ее моторики, поэтому каждый дирижер-исполнитель обладает своими характерными движениями, и это есть внешнее проявление творческой индивидуальности, «школы» художника-мастера.

«Каждый дирижер, – говорит Э. Ансерме, – имеет свою индивидуальную технику, которую он проверяет на своем собственном опыте»³. Его высказывание полностью совпадает с концепцией В. Фуртвенглера. Этот выдающийся мастер также неоднократно указывал в своих работах, что техника дирижера, его приемы и манера общения с оркестром всегда связаны с личностью, «поскольку в формировании его технических приемов от-

¹ Спиркин А. Сознание и самосознание. М., 1972. С. 217.

² Сеченов И. Избранные философские произведения. М., 1952. Т. 1. С. 9.

³ Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания. М., 1986. С. 100.

ражается стремление человека к самовыражению»¹. Он настоятельно предупреждает против умозрительных попыток создания особого арсенала «профессиональных приемов», построенных в отрыве от конкретных художественных задач. «Техника, выработанная как самоцель, – по его мнению, – с трудом поддается воздействию, но сама оказывает влияние: стандартизированная техника создает в порядке обратного воздействия стандартизированное искусство»².

Справедливо заметил Б. Вальтер, что в процессе дирижирования развитие техники дирижера, в том числе и мануальной, зависит главным образом от внутренних причин. Точность исполнения, его соответствие партитуре и творческим замыслам дирижера только в минимальной степени определяются механическими факторами. «По существу, – говорит он, – это результат чисто музыкальных побуждений, техника, необходимая для достижения точности, также должна возникать на основе музыкальных импульсов». Причем высказанные положения относятся им не только к сугубо «организационной» стороне деятельности дирижера, но и к бесконечно широкому кругу художественных задач, вплоть до самых тонких и возвышенных³.

Развивая далее свою концепцию, Бруно Вальтер рисует путь овладения профессиональным мастерством, эволюцию его развития. Он утверждает: если достаточно интенсивно стремиться к адекватной реализации своих творческих представлений, «то с течением времени и накоплением опыта развивается дирижерская техника, ведущая оркестр в нужном направлении. Вернее говоря, музыкальный замысел сам находит свою технику выражения, как бы “превращается в технику”»⁴.

Огромный вклад в разработку проблематики движений внес выдающийся ученый Н.А. Бернштейн в работах «О построении движений», «Очерки по физиологии движений и физиологии активности». Он создает единую целенаправленную систему, которая объединяет в себе физические (биомеханические) и психические факторы, лежащие в основе управления преобразовательной активностью человека. Н. Бернштейн говорит: «Нормальный человек никогда не делает движений, производит только действия.

¹ Фуртвенглер В. Из литературного наследия // Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1964. Вып. 2. С. 147.

² Там же. С. 159.

³ Вальтер Б.О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1962. Вып. 1. С. 52.

⁴ Там же.

Но в практике мы знаем, что движения, как элементы действия, все-таки фактически существуют. Если рассмотреть биомеханические потенциалы руки, то можно заметить, что каждое ее сочленение имеет определенное количество так называемых «степеней свободы» или практических возможностей производить разнонаправленные движения. Так, например, палец имеет до 16 степеней свободы, в то время как рука способна осуществлять бесконечное количество сочетаний и комбинаций движений. Ученые подсчитали, что количество движений, которое человек может выполнить с помощью своих мышц, составляет невообразимую для сознания сумму, равную единице с совокупностью полей, помещающихся на бумажной ленте длиной в 9,5 миллионов километров. Учитывая это, вряд ли можно создать такой алгоритм или математическую формулу, которая позволила бы сознанию управлять всеми этими процессами единолично»¹.

Движения не существуют вне общей направленности жизнедеятельности человека, т.е. движения в силу своей внешней наглядности, «наблюдаемости, «невооруженным глазом» (Г. Ержемский) являются объектом наибольшей мистификации со стороны приверженцев вульгарно-дуалистических представлений. Как пишет С.Л. Рубинштейн, «психологические моменты в человеческой деятельности являются внешними силами, извне управляющими движениями, а движения – это чисто физиологическое образование, и для него будто бы безразличен тот психологический контекст, в который оно включено»². «Парадоксальность процесса дирижирования и заключается в том, что несмотря на всю «видимость», положение – «дирижер дирижирует руками» неправильно отражает объективные механизмы его управляющей деятельности». Давно уже доказано, что далеко не все то, что, казалось бы, внешне доминирует и непосредственно управляет, является действительно главным и определяющим в деятельности рассматриваемой системы»³.

Несмотря на сложность научных рассуждений, можно сделать вывод, что происходит смешение различных по своему содержанию понятий и механизмов. «Руки» как реализующий фактор не могут «сами» создавать информацию, как и любой другой музыкальный инструмент. Когда композитор сочиняет музыку, руки не оказывают никакого влияния на содержание и художественный уровень его музыкальных мыслей. В то же время творче-

¹ Бернштейн Н.А. О построении движений. М., 1947. С. 4.

² Рубинштейн С. Проблема деятельности и сознания в системе советской психологии // Ученые записки. МГУ. М., 1945. Вып. 9. С. 3.

³ Ержемский Г. Психология дирижирования. М.: Музыка, 1988. С. 22.

ский замысел «сам» водит руками автора по бумаге, предопределяя выбор движений, необходимый для фиксации сочинения на нотной бумаге.

Таким образом, все движения координируются художественной задачей (смысловой) или задачей действий. Такая сложная, во времени развернутая деятельность состоит из ряда этапов, это не одномоментный акт. Дирижер при правильной организации структуры своих действий не занимается «проблемой» «передвижения рук». Его высшие интеллектуальные функции, осуществляемые корой головного мозга, постоянно нацелены на решение художественных задач. Эти положения, высказанные Н.А. Бернштейном, имеют огромное значение в построении теории дирижирования. Они наглядно раскрывают внутренние механизмы управления двигательным актом, соотношение сознательных и бессознательных элементов в реализации творческих представлений интерпретатора-дирижера (Г. Ержемский). Г. Ержемский пишет в своей книге «Психология дирижирования»: «Рафаэль, по свидетельствам современников, всегда говорил, что у него лучше получается, когда руки сами смешивают краски. И.Е. Репин, работая над картиной, никогда не смотрел на палитру, добиваясь при этом тончайших колористических нюансов. Было бы нелепо утверждать, что эти великие живописцы, не доверяя руководства двигательными функциями бессознательным механизмам, руководствовались в своей творческой деятельности не художественным, а пространственным образом, отображающим местоположение красок на их палитрах». Также можно было бы вспомнить феноменальную способность Моцарта к быстрому овладению игрой на различных инструментах. Чем же она определялась? Использованием опыта «заученных движений»? У него он практически отсутствовал. Его общей гениальной одаренностью? Но она требует объяснения, поскольку базируется на каких-то объективных, хотя еще недостаточно ясных, факторах и механизмах.

Есть основание предполагать, что мы имеем дело не только с исключительными музыкальными данными, но и с наличием уникальной способности к мгновенному формированию бессознательных предреализационных моторных установок. Они создавали объективную возможность не только целесообразно использовать тот мизерный опыт, полученный Моцартом при первом же знакомстве с инструментом, но и осуществлять на его основе своеобразное «логическое» вероятное прогнозирование необходимых моторных компонентов будущего инструментального действия.

В своей книге «Основы техники дирижирования» Н.А. Малько затрагивает интересную проблему, с которой постоянно сталкивается музыкаль-

ная педагогика, связанная с необходимостью формирования двигательных навыков. Почему, прежде чем приступить к обучению начинающего дирижера элементарным основам профессии, его приходится отучать от дурных привычек? Откуда и какие именно «привычки» могут быть у обучающегося дирижера, никогда не стоявшего перед оркестром? По мнению Н. Малько, ответ прост: такие же, как и у ученика, пришедшего на первый урок фортепиано, скрипки и т.д., – зажатые пальцы, тугая, окостенелая кисть, отсутствие самостоятельности и свободы в необходимых движениях, нежелательные моторные иррадиации – словом, достаточно для того, чтобы возникла настоятельная необходимость в их устранении¹.

Хотя Н.А. Малько и заявил, что ответ прост, к сожалению, его высказывания ограничились лишь констатацией существования широко известного явления, не имеющего пока удовлетворительного объяснения в педагогической литературе. В чем же тогда причина этого психофизиологического феномена и какие реальные условия приводят к его возникновению?

У начинающих обучаться музыке, естественно, нет и не может быть специальных двигательных навыков для игры на соответствующих инструментах. В то же время они стараются подражать внешней графике профессиональных движений, наблюдаемых ими у соответствующих исполнителей, но пока не могут автоматически повторить их. К тому же молодые музыканты используют сознание как внешний по отношению к движениям фактор, нарушая этим незыблемый закон, по которому его непосредственное вмешательство в двигательный процесс разрушает естественную координацию целостного действия. В результате и возникают те самые явления, о которых писал Малько: тугая, окостенелая кисть, зажатые пальцы и весь остальной комплекс мышечных спазмов, деформирующий результаты двигательной активности исполнителя.

В ликвидации этого ненормального положения многое зависит от системы профессионального воспитания. «Если преподавание с самого начала шло действительно от внутреннего к внешнему, вместо того чтобы идти от внешнего к внутреннему, и звукотворческая воля действительно с самого начала была его основой», то в результате, как утверждает К.А. Мартинсен, «музыкант сразу же становится на правильные рельсы, способствующие раскрытию у него творческого начала, образного, художественного мышления. Это и приведет в дальнейшем к становлению и

¹ Малько Н. Указ. соч. С. 25

развитию его как творческой личности во всем ее многогранном и потенциальном многообразии»¹.

Об огромном значении дирижирования как средства управления коллективным исполнением высказывались многие выдающиеся музыканты, педагоги, исполнители. «Владение системой жестов, обеспечивающих понятное хоровому коллективу выявление художественных замыслов и умение управлять исполнением, носит название “дирижерская техника”» (курсив наш. – Н.К.). Это фундамент, на который опирается дирижер при решении художественных задач, так как она является основным средством общения дирижера с коллективом. Технические приемы, окрашенные средствами музыкальной и эмоциональной выразительности, образуют *своеобразный язык*. «У каждого дирижера вырабатывается свой словарь жестов, который служит для передачи того, что происходит в его душе»². Французский дирижер Игорь Маркевич пишет об амплуа дирижера: «Настоящий дирижер должен быть полностью в распоряжении своих музыкантов, отрешившись от всякой театральности, им чуждой. Дирижирование оркестром, хором есть в одно и то же время искусство, наука и управление»³.

В музыковедческой науке давно уже утвердилось понимание *исполнительства как важнейшей части* бесконечно разнообразного в своих проявлениях искусства – формы общественного сознания, специфического рода духовно-практического освоения мира, единства познания и оценки человеческого общения. *Дирижирование есть творческий процесс передачи исполнительских намерений дирижера коллективу исполнителей, оно служит цели раскрытия музыкальных образов* и содержит в себе больше условностей, чем любая другая из исполнительских специальностей.

По определению Багриновского, «дирижирование есть творческий психофизиологический процесс, во время которого одно лицо (то есть дирижер) посредством воли, темперамента и профессиональной техники влияет на исполнительский коллектив, что, подчиняя его себе, направляет к реализации заранее поставленной перед собой художественной цели. Осознав стиль исполняемого произведения, пропустив его через свое «я», мы показываем это произведение своим слушателям точно и впечатляюще»⁴.

¹ Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М., 1966. С. 213.

² Мюнш Ш. Указ. соч. С. 71.

³ Искусство дирижирования (Беседа с И. Маркевичем). М., 1966. С. 119.

⁴ Багриновский М. Дирижерская техника рук. М., 1947. С. 8.

А вот особое мнение и необычное высказывание выдающегося теоретика и практика дирижера Г. Шерхена¹ о дирижировании: «Точка так же, как молния и ее блеск составляют одно, а не два отличных друг от друга явления, так и при дирижировании мысленное звучание музыкального произведения и его выявление в игре оркестра должно слиться в один неразрывный процесс»². На занятиях дирижированием, кроме освоения специальных технических приемов происходит развитие общей музыкальности обучающихся. Приступая к практическим занятиям в классе дирижирования, необходимо развивать и совершенствовать технику дирижирования. На первых порах ее целесообразно условно поделить на две составные части, определить ее две функции: 1 – функция *тактирования*; 2 – функция экспрессивная, выразительная (по А.П. Иванову-Радкевичу) – собственно *дирижирование*.

Первая функция – тактирование. В ней преобладает чисто техническая задача: движения дирижера отражаются в пространстве в определенном темпе и условных направлениях, эти движения – точные и экономные, потому что только точность и экономичность дадут основу точного метромирования, (от греч. *mentron* – мера и *nomos* – закон) – установления точного темпа исполнения музыкального произведения при помощи отсчета тактовых долей. Задачей же дирижирования является экспрессия художественной функции – это воплощение и раскрытие внутреннего смысла исполняемой музыки, художественного образа произведения, эмоционального характера музыки, идейно-образного содержания музыки. Задача дирижера – пробудить творческую силу коллектива. Он увлекает идеей, раскрывая при этом новые звуковые перспективы.

Таким образом, можно сделать вывод, что *задача тактирования* – это организация исполнения во времени: показы вступлений, снятий, динамики, темпов и т.д. Артистическое начало, художественное чувство дирижера, волевое воздействие на исполнителей при помощи управления движениями рук, дирижерского аппарата в целом – это *задача дирижирования*. В профессиональной деятельности дирижера обе функции совмещены, неотделимы одна от другой, что позволяет дирижеру владеть всеми специфическими

¹ Г. Шерхен – явление в дирижерском искусстве, это выдающийся дирижер, педагог, создатель учебника по дирижированию (Leipzig, 1929), где обоснованы новые методы профессионального воспитания дирижера. Его труды имеют огромное значение, его методические установки, репетиционная техника, педагогическая работа, вся его жизнь – это пример (образец) служения дирижерскому искусству.

² Шерхен Г. Учебник дирижирования // Дирижерское исполнительство. М.: Музыка, 1975. С. 213.

средствами своей профессии и быть настоящим исполнителем. Дирижеры, у которых отсутствуют четкая организация процесса тактирования и необходимая определенность в графическом распределении метрических долей, всегда вызывают неприязнь коллектива. При этом нарушении, пишет Г. Ержемский, «оркестр начинает “лихорадить”», это происходит от того, что «у исполнителей возникают рассогласования между обычно воспринимаемым в качестве единого сочетания внутреннего метрического ощущения исполняемой музыки и его внешним визуальным, двигательным подкреплением в рамках схемы тактирования»¹. В результате происходит нарушение привычной координации этих факторов, которые воздействовали на исполнителей как условный рефлекс. В этом случае большую роль играет преднастройка музыкантов на такое восприятие дирижера и тогда, даже при полном отсутствии графики схем, это не собьёт музыкантов, они будут ориентироваться на свое внутреннее ощущение музыки и опираться на чувство коллективной ответственности в поддержании ансамблевого единства в исполнении. Таким образом, *сложносоставной навык тактирования* является одной из самых трудных задач в процессе обучения студента. И многие данные научных исследований подтверждают это, например Н.А. Бернштейн утверждает в своей теории, что «с психологической и физиологической точек зрения, движение, моторная схема не могут быть просто усвоены. Они должны быть каждый раз построены субъектом заново».

Весь смысл процесса по усвоению двигательных навыков состоит в развитии и закреплении принципа вариативности. Он заключается в том, что «любой двигательный навык, приобретаемый дирижером, включает в себя настрой психики на решение конкретной смысловой задачи, на которую направлено данное действие, в улучшении и изменении используемых для этого необходимых двигательных средств, – “в повторении без повторений”» (Н.А. Бернштейн).

Интересно, что мысль об «упражнении мозга» была впервые высказана еще в 1915 году выдающимся русским пианистом и дирижером В.И.Сафоновым. В предисловии к изданной им в Лондоне на русском языке книги «Новая формула», представляющей собой «Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано», В.И. Сафонов очень четко определил свое педагогическое кредо. Он особо подчеркнул, что рекомендуемые им упражнения нельзя играть механически, «ибо упражнения эти суть не только упражнения пальцев, но и одновременно упражнения мозга. Это своего рода теле-

¹ Ержемский Г. Психология дирижирования. М.: Музыка, 1988. С. 29.

граф между мозгом и концами пальцев, требующий от играющего полного сосредоточения». И далее, в «Пяти заповедях учащегося» В.И. Сафонов продолжает свою принципиальную линию, рекомендуя всегда играть так, «чтобы твои пальцы шли за головой, а не голова за пальцами». Думается, что Н.А. Бернштейн, будучи хорошим пианистом, знал эту работу и взял ее некоторые положения себе на вооружение.

Но бывают и неосознанно сформированные умения. В дирижировании они являются следствием «подражательства», копирования чужих действий, а на практике – результатом специфического индивидуального приспособления к взаимодействию с коллективом. Это отражает в действиях дирижера набор автоматизированных привычек, связанных с использованием прошлого опыта предшественников. Но навыки, порой полезные для данного дирижера, не могут быть переданы ученикам. Некоторые прекрасные дирижеры не в состоянии передать свой богатейший интуитивный профессиональный опыт, имея в запасе лишь единственный «педагогический прием» – подражание самому себе, где нет обобщения приобретенного опыта, его словесного объяснения и формулирования. В учебной литературе по дирижированию приведено огромное количество графиков, чертежей графических схем тактирования, в них есть ряд подсказок на «все случаи жизни» (Г. Ержемский). Но нет главного – обобщающего принципа или системы, где на основе объективного познания был бы осмыслен каждый эмпирический акт преобразовательной деятельности человека.

Г. Ержемский пишет: «Процесс тактирования не исчерпывается только передвижением рук по условным схемам. Это основной профессиональный как двигательный, так и психологический навык, он несет всегда ряд смысловых задач. Причем тактирование является не только навыком дирижера, но и это система организации всей его двигательной активности». Одной из важных задач педагогики дирижирования является необходимость активно использовать естественные психофизиологические и биомеханические закономерности, которые лежат в основе движений человека.

Таким образом, *техника дирижирования* существует как система выразительности. Она есть важный компонент в огромном комплексе средств и приемов, необходимых дирижеру, служит ему основой дирижерского языка жестов, при помощи техники дирижирования он воздействует на коллектив исполнителей, воплощает художественный образ произведения, передает всю необходимую информацию о темпе, ритме, характере, динамике, показывает вступления инструментам, певцам и многое другое. Название

«мануальная» техника получила от латинского слова «*manus*», что означает «рука». Техника дирижирования – это сумма всех приемов, владеть которой должен каждый дирижер, посредством ее он добивается наилучших результатов и наиболее яркого, полного выражения мыслей, чувств. Как в репетиционной работе, так и во время концертов от степени владения дирижерской техникой во многом зависит результат воздействия на коллектив исполнителей, так как «инструмент», на котором играет дирижер, очень необычен. Ведь хор и оркестр – живой инструмент, он должен не только выполнять требования дирижера, но также предугадывать творческие намерения руководителя коллектива.

Дирижерская техника – это язык жестов, которым дирижер поддерживает контакт с исполнителями. Важно вспомнить, что техника является основой дирижерского языка, но она – лишь средство для достижения цели. П. Казальс писал: «Существует только одна единственная техника: та, которая полностью поставлена на службу музыке»¹.

Г. Шерхен говорил: «Дирижировать – это значит в совершенстве слышать внутренним слухом музыку и с таким совершенством воплощать ее в материю. Звуки надо «покорить», а дирижирование есть воссоздание этих покоренных звуков. Орудием ремесла дирижера является самый удивительный, многогранный, звучащий внутри человека, чарующий голос (*Menschenorgel*). Уметь на нем играть – значит творить чудеса»².

Полное слияние представления и звучания дирижера и оркестра, исполнителя и инструмента есть та регулирующая норма и цель, к которой мы стремимся при дирижировании, которую великий дирижер достигает в самые счастливые минуты своей жизни. Основой дирижерского искусства, по Шерхену, выступает, прежде всего, способность дирижера внутренне познать и услышать то, что будет воспроизведено оркестром. Он считает отправным моментом внутреннее слышание и то идеальное представление, которое создается в сознании дирижера.

Дирижирование, как и всякое другое музыкальное исполнительство, есть результат психофизиологической деятельности. Дирижер должен понимать любого участника своего коллектива. Ш. Мюнш говорил по этому поводу: «Когда каждому музыканту кажется, что вы дирижируете только для него, значит, вы дирижируете хорошо»³. Дирижирование представляет

¹ Казальс П. Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1972. Вып. 8. С. 32.

² Шерхен Г. Указ. соч. С. 210.

³ Мюнш Ш. Указ. соч. С. 5.

собой процесс передачи исполнительских намерений дирижера коллективу исполнителей и служит цели раскрытия музыкальных образов.

В заключение еще раз подчеркнем важность того, что *дирижирование как профессия – многофункционально*. Дирижирование представляет собой целый комплекс деятельностей, в который входят: *интерпретационная* (аналитическая), *исполнительская* (эвристическая), *управляющая* (реализующая), *репетиционная* (педагогическая) и *организационная* (планирующая) деятельность¹.

Перед дирижером постоянно возникает практическая необходимость осуществлять не только художественные задачи, но и организационные задачи и функции, которые есть в деятельности любого человека – это механизмы общения, коммуникации, психологических воздействий, но также это процесс преобразования («языковой процесс») творческих представлений руководителя в «видимую» и понятную для музыкантов информацию. Именно *техника всегда* должна формировать любой жест дирижера. Она нигде не должна быть самоцелью, но всегда подчинена задаче передачи в художественной форме исполняемого произведения. Дирижерский жест – явление уникальное и сложное в искусстве дирижирования. «Жест дирижера заменил ему речь, превратившись в своеобразный язык, с помощью которого дирижер говорит с оркестром и слушателями о содержании музыки». Аналогичная мысль встречается у А. Пазовского в книге «Записки дирижера»: «Техника дирижера есть, в сущности, умение передавать коллективу исполнителей известными внешними знаками свои намерения и вызывать в них чувства, аналогичные своим собственным»².

Основными элементами дирижерского языка жестов, говоря о природе дирижерских жестов, являются выразительный, изобразительный и условный.

Выразительный элемент дирижерского языка выходит из самой музыки, но связан с общечеловеческим языком жестов. Он не нуждается в предварительных пояснениях и должен быть понятен и хору, и оркестру. Дирижерский жест изображает способы звукоизвлечения (туше, штрихи), артикуляционные моменты, тембровые и образно-жанровые особенности в исполнении произведения. Роль его значима, он помогает лучше понять исполнителям художественную задачу, которую дирижер задает им в исполнении, облегчает ее воплощение своим точным предназначением. *Изобра-*

¹ Ержемский Г. Психология дирижирования. М.: Музыка, 1988. С. 8.

² Пазовский А. Записки дирижера. М., 1966. С. 150.

зительный жест имеет богатейшую жизненную основу, опирается на жизненные ассоциации и от этого он естественен. Но малейшее преувеличение придаст манере дирижера претенциозность. А вот *условный элемент* жеста дирижера требует некоторого пояснения, например, какими движениями отмечаются паузы речитатива из оперы или каденции. К условному элементу жеста следует отнести различные метрические схемы, их смысл понятен всем.

Техника дирижирования – это тот язык, на котором начинающий дирижер обращается к хору, оркестру¹. Об огромном значении техники дирижирования как средства управления коллективным исполнением и о необходимости приобретения *специальных* знаний говорили многие великие музыканты. С. Рахманинов вспоминает о том, как прошла его одна единственная репетиция над оперой «Иван Сусанин» М. Глинки: «Пока дело касалось только оркестра, все шло хорошо, но как только присоединялись певцы, произошла катастрофа, и наступил хаос. С ужасом и отчаянием я довел репетицию до конца». И оперу передали Эпозито (итальянский пианист, композитор, дирижер частной русской оперы).

Музыка есть искусство, обладающее огромными выразительными средствами, возможностями, а задача дирижера при помощи *специфических* своих средств раскрыть ее содержание, образы. Через детали специальных средств дирижерской техники дирижер воплощает эту музыку в результате глубокого проникновения в нее.

Можно констатировать, что *первой задачей дирижирования* является глубокое изучение дирижером содержания музыки, выявление стиля композитора, прочувствование музыки произведения; *второй* – определение технических приемов дирижирования музыкой. Конечно же, жесты дирижерами не придумываются, они рождены самой музыкой, ее интонацией, ритмическим рисунком, темпом, динамикой, гармонией, фактурой, тембровой палитрой.

В заключение нужно отметить, что все элементы дирижерского жеста между собой переплетены, в практике дирижирования они друг друга дополняют, но ведущее место все-таки остается за *выразительным элементом* дирижерского жеста, чему свидетельство исполнительское творчество выдающихся дирижеров нашей современности. Полное представление об этом обучающемуся поможет составить видеохрестоматия как подсобный материал. Она дополняет теоретический материал, отражает практический опыт выдающихся мастеров дирижерского исполнительского искусства.

¹ Малько Н. Указ. соч. С. 29.

Принципы дирижирования

В обучении дирижированию есть этапы самостоятельной работы студента, где сразу возникает много вопросов: с чего начать, как выбрать правильное движение, как правильно показывать схему, тот или иной дирижерский жест или положение рук и т.д. Конечно же, педагог должен объяснить на уроке принципы дирижирования, а также принципы постановки дирижерского аппарата. «Учить правильной постановке, значит *постепенно, последовательно и систематически* обучать целесообразности дирижерских движений, используя общие принципы в конкретных условиях дирижерского исполнения»¹ (курсив наш. – Н.К.).

Основные принципы дирижирования, сводятся к следующему: *свободе движений, графической ясности схем, экономии жеста, ритмичности, упреждению, художественной целесообразности, относительной параллельности рук полу и друг другу*. Для музыкантов-исполнителей разных специальностей необходимым условием является *мышечная свобода* и непринужденность движений. Когда мы исполняем музыку, всегда возникает определенное мышечное напряжение, что естественно, так как абсолютной свободы не бывает. По С.А. Казачкову мышечная свобода – это рациональное напряжение, которое точно соответствует условиям данного движения, по А.С. Сивизьянову – напрягать и расслаблять мышцы в соответствии с характером исполняемой музыки.

Г. Ержемский рассуждает: «Следует отличать процесс мышечного освобождения от состояния расслабления. Первый всегда протекает в непрерывном развитии, в динамике, в то время как второй является уже результатом этого процесса, его относительно устойчивой фазой».

Основа рационального расслабления – достижение состояния «мышечного покоя», когда сам двигательный аппарат уже не привлекает к себе особого внимания. В этом случае начальный подъем руки и удержание ее на весу не будут ощущаться дирижером как искусственное действия. Оно, скорее, будет расцениваться им как психологически естественное нейтральное положение, при котором руки неподвижны.

В учебном процессе расслабление осваивается и формируется постепенно, поэтапно: начинается, как правило, от кончиков пальцев, далее, сле-

¹ Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. М., 1967. С. 40.

дуя по руке, переходит к лопатке, охватывая, в конце концов, полностью весь плечевой пояс.

Дирижерские движения очень разнообразны: они могут быть напряженными, легкими, свободными, но обязательно должны быть очень выразительными и пластичными. Из практики музыкального исполнительства известно, что расслабление мышц дается нелегко, особенно на начальном этапе обучения дирижированию, поэтому необходимо тренироваться в умении чередовать расслабление и напряжение своих мышц. Особое значение должно быть уделено *свободе дирижерского аппарата, мануальным движениям*. Студент должен тщательно следить за ощущением свободы внутри себя и не допускать зажатых, скованных движений. Свобода дирижерского аппарата и мануальных жестов предполагает их естественное и удобное положение в его постановке. Нередко студенты предстают перед глазами педагога, по выражению Н. Малько, приходя в дирижерский класс, например, с «тугой окоченелой кистью», «зажатыми пальцами» и другими «дурными привычками» (шевеление губами, гримасничание, подгибание колен, произвольные подергивания или повороты головы и др.). Почему возникают такие негативные моменты в практике обучения дирижированию? Это идет, прежде всего, от *неумения контролировать и правильно реагировать, т.е. управлять своими ощущениями*, не допускать напряженности дирижерской позы, которая возникает от смещения центра тяжести, от наклона туловища с опорой на одну из ног или часть ступни (неустойчивость), неправильного положения рук и головы. Отсюда потеря равновесия, натянутость мышц спины и плечевого пояса, шеи и т.д. Общие причины, вызывающие зажатость, – физические причины: общая физическая неразвитость, природная неуклюжесть, занятия тяжелой атлетикой (бокс, гири), где есть большое мышечное напряжение. И психологические принципы – незнание партитуры, когда нет четкого плана действий, сложность художественного исполнения, страх и волнение перед публикой.

Наиболее часто встречающиеся *ошибки в постановке дирижерского аппарата*:

- 1) высокое положение рук – вызывает усталость рук и плечевого пояса;
- 2) сама поза дирижера – он стоит на *прямых* ногах и вытягивает руки далеко вперед от корпуса;
- 3) когда руки имеют зигзагообразную линию или широко расставлены в сторону;

4) реже встречается *низкая* постановка рук, при этом руки либо сильно прижаты к корпусу, либо локти сильно задвинуты назад.

Какие нужно применять упражнения, чтобы избежать этих изъянов? Рекомендации следующие: корпус не должен быть сильно напряжен, но и излишне подвижен; дирижер должен опираться на обе ноги, которые слегка расставлены для лучшей устойчивости; фигура дирижера должна выражать спокойствие и уверенность. Нужно помнить – дирижер всегда виден всем, так как стоит в центре, все внимание на него, поэтому сильное «двигание» корпусом мешает коллективу, а допустимо увеличение движений тела только в больших кульминациях и *tutti*.

Относительно свободы рук и положения кисти следует отметить, что важна их независимость и гибкость, эластичность кисти.

Ошибки при постановке кисти:

- 1) напряженные запястья;
- 2) вялая кисть с безвольными пальцами;
- 3) отсутствие ощущения звука в пальцах;
- 4) нет собранности кисти;
- 5) скрюченные пальцы и шевеление пальцами;
- 6) отставление в сторону большого пальца или мизинца.

По своей природе руки разных людей имеют различное строение, т.е. они могут быть тяжелые, легкие, короткие, длинные и т.д. И здесь нужно учитывать индивидуальность рук студента, предлагая ту или иную дирижерскую позу и позицию, при которой он будет приобретать, нарабатывать свободу дирижерского аппарата и своей техникой дирижирования научиться легко, красиво и свободно выразить музыку. Пути развития мышечной свободы строятся в одном направлении – сначала исключить общие физические и психологические недостатки, затем привлечь для развития свободы комплекс специальных упражнений, которые могут выработать ощущение свободного движения дирижерского аппарата.

Движения дирижера совершаются в пространстве и имеют определенный рисунок, они обязательно точные, ясные, как любой язык (четкая речь), ничто не должно мешать понять смысл выражаемой мысли. Исполнителям должно быть понятно, что хочет от них дирижер и какая информация им передается. Во время практической реализации своих творческих замыслов дирижер естественно тратит какую-то часть своей энергии на осуществление двигательного процесса.

Процесс экономии дирижерского жеста предполагает лаконичный показ дирижерской схемы, жеста, экономичного по амплитуде, – от этого жест становится предельно выразительным. Максимальное физическое усилие, которое дирижер может применять, равно усилию одного исполнителя. Управляя коллективом, нужно постоянно об этом думать. «Как легкого нажима кнопки пальцем достаточно, чтобы привести в действие энергию мощной электростанции, так и достаточно небольшого взмаха (если он уместен и точен), чтобы вызвать в хоре звучность максимальной силы»¹. Он может быть более экспрессивным, хотя и меньшим по объему.

Большинство выдающихся дирижеров отличает экономия жестов. Описывая одно из выступлений А. Никиша, Адриан Боул особо отметил, что «рука Никиша ни разу не поднималась выше его лица. Поэтому и казалось, – говорит он, – что если бы рука дирижера вытянулась до предела, то, безусловно, вызвала бы землетрясение». Рихард Штраус часто любил повторять, что «лучше всего исполнять музыку, когда дирижируешь спокойно и тихо», надо уметь «хладнокровно обуздывать дьявола»².

Г. Ержемский отмечает в своих исследованиях, что такой подход перекликается с основными принципами кибернетики, которая определила свое отношение к информационному взаимодействию как несиловому, неэнергетическому процессу. Аналогичный принцип распространяется и на более широкое понятие «управление». Его сущность в том, «что движения и действия больших масс или преобразование больших количеств энергии направляется, контролируется при помощи небольших масс и небольших количеств энергии, несущих информацию»³.

Хорошо выразил диалектику противоречий, взаимосвязь и взаимозависимость физической и эмоционально-волевой интенсивности Г. Шерхен: «Существует закон – усиленная психическая энергия рвется наружу в виде усиленной физической энергии. Но физическая энергия сама по себе антимузыкальна: музыка есть искусство духа и духовных напряжений, она не выносит физической энергии в качестве самоцели»⁴. Творческий успех дирижера во многом зависит от его умения контролировать и направлять импульсы своей преобразовательной активности в практически необходимое русло.

¹ Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. М., 1967. С. 42.

² Штраус Р. Из опыта дирижирования великими классическими произведениями // Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1975. Вып. 7. С. 134.

³ Ержемский Г. Психология дирижирования. М., 1988. С. 33.

⁴ Шерхен Г. Указ. соч. С. 222.

В исполнительском искусстве в состоянии творческого эффекта, который вызывается общим эмоциональным подъемом, эмоциональным возбуждением, не должно присутствовать состояние эмоционального натурализма, он диктуется эстетикой управления, хорошим вкусом и контролем.

«Художественные эмоции» – это «умные эмоции»; они строятся на внутренних исполнительских эмоциях, а не на моторных реакциях спазматического характера (Л.С. Выгодский), не на эмоциях физического свойства, где есть только аффективная несдержанность. Путь к мастерству лежит через сознательную экономию, самоограничение движений, ведь согласно общеизвестному афоризму (и это истина), «мастерство познается в ограничении». Как сказал Ф. Лист: «Мы не гребцы, а рулевые».

Дирижирование имеет смысл, если оно возникает раньше звучности. А выразительность жеста, его подача несколько раньше реального звучания есть основа принципа «упреждения».

Принцип «упреждения» – мгновенная передача выразительного значения жеста. Он должен быть подан несколько раньше реально возникающей звучности. Психологически он основан на смещении представления и восприятия во времени. Процесс *представления*, то, что дирижер внутри себя представляет (музыкальный образ), предваряет восприятие реальной звучности, которую создает хор, оркестр. Точнее, это не то, что звучит, а будет звучать.

Принцип звукодвижения предполагает исключение из своих движений лишнего и стремление к тому (а это есть его цель), чтобы жест вызывал определенное звучание, все то, что только выражает музыка, а рука как «звучащий инструмент» несет в себе звуки, темп, ритм, динамику, мелодический рисунок. В этом случае дирижер совершает «звукодвижения», и здесь важно, чтобы основой формирования этих движений стала слухомоторная связь, эти движения и слуховые представления неразрывны и взаимосвязаны между собой.

Очень важен *принцип ритмичности* – основой его является четкая акцентуация, ощущение четкой метрической единицы такта, как то: четверть, восьмая и т.д.

Принцип художественной целесообразности тесно связан с принципом экономии жестов. Он применяется в решении многих исполнительских задач, где художественная, музыкально-исполнительская идея содержит в себе и техническое решение, так как в определении того, что худо-

жественно ценно и целесообразно дирижер исходит, прежде всего, из самого произведения, его содержания, формы и стиля. Дирижер сам решает в этом случае, какой объем жестов надо применить, какой рукой или обеими вместе, какую позицию использовать, как найти мышечную свободу в момент исполнения произведения и многое другое. Этот принцип выступает критерием художественного исполнения в творческой практике и составляет целесообразность всех помыслов и действий дирижера, приводит его к правильному выбору и отбору средств в воплощении художественных задач в исполнительстве.

В дирижировании все принципы тесно между собой переплетены, а студент, опираясь на знание музыкального произведения и исходя из особенностей звучания, художественной значимости произведения, сам может найти правильные действия. Таким образом, можно сделать выводы:

1. Мера использования того или иного принципа находится в основе *принципа художественной целесообразности*.

2. *Принцип свободы* заключается в том, что недопустимо излишнее напряжение, лишь художественная целесообразность поможет найти точную меру свободы и мышечного напряжения в тот или иной момент исполнения.

3. *Принцип графической ясности* основан на значении четкого дирижерского рисунка, который исключает его «расплывчатость» и выразительнее показывает данную музыкальную мысль.

4. *Принцип экономии* предостерегает от увлечения большими движениями, но лишь художественная целесообразность точно подскажет величину того или иного взмаха.

В определении того, что художественно целесообразно, дирижер руководствуется содержанием, формой, стилем произведения.

Только полное подчинение всех своих помыслов и действий *произведению* приводит к правильному отбору средств воплощения, к верному решению художественной задачи.

Вопросы постановки дирижерского аппарата решаются в тесной связи техники и искусства, обособление которых друг от друга недопустимо, и хотя в процессе обучения выделение тех или иных технических задач бывает жизненно необходимым, оно всегда должно иметь *специальную художественную цель – это художественная, музыкально-исполнительская идея!*

3.2. О внешней форме выражения чувств

«Все бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности, – писал гениальный русский физиолог И.М. Сеченов, – сводится окончательно к одному лишь явлению – мышечному движению». «Одушевленность, страстность, насмешка, печаль, радость и прочее – суть не что иное, как результаты большего или меньшего укорочения какой-нибудь группы мышц – акта, как всем хорошо известно, чисто механического»¹.

Всегда ли внешняя форма выражения какого-нибудь чувства полностью передает его содержание? Проявляется ли эмоция так же ярко во вне? Или иначе: чувствует ли хор так же сильно музыку, как ее чувствует дирижер? А если нет, то почему?

К.С. Станиславский придавал большое значение внешней форме проявления чувств. Он писал: «...Артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства – его внешнюю форму воплощения»².

Этот вопрос очень важен и для дирижера. Основным условием нормального дирижирования служит отсутствие физического напряжения в мышцах лица и рук дирижера. Зажимы как бы закрывают свободный выход чувствам, создавая мышечный заслон на их пути, вследствие чего искажается «правда чувств».

Лицо дирижера является «экраном», на котором «спроецированы» его чувства. Напряжение, возникшее в руках, передается лицу, лишая его естественности и свободы выражения. Судорожное состояние рук отзывается на мимике лица. Дирижирование же предполагает тесный и свободный союз двух компонентов: лица и рук. Один компонент подчеркивает, углубляет и «комментирует» другой. Благодаря этому полнее раскрывается семантика жестов. Во время дирижирования лицо дирижера не должно оставаться равнодушным, невыразительным.

Но нередко начинающий дирижер принимает физическое напряжение за подлинное проявление чувства. Ему кажется, что чем сильнее он напрягает мышцы рук, тем сильнее и чувство, выражаемое ими. Ощущением силы напряжения он заменяет силу чувств, особенно в драматически напря-

¹ Сеченов И.М. Рефлексы головного мозга. Избранные труды. М., 1952. Вып.1. С. 147.

² Станиславский К.С. Работа актера над собой. М., 1938. С. 374.

женных эпизодах. «...В минуты сильного подъема, – писал К.С. Станиславский, – который я принимал за вдохновение, не я управлял своим телом, а, наоборот, оно управляло мною. Но что может сделать тело там, где требуется работа творческого чувства! В эти минуты тело напрягается от бессилия воли, а ненормальное напряжение повсюду, в разных центрах, точно завязывает узлы или создает судороги, благодаря которым ноги коченеют и едва могут ходить, руки деревенеют, дыхание спирается, горло сдавливается и все тело мертвеет»¹.

Невозможно избежать напряжения мышц рук, например при показе главной кульминации произведения. У дирижера, свободного в своих движениях, напряжение рук бывает кратковременным и редко достигает крайних пределов, к тому же обязательно сменяется их расслаблением. Чаще всего это возникает во время исполнения кульминации музыкального произведения. Дирижер, имеющий скованный аппарат, к тому же не может выявить свои эмоциональные возможности вследствие быстрой утомляемости рук. «У меня так устают руки, – сетует один из них, – что я не могу думать о музыке, я думаю только о том, смогу ли довести концерт до конца».

Выражение музыки осуществляется через жестикуляцию рук, физическую изменяемость их, выявляющуюся в периодичности напряжения и расслабления, насыщенности и освобожденности, активности и пассивности. *В этой бесконечной перевоплощаемости рук заключена основа выразительности при дирижировании.*

Изменение музыки, всех ее выразительных элементов невозможно осуществить без помощи внешнего и внутреннего рисунка движения рук. Это делает их слабыми, сильными, тяжелыми, пустыми, легкими и т.д.

Естественно, дирижер выражает свои чувства через экспрессивную напряженность жеста, а не наоборот – размягченность движений рук. Например, в хоре С.И. Танеева «На могиле» потребуется не только увеличение амплитуды жеста, но и насыщение жеста силой в начале, момент кульминации и быстрый спад в экспозиции.

Таким образом, для выражения чувств экспрессии, интенсивности переживаний необходимо владеть комплексом технических приемов, которые дадут возможность дирижеру реализовать и выявить требуемое в исполнении.

¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве: собр. соч. М., 1954. Т. 1. С. 114.

3.3. *Функции рук, мимика и взгляд дирижера*

Разделение функций рук дирижера обогащает выразительные средства дирижирования, расширяет возможности дирижерской техники. Без этого вряд ли достижимо убедительное исполнение.

Параллелизм обеих рук в исполнении музыкального произведения не отражает выразительной звучности, и дирижер выглядит беспомощно и неинтересно, поэтому необходимо приобретать и вырабатывать разнообразные навыки в координации движений рук. Это возможно только на основе взаимозаменяемости и независимости их действий, при этом левая рука должна дирижировать, как и правая рука, свободно, виртуозно, владеть нюансировкой, должна уметь делать все то, что и правая рука.

Независимость функций рук означает согласованность их действий, иначе получится, что «правая рука не знает, что делает левая». Таким образом, взаимодействие рук дирижера основывается на согласованной, координированной независимости, при которой отдельные действия рук способствуют цельности выражения музыкального образа и его восприятия.

Большое значение имеет *лицо* дирижера, его *взгляд*, так как его важнейшая функция – контакт с исполнителями. Взгляд дирижера должен быть направлен на весь коллектив, на какую-то группу или партию, на солиста или отдельного музыканта. Он должен поддерживать и помогать музыкантам во время исполнения, но ни в коем случае не раздражать (особенно солистов). «Выражение лица дирижера во многом содействует оказываемому им влиянию, и если дирижер не существует для оркестра, не умеющего или не желающего на него смотреть, то почти также, и он перестает существовать, если он не может быть виден»¹, – говорил Г. Берлиоз.

Мимическая функция лица отражает деятельность тесно связанных между собой лицевых и мимических мышц, они располагаются около органов чувств – глаз, рта, носа, ушей. Ощущения и впечатления, которые испытывает человек, отражаются на лице. Положительные эмоции вызывают хорошую мимику, разглаживают лицевые мышцы, а отрицательные – наоборот. Эта функция биологическая, она является основой для выражения эмоционального состояния: желание, радость – мышцы разглаживаются, все приподнимается вверх. П.Ф. Лесгафт сформулировал мимическую выразительность таким образом: «Человек приучается относить сокращения мышц, окружающие органы высших чувств, к получаемым ощущениям или впе-

¹ Берлиоз Г. Дирижер оркестра // Дирижерское исполнительство. М., 1975. С. 79.

чатлениям и производит затем такие же сокращения под влиянием чувствований, соответствующих этим впечатлениям, причем степень сокращения и число участвующих мышечных групп прямо пропорциональны силе впечатления»¹.

В силу своего расположения мимические мышцы имеют исключительно большую подвижность и тонкость движений. Самое незначительное сокращение лицевой мышцы чрезвычайно заметно и вызывает соответственное изменение выражения.

Мимика дополняет жесты рук, «доказывает» их содержание. Руки без соответствующего выражения лица, глаз не смогут передать различные оттенки эмоционального состояния дирижера. Его поза должна быть естественной, ненапряженной, но подтянутой, корпус устойчив, ноги при этом нешироко расставлены, одна нога чуть выдвинута вперед (это придаст устойчивость), спина прямая, но без напряжения, плечи свободно опущены, развернуты чуть-чуть, подбородок немного приподнят. Примерный высотный уровень рук – середина грудной клетки. Рука свободно свисает у корпуса, без напряжения поднимается движением вверх, сгибается в локте, немного отводится в сторону – такова общая позиция рук. Кисти по отношению к предплечью подняты немного, локоть ниже кисти, она смотрит вперед, и обе руки расставлены не шире плеч.

Невозможно себе сейчас представить дирижера, который бы уткнулся в партитуру и не обращал никакого внимания на коллектив исполнителей (хор, оркестр). Выразительность взгляда и мимика дирижера способствуют верному пониманию музыкантами дирижерского жеста и исполняемой музыки, укрепляют их уверенность, помогают быстро предотвратить и исправить ошибки. Но нужно заметить, что чрезмерная, утрированная мимика – это уже большой недостаток, что превращает мимику в гримасу. Г. Берлиоз писал в своей книге, что «пюпитр не должен быть настолько высоким, чтобы доска, поддерживающая партитуру, закрывала ему лицо. Выражение лица дирижера во многом содействует оказываемому им влиянию»².

Цитируя рецензию «Лейпцигской музыкальной газеты», автор одной из книг о Листе – П.А. Трифонов пишет, что Лист-дирижер обладал «главным достоинством настоящих дирижеров – умением передать в полном блеске дух и характер исполняемого произведения», и продолжает: «Каж-

¹ Лесгафт П.Ф. Собрание педагогических сочинений. М.: Физкультура и спорт, 1953. Т. 4. С. 56.

² Берлиоз Г. Дирижер оркестра // Дирижерское исполнительство. С 73.

дый тончайший оттенок он умеет указать ясно и понятно для всех исполнителей. Его оживленное, выразительное лицо чудесно объясняет различные настроения музыки, и его энергетический, блестящий взгляд должен воспламенять каждую капеллу. Лист – воплощенная душа музыки; как солнце, бросает он лучи вокруг себя, освещает и согревает все окружающее...»¹.

В. Яковлев в книге «С. Рахманинов» пишет о композиторе и дирижере: «Особой мимики, выработанной у иных дирижеров, не было, но выражение лица не могло не меняться, как у глубоко эмоционально подвижного музыканта. И это являлось также естественным средством для восприятия оркестрантами». Высказывая мысль, что «совершенно невозможно управление и создание художественного образа жестами одних рук без участия лица и глаз», далее он пишет: «В истории дирижерско-хорового факультета Московской консерватории, в классе Г.А. Дмитриевского (примерно в 1926 году), проводились опыты занятий по технике дирижирования с врожденно-слепыми. Имея достаточную музыкальную одаренность и грамотность, эти слепые студенты показали полную непригодность к дирижерской специальности. Всякие попытки к исполнению были безрезультатны вследствие выключенного из процесса управления зрения и отсутствия выразительности лица».

Из этого положения следует еще одно важнейшее требование – ни на один момент не допускать противоречий в выразительности отдельных частей дирижерского аппарата, например лица и рук дирижера.

Внешняя форма двигательных проявлений в процессе воздействия дирижера на исполнителей является исключительно тонким искусством, раскрывающим не только содержание музыкального произведения, но и внутренний мир самого дирижера.

Взгляд дирижера оттеняет звуковую картину, и исполнение звучит то «вдалеке», то «близко», то «снизу», то «сверху», то собрано, то компактно, как бы из одной точки².

Для того чтобы между дирижером и оркестром возникли полное взаимопонимание и атмосфера товарищеской коллективной работы, он обязательно должен видеть глаза исполнителей.

«Глаза всесильны, – утверждает Юджин Орманди. – Внушающие, просящие, убеждающие глаза – средство постоянной коммуникации между руководителем оркестра и музыкантами, то зеркало, которое отражает каж-

¹ Трифонов П. Франц Лист. СПб., 1887. С. 85.

² Казачков С.М. Дирижерский аппарат и его постановка. М.:Музыка, 1967. С. 27.

дую мысль и эмоцию дирижера». С их помощью происходит как бы «...зондирование души объекта шупальцами глаз, подготовка этой души для ... восприятия мыслей, чувств и видений ...».

Помимо воли, лицо человека отражает все его переживания. Человек научился с годами скрывать свои истинные чувства и душевное состояние за особым, нужным ему выражением. Исполнительское слово тогда ценно и имеет силу воздействия, когда истинно и с предельной искренностью отражает мир художника-музыканта, который таит в себе его душа. Как замечает Фейнберг, «музыка не может звучать в обстановке мелких чувств и низменных мыслей»¹.

3.4. Дирижерский аппарат и его функции

Дирижер управляет хором, оркестром посредством дирижерского аппарата, он выражает с его помощью музыкально-исполнительский замысел, а намерения дирижера в воплощении художественной воли своим внешним выражением всем понятны и видимы. Дирижер устанавливает контакт с артистами и поддерживает его, пластично, выразительно воплощает в своем исполнении все художественные особенности и свойства музыкального произведения, он управляет звучностью, заражает исполнителей своим эмоциональным, артистическим настроением. Для осуществления этих задач, сознавая важность эмоционально-психического воздействия, необходимо учитывать, что влияние проявляется и физически – через жест, взгляд, облик дирижера.

Дирижерский аппарат. Его элементами являются корпус (голова, торс, ноги), руки, лицо, глаза. Все одинаково важны, каждый имеет свои специфические выразительные свойства и выполняет определенные смысловые функции. Их положение и соотношение заключается в следующем: большой диапазон зренья, поворот головы, направленность взгляда, его выразительность сообщают исполнителям целый комплекс эмоциональных состояний. Это подкрепляется положением корпуса, постановкой и напряжением рук и ног (их положение влияет на выразительность корпуса, придает ему определенный характер). Все части дирижерского аппарата нуждаются в развитии и систематической работе над их взаимодействием. От внешнего вида дирижера многое зависит, от внимания исполнителей не ускользает ни

¹ Фейнберг С. Пианизм как искусство М., 1969. С. 164.

этическая, ни эстетическая сторона. «Дирижер должен быть внешне опрятен и приветлив, никогда не допуская грубости. Тонкая художественная работа исключает ее полностью»¹. Дирижер должен быть собранным, энергичным. Основным средством общения с хором, оркестром, передачи ему информации, управления коллективом являются *руки*. Это наиболее важная часть дирижерского аппарата. Известный дирижер А. Иванов-Радкевич говорил: «От дирижера требуется рука, как от певца – голос, а от пианистов и других инструменталистов – пальцы. Рука – выразитель музыкальной мысли, воли художника»².

Выразительные возможности рук необычайно велики. В ходе изучения теоретической части дирижирования, в связи с многообразием положения рук в дирижировании, необходимо познакомить студентов с фотографиями видных дирижеров, желательно использовать также и видеоматериалы. Эта наглядность способствует постижению выразительного значения рук. Значение рук полно и основательно проявляется в управлении темпо-метро-ритмом, логикой, нюансировкой и динамикой, характером звуковедения и штрихами. Здесь руки дирижера незаменимы ничем. В зависимости от эмоционально-образной сферы меняются и позиции по горизонтали и вертикали, максимальные и минимальные амплитуды жеста и т.д.

Итак, о *строении руки*. Рука состоит из плеча (верхний отдел), предплечья (средний отдел) и кисти – это самый легкий, тонкий отдел руки (включает в себя запястье, пясть и пальцы).

Плечо является основой руки, ее опорой, оно поддерживает руку, имеет в своих движениях массу, точность, широту диапазона, подвижность и разнообразие в силу своего устройства (плечевой сустав и сильные мышцы).

Предплечье – более тонкий отдел руки по форме и легкий по весу, выступает продолжением плеча через цилиндрический сустав, который дает подвижность. Предплечье не может совершать широких круговых движений, как плечо, но в скорости оно имеет преимущество. Предплечье соединяет плечо с кистью – это дает руке цельность и гибкость. При этом локтевой сустав и кистевой играют особую роль. Фиксация и расслабление этих суставов обуславливают нужный характер движения всей руки, что придает ей огромный диапазон *свободы движений и является* условием выразительности дирижерской техники.

¹ Чесноков П. Хор и управление им. М., 1952. С. 220

² Иванов-Радкевич А. Указ. соч. С. 51 – 52.

Кисть – самый легкий и тонкий отдел руки, она состоит из трех частей: запястья, пясти и пальцев. Кисть связана с предплечьем кистевым (лучезапястным) суставом. Она состоит из костей и мышц (27 мелких костей), суставы различной формы соединены между собой и приводятся в движение системой мышц. От этого кисть подвижная, ловкая, гибкая и способна выполнять множество движений (кисть, по определению К.С. Станиславского, – «глаза тела»). Движения кисти разнообразны – сгибание, разгибание, отведение и приведение (лучевая и локтевая функции), вращения кисти осуществляются при соответствующем движении предплечья.

Кисть выражает в музыке разнообразие деталей, поэтому она может принимать любую форму благодаря своему строению, например может быть круглой, плоской, угловатой, сжатой в кулак, раскрыта веером, т.е. иметь множество градаций и форм. Дирижер использует разные виды прикосновения кисти – он может касаться, гладить, сжимать, царапать, ощупывать, нажимать, рубить, опираться и т.д. Это помогает дирижеру выразить различные штриховые и тембровые особенности звучания, многообразные детали музыки и ассоциировать свои представления со звуками: тепло, мягко, твердо, часто, тонко, глубоко, узко, широко, плоско, кругло, бархатно, шелково, рыхло, компактно и т.д. Кисть – самая независимая и подвижная часть руки, она единственная может производить движения при относительно неподвижной руке и при этом выражать различные штриховые особенности звучания.

Пальцы. Пальцы кисти обеспечивают лепку звучности. Они указывают, собирают, рассеивают. Таким образом, строение руки обеспечивает многообразие ее использования в дирижировании. Особую роль играют большой палец и указательный. Их положение ярко и характерно подчеркивает выразительное движение всей руки; в результате изменения положения обоих пальцев меняется в результате смысловое значение кисти: «кисть просит», «кисть требует» (по С. Казачкову). Большой палец помогает кисти в лепке звучности, ощущении «формы» звука.

3.5. Функции правой и левой руки

Во время дирижирования руки дирижера действуют как слаженный аппарат, его части взаимодействуют друг с другом. Каждая из частей рук имеет свои выразительные возможности и выполняет специфические функции.

В процессе обучения дирижерской технике стоит важная задача развития самостоятельности и координирования рук, что является одной из

важных сторон технической подготовки студента. Разделение функций рук дирижера обогащает выразительные средства дирижирования, расширяет возможности дирижера, его технический потенциал.

Основная функция правой руки – тактирование, от его точности и четкости зависит ансамбль исполнения. Правая рука выполняет большой круг задач технического и художественного свойства. Она также является важнейшим инструментом управления исполнением, но когда держит палочку, круг ее выразительных возможностей ограничен, так как при этом нельзя использовать свободно раскрытую кисть. Но такое положение не уменьшает значение правой руки – художественной выразительности исполнения, эти особенности имеют специфический характер.

Все средства управления, применяемые правой рукой, исходят из главного принципа тактирования, выразительность ее жеста зависит от амплитуды и скорости движений меньшей или большей резкости или мягкости движений разных частей руки; она отражает ритм во времени и пространстве. Главная ее задача и функция – отражать ритм (в широком и узком смысле), динамику и агогику, которые являются основными элементами развития музыкального произведения, особенно если рассматривать ее как изолированную от других средств дирижерского управления исполнением. Правая рука несет всю основную нагрузку дирижера, рисует фигуры схем в общих чертах (как треугольник или четырехугольник), совершает постоянные движения между счетными долями, она управляет темповой и метроритмической стороной исполнения, показывает вступления, динамику различных уровней. «Правая рука – рисунок, левая рука – краски», – пишет выдающийся дирижер Ш. Мюнш, – правая рука – от разума, левая рука – от сердца»¹. Правая рука – агогика, характер музыки и штрихи (*non legato, маркато...*), левая рука имеет вспомогательное значение, она не противостоит правой руке, а обогащает ее. Левая рука отражает тембровоинтонационные особенности музыки. Конечно, на первых порах сразу же нужно разграничивать эти функции, и лучше как метод избрать дирижирование отдельно каждой рукой, чем вместе. Для этого применяются упражнения на координацию рук, различные сочетания комбинаций: например, показать вступление той или иной драматической партии, снять звучание какой-либо партии, показать выдержанные звуки одной рукой в то время, как другая тактирует, показать неподвижные нюансы и т.д. Постепенно студент применяет более разнообразные художественно-технические задания

¹ Мюнш Ш. Указ. соч. С. 39.

для левой руки. Современная дирижерская техника включает применение дифференцированности обеих рук, в идеале наибольшая выразительность может быть достигнута лишь при взаимодействии правой и левой рук. Правильнее сказать, что не правая или левая рука, а дирижер при помощи рук дирижирует, сюда включены мимика и другие выразительные элементы, обусловленные спецификой дирижерского исполнения.

Возможности левой руки в принципе не отличаются от правой. Если правая рука постоянно занята тактирующими жестами, показывающими метроритмическую основу, то левая не тактирует. Левая рука имеет большую свободу действий, что позволяет использовать ее исключительно для решения художественных задач. Рука выражает динамику исполняемой музыки, внезапные и постепенные изменения, характер мелодии, ее фразировку, снятия звучания, выявляет фактурные особенности партитуры (подголоски и т.п.). Она дает знак вступления отдельным инструментам или группам оркестра, солистам, хору. Владение левой рукой представляется более сложным именно вследствие огромного разнообразия ее функций (более художественного порядка). Включаясь в дирижирование, левая рука использует движения, отражающие эмоциональное состояние человека, образно дополняющие смысл речи, поясняющие какую-либо ситуацию и т.п. Это не только сумма навыков, но больше творческий, художественный процесс, благодаря этому технику левой руки можно сравнить с пластической техникой актера, левая рука служит средством общения с исполнителями. Она содержит в своих жестах и ритмический элемент. По своему значению последний не может применяться к тому, что содержится в жестах правой руки. Параллелизм крайне нежелателен. Именно поэтому левой руке поручается необязательное выполнение схемы. Особенно ярко это применяется в оперных сценах, в произведениях кантатно-ораториального жанра и т.д. Движения обеих рук происходят независимо друг от друга: правая ведет основной темп в сопутствующей ему динамике, левая – помогает правой, раскрывая художественные, эмоциональные стороны музыки. В то же время все их движения скоординированы и имеют одну и ту же цель – лучшее и наиболее полное выражение исполняемой музыки. Жесты одной руки обогащают и усиливают действие другой руки.

Взаимозаменяемость функций рук должна быть полной, поэтому левая рука должна уметь делать все то, что делает правая рука, и наоборот. И только тогда, на этой основе, можно добиться независимости обеих рук, что дает цельность выражения и восприятия музыкального образа. Движение

нельзя назвать выразительным, если оно лишено образности. Пассивное положение левой руки будет неестественным в то время, когда правая рука производит энергичные движения. Но стоит дирижеру согнуть левую руку в локте, раскрыть ладонь – это будет уже выразительный жест, который несет в себе определенный смысл; рука, сжатая в кулак, имеет иное выразительное значение. Но симметричное движение левой руки, зеркально-тождественно дублирующее правую руку, не имеет выразительного значения – в данном случае надо помнить, что параллелизм и симметричность в движениях обеих рук снижают выразительность дирижирования при выполнении художественно-выразительных задач. Манеру дирижирования симметричными движениями необходимо искоренять, нужно развивать более совершенные навыки.

Технические и выразительные функции левой руки:

1. *Левая рука заменяет правую руку* в технических функциях – показ вступлений, снятий, показ дыхания.
2. *Левая рука дополняет правую*, усиливает ее выразительность, ее роль многообразна. Это жесты, которые отражают динамику, колорит, насыщенность звука, его отрывистость, акценты, протяжность.
3. *Самостоятельная задача левой руки* – художественная функция, дирижирование подголосками и т.п.
4. *Левая рука дирижирует* вместо правой руки – функция левой руки подчеркивает ясность выразительности жеста, важно, в какой момент действия левой руки в нем проступает то одна, то другая функция, больше или меньше.
5. Показ левой рукой отличается не только удобством, но и «*заметностью*» (Н. Мусин). Перед началом движения ауфтакта левая рука остается неподвижной, вследствие чего специальный жест ее сразу привлечет внимание, например, если нужно показать несколько вступлений подряд левой рукой, то ею не следует тактировать или производить любые другие движения; подав первое вступление, рекомендуется сразу же остановить руку, сохраняя ее неподвижной до следующего. Этот прием характерен для управления сложными оперными ансамблями (солистами, партиями хора), чтобы точно показать, кому из них следует вступать. В этой связи «заметность» жеста обусловлена тем, что левая рука может находиться на позиции в более высоком положении, нежели правая рука.
6. Когда дирижеру требуется привлечь *внимание* хора, оркестра, то он подключает для этого левую руку. В условиях сценического пространства

оперного действия устанавливать дирижеру с исполнителями контакт взглядом затруднительно, поэтому следует использовать специальный жест – приподнятую вверх левую руку.

7. Левая рука используется также в *инструментальных аккомпанементах*, когда возникает потребность после длительного солирования подготовить к вступлению оркестр или хор (поднять левую руку за два-три такта).

8. В *оперных речитативах* левая рука находится на уровне диафрагмы в неподвижном состоянии, в то время как правая рука отсчитывает паузы, а ауфтакт к аккорду дается обеими руками.

9. *Предупреждение преждевременного неправильного вступления* – здесь левая рука может быть использована тогда, когда кто-то из солистов сбился или спел свою реплику раньше: левая рука предупредительно высоко поднята вверх и для исправления такой ситуации неподвижна до того момента, когда нужно уже будет показать правильное вступление.

10. *Жест-сигнал* – он применяется как выразительное и сильное средство, например, когда он выполнен сильно и быстро, то приобретает значение жеста-предварения и применяется перед сильной кульминацией или перед вступлением медной группы, тем самым усиливая выразительность музыки, он образно дополняет и подготавливает мощный замах и удар правой руки.

11. *Снятие звука* – это самый распространенный технический прием, выполняемый левой рукой. В это время правая рука занята, она не должна выключаться из процесса тактирования, поэтому левая рука может свободно от правой руки выполнить снятие звука.

12. *Динамика* – важнейшее средство выразительности в музыке. Роль левой руки в этом смысле огромна – внезапное изменение динамики, различные способы показа *subito forte* и т.п. Выполняя эти технические задачи, левая рука должна оставаться неподвижной, далее ауфтактом дирижер должен сильно замахнуть левой рукой с небольшой амплитудой и произвести это *subito forte*. Но нельзя, чтобы руки были симметричными, они должны иметь разные уровни, т.е. не должно быть дублирования удара левой руки – правой, нужно исключить полностью параллелизм. *Subito piano* выполняется решительным, активным движением левой руки, при этом обычные движения в правой руке нарушают схему тактирования. Этот прием может выполнить и левая рука, так как она в этот момент имеет тактирующую функцию.

Таким образом, систематизируя все наиболее типичные способы выполнения динамики, подчеркнем: сильная динамика перед появлением *Piano* должна быть доведена до конца такта и доли; левая рука принимает участие в выполнении *piano*; выполнение приема *subito piano* не должно нарушать темпа музыки; выбор способа, которым будет показан оттенок, должен соответствовать этому требованию; *forte*, предшествующее *piano*, нельзя «гасить» правой рукой, это вызывает нарушение темпа.

Способы показа *subito piano* многочисленны и разнообразны и могут быть выделены в две основные группы технических приемов:

1. *Принцип предупреждения* – жест запрещающий левой рукой.

2. Приемы, основанные на *принципе «активного пресечения»* (сильной динамики), т.е. в отличие от первого технического приема, где появление *piano* предупреждалось замаховым движением левой руки, здесь левая рука выполняет полное движение, выполняет как замах, так и движение в сторону с ударом и остановкой в конце. Дирижер активно прекращает сильное звучание, при этом левая рука подключается чуть раньше за две-три доли такта до появления *piano*.

Существует еще один прием «*пресечения*» звука, когда правая рука, нарушая рисунок тактирования, показывает последнюю долю перед *piano* энергичным снимающим движением вниз – вправо, т.е. обе последние доли такта идут в одном направлении, а левая рука одновременно с правой дает аффтакт (поднимается при этом) к доле, с которой начинается новая динамика, правая рука включается в прерванное движение чуть позже на одну или две доли. Это очень сильное выразительное средство в исполнении. Последнюю долю перед новой динамикой можно выполнить обеими руками вниз, а первую долю (она начинается с *subito piano*) оркестр и хор выполняют *самостоятельно*, без показа дирижера.

В динамическом плане для правой руки существуют три главных высотных уровня тактирования, левая же рука обладает неизмеримо более широким диапазоном. Основные положения ее при показе динамики сводятся к следующим.

1. *Фортиссимо*. Показывается рукой, вытянутой перед корпусом и поднятой прямо вверх, выше уровня плеча, с открытой вверх ладонью. Рука стоит некоторое время неподвижно на одном месте или достаточно медленно движется по горизонтальной линии влево. Жест руки активный, волевой, предельно насыщенный. Он «требует» от хора, оркестра наибольшей силы звука.

2. *Форте*. Рука находится несколько ниже, чем при *фортиссимо* (приблизительно на уровне плеча или чуть ниже его), слегка согнута и приближена к корпусу. Ладонь повернута в бок, пальцы разведены в стороны. Жест руки активен и насыщен.

3. *Пиано*. Полусогнутая левая рука находится приблизительно на уровне груди, вблизи от корпуса. Ладонь повернута к исполнителям, как бы «предостерегая», «прикрывая» силу звука, активность ее уменьшена.

4. *Пианиссимо*. Левая рука максимально приближена к груди дирижера. Уровень руки еще ниже, нежели при *пиано*. Положение кисти такое же – ладонью к исполнителям.

В отдельных особых случаях дирижер левой рукой может показать *пиано* или *пианиссимо* не вблизи от корпуса и не на уровне груди, а на верхнем уровне как возле корпуса, так и вдали от него, обязательно «предостерегающей» ладонью, вытянув руку вперед.

Кроме постоянной динамики, левая рука может показывать и ее изменения.

5. *Крецендо*. Левая рука постепенно переводится из более низкого уровня в более высокий, соответствующий той силе звучания, которая и завершает *крецендо*. При этом ладонь (вначале обращенная к исполнителям, если это было *пиано* или *пианиссимо*) постепенно поворачивается вверх. Направление подъема – снизу вверх и несколько влево.

Степень внешней активности и насыщенности жеста также увеличивается (правая рука в то же время расширяет амплитуду своего жеста, увеличивая его активность).

Если *крецендо* завершается кульминационным моментом, левая рука может перевести свое поступательное движение в ауфтакт к вершине этой кульминации.

6. *Диминуэндо*. Рука совершает процесс, обратный предыдущему – постепенно переводится из более высокой плоскости (где она находилась до начала звучания) в более низкую. Ладонь постепенно поворачивается к оркестру. Степень уменьшения ее активности зависит от степени *диминуэндо*.

7. *Внезапное пиано* (*subito piano*) показывается очень быстрым «отдергиванием» руки и почти молниеносным приближением ее к корпусу с направленной к исполнителям ладонью (положение *пиано* или *пианиссимо*).

Таким образом, *степень динамики, показываемая левой рукой, зависит от высоты ее положения, расстояния от корпуса, направления ладони и внешней активности, насыщенности жеста.*

Самостоятельная задача левой руки выражается в ее широком применении, например в полифонии это показы подголосков, имитации, показ вступлений новых голосов, их снятия, показ характерного отличия одного голоса от других голосов. В этих случаях левая рука может руководить исполнением полифонического голоса от начала до конца, может подчеркнуть наиболее важные моменты развития мелодии, изменение динамики, кульминаций и т.д. Но нужно знать, что включение левой руки в полифонию для руководства подголоском и контрапунктическим голосом нельзя считать обязательным приемом, это может отвлекать дирижера от дирижирования всем сквозным развитием музыкального произведения, кроме того, излишняя детализация, *стремление показать «все» наносит урон исполнению*, так как *разрушает цельность развития музыкального произведения*.

Самостоятельное применение левой руки необходимо тогда, когда динамика вступающего голоса отличается от динамики других голосов; когда применяется показ вступления левой рукой небольшим энергичным движением; она выделяет только один звук, акцент или вступление голоса. Активна роль левой руки, когда динамика одного голоса не совпадает с динамикой другого голоса – здесь необходим показ спада или нарастания динамики, отражающейся в движении левой руки; можно также придерживаться тактирования рисунка схемы, но правая рука во избежание симметричности движения должна быть менее активна. *Классический пример* применения левой руки – показ вновь вступающих голосов, проведение мелодического голоса.

Таким образом, левую руку необходимо применять в силу свойственной ей специфической выразительности, непосредственно воздействуя не только на разум, но и на чувства исполнителей. *«Идущий от сердца»* жест левой руки значим, ценен и обязателен в разнообразии исполняемых музыкальных произведений.

Самостоятельность рук. Нередко встречаются дирижеры, тактирующие одновременно двумя руками, механически отмечающие лишь темп и метр музыки. На выполнение иных задач у них уже нет возможностей, так как обе их руки заняты только тактированием.

Дублируя правую руку, вместо того чтобы использовать левую с ее богатейшими возможностями показа художественных сторон произведения, дирижер значительно обедняет себя, свою технику. Нет никакой необходимости повторять одну сторону исполнительского процесса, не нуждающуюся в повторении за счет исключения другой, не менее важной и значимой.

Параллельное тактирование, дирижированием назвать нельзя, так как возможности левой руки не дифференцированы для выявления художественных качеств исполняемой музыки.

Некоторые из подобных дирижеров, по-видимому, чувствуют бессмысленность такого параллельного тактирования, и правая рука их временами продолжает тактировать одна. Л. Маталаев замечает: «Но что при этом делает левая? Сначала она перелистывает страницу партитуры, затем слабо и невнятно включается в процесс тактирования (разумеется, ничего не прибавляя к его наглядности)... Далее вновь опускается для поворота страницы..., иногда рука беспомощно висит вдоль корпуса дирижера, не принимая никакого участия в процессе управления оркестром. Или вновь тактирует вместе с правой. Ничто другое так не выдает беспомощность дирижера, как такое дублирование обеих рук»¹.

¹ Маталаев Л.Н. Основы дирижерской техники. М., 1986. С. 23.

Глава 4

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДИРИЖИРОВАНИЯ

4.1. Структура дирижерского жеста

Значение дирижерского жеста в дирижировании велико, помимо важности других средств дирижерского аппарата – глаз, мимики и т.д., роль дирижерского жеста огромна. *Язык жестов* является инструментом для реализации творческих замыслов дирижера. Он сообщает исполнителям, *когда и как* исполнять ту или иную деталь сочинения. Особенность деятельности дирижера состоит в том, что он одновременно и руководитель коллектива, и исполнитель. Обе стороны между собой неразрывно связаны. Как руководитель дирижер отвечает за интерпретацию произведения, за целостность звучания, он во время исполнения дает указания, которые предвосхищают выполнение поставленных задач. Этот жест выполняет функцию *предвосхищения*. Здесь дирижер находится всегда впереди хора, как бы опережая звучание во времени. Как исполнитель дирижер отвечает за данный момент звучания, поэтому его жест должен отражать, фиксировать текущее звучание. Этот жест имеет функцию *фиксации*, так как неотрывен во времени от сиюминутного звучания и по времени совпадает с возникающим звучанием.

Еще одно важное свойство дирижерского жеста – его *биофункциональность*. *Предвосхищающие движения* дирижера показывают вступления, снятия, акценты, изменения темпа, динамику ритма. Они способны изменять музыку. *Фиксирующие движения*, наоборот, закрепляют, сохраняют достигнутый уровень (темп, динамику), они носят спокойный характер.

Понимать дирижерский жест и в узком, и специальном значении мы должны как *отдельное движение руки в дирижерской схеме*. Каждая доля такта выражается своим *определенным направлением*. Таким образом, *дирижерский жест* – это любое движение руки, выражающее любой прием (например, снять), или движение руки вне схемы, или выразительное положение руки и т.п. Жест – это *единичный* взмах руки от одной «точки» до другой. *Дирижерский жест* – это совокупность движения. Жестами дирижер выражает то, что указано композитором, – он есть средство связи и контакта. Жест дирижера преследует две цели: он намечает рисунок метрического течения музыки, придает выявляет ее выразительность, вырази-

тельные и формообразующие силы музыки, придает законченный вид самому исполнению.

Структура дирижерского жеста включает в себя три элемента: замах (ауфтакт) – движение руки вверх или в сторону; *падение*, или *стремление*, – движение руки вниз, которое завершается *фиксацией* новой точки (доли); отражение, отдача, отскок (последний – менее употребительный термин) – движение, возникающее *рефлекторно* от удара. С одной стороны, дирижерский жест *един* и *циклический*, а с другой – *многофункционален*, растянут во времени, циклический по своей структуре. Из всех элементов решающее значение имеют *замах* и *удар*, так как движение отдачи после удара на определение начала элемента доли не оказывает.

Дирижерский замах-ауфтакт – первый элемент структуры дирижерского жеста. Он является основой всего процесса управления исполнением, выражает волю дирижера; в нем заложены и характер произведения, и темп, и динамика и т.д. *Стремление, падение* руки к точке на воображаемой плоскости воспринимается как продолжение от замаха: *функция второго* элемента – сделать ясным момент движения до удара по точке, в скорости, направлении, динамике движения. А сама точка является кульминацией этого стремления – она связана со звукоизвлечением, *началом звучания* – это *третий элемент* структуры дирижерского жеста. Точка выражается как криволинейными (скользящими) движениями, так и прямолинейным прикосновением. Точка в движении руки – начало звуковедения, связана с началом звучания, поэтому, естественно, в практике у каждого музыканта вырабатываются ощущения, каким образом выполнить этот прием и каким способом.

Существует несколько приемов прикосновения к точке: в зависимости от музыки это может быть точка «удар», точка «нажим». Точка «удар» – движение, при котором рука соприкасается с точкой на плоскости в результате стремления, падения на воображаемую плоскость, при этом пружинистая отдача, отражение выполняет штрихи – например, *стаккато, маркато, легато*, все градации динамики от *pp* до *ff*. Точка «нажим» имеет два приема выполнения – в зависимости от отдачи и отражения: в первом происходит мгновенное освобождение руки от отражения, отдачи, рука как бы делает толчок; второй – с постепенным «освобождением руки от «нажима» к «отдаче», «отражению» очень плавно и также выполняются штрихи *легато* и динамические градации. «Отдача», «отражение», «отскок» – это начала следующей доли. И третий элемент дирижерского жеста – отражение, отда-

ча, отскок – продолжение звучания доли, т. е. рефлекторное движение руки от «точки» опоры. Оно определяет ведение звука дальше и является ауфтактом к следующей доле. Отражение целиком зависит от характера музыки. В лирических произведениях отражение должно быть мягким, а в быстрых – легким, резким. Отражение, отдача связывает доли в одно целое, оно может также и разделять их. Отдача всегда ритмизованна и бывает двух видов: *естественная (механическая)* и *искусственная (регулируемая)*. Оба вида отдачи могут быть полноправны в процессе дирижирования, и их отбор зависит от характера исполняемого произведения.

Жест на отражение, отдачу должен быть тщательно продуманным и осознанно обоснованным. Это движение должно регулироваться в соответствии с характером музыки. Дирижеру-исполнителю необходимо избегать неосмысленного механического движения в элементе дирижерского жеста (отражении, отдаче). Регулируемая отдача должна стать одним из основных элементов дирижерской техники. Оба вида полноценны и правомерны в применении. Любые отклонения в темпе (ускорение и замедление) обуславливаются неточностью отработки всех элементов дирижерского жеста.

Таким образом, в основе технической стороны дирижирования лежит тактирование – жестовое изображение метра, тактового размера. В отличие от схем тактирования, использующихся, например, при сольфеджировании, каждую долю предваряет движение, называемое ауфтактом. *Жест ауфтакта по временной продолжительности должен быть равен длительности определяемой им доли.*

Описанный выше *начальный ауфтакт*, или *ауфтакт вступления*, скоростью замаха и падения определяет и отмечает *основной темп* произведения. Именно поэтому дирижеру нужно очень внимательно относиться к правильности движения ауфтакта и перед подачей жеста «дыхание» обязательно мысленно представить себе темп, в котором должна зазвучать музыка. Непременное условие правильного ауфтакта – тождество временных длительностей замаха и падения. Преждевременно возникающий удар застаёт исполнителей врасплох; звук извлекается торопливо, а потому неодновременно. Замедление движения к удару столь же опасно, так как певцы могут не точно рассчитать момент начала звука.

Особенно следует сказать о жесте, указывающем на окончание пения, или, как принято его называть, жесте «снятия». Этот жест состоит из *трех элементов: внимания, приготовления и снятия*. Осуществляется жест снятия по тем же правилам, что и жест вступления: и в том и в другом случае

правильность выполнения приема обуславливает *верный ауфтакт*. Жест приготовления, предваряющий снятие, аналогичен жесту дыхания, жест снятия – жесту вступления. Ауфтакт к снятию, как и ауфтакт к вступлению, должен обязательно даваться в темпе и характере исполняемого произведения.

Таким образом, можно выделить следующие *функции дирижерского жеста*: *показ темпа, метроритма, начала (вступление) и окончания пения (снятие)*. Владение техническими приемами, с помощью которых осуществляются данные функции, безусловно, очень важно. Однако эти приемы не исчерпывают всех задач, которые содержит в себе дирижерский жест во всем процессе исполнения. Сюда относятся, например, приемы изменения темпа и динамики, интенсивности и окрашенности звука, акцентировки, артикуляции, фразировки; приемы, с помощью которых наглядно обозначаются различные смысловые связи, присущие музыкальной речи, жесты, способствующие выравниванию хорового строя и ансамбля и т.д.

4.2. Значение дирижерского жеста. Виды жеста

Для того чтобы овладеть художественно-выразительной стороной дирижерской техники, нужно разобраться в природе выразительного жеста, в источниках его происхождения, в причинах, порождающих образность. Прежде всего, необходимо уяснить, что *дирижерский жест – это способ выражения музыки*. Взаимосвязь и взаимообусловленность музыки и жеста можно сформулировать так: *музыка определяет выразительность жеста, жест конкретизирует сущность музыки, помогает раскрыть ее смысл*. Из этого следует, что источник *пластической выразительности* нужно искать в *самой музыке*, в музыкальной речи.

Музыка, ее содержание – источник определенных двигательных навыков, музыкально осмысленных движений, необходимых в дирижерской практике. Вместе с тем следует еще раз подчеркнуть, что жест дирижера должен не следовать за музыкой, не иллюстрировать ее, а вызывать к жизни то или иное звучание, воздействовать на исполнителей и на исполнение.

Среди средств *эмоционального воздействия* (мимика, пантомимика) *жест является основным средством*. Остальные из перечисленных средств остаются *дополнительными*, они должны применяться очень осторожно, так как любое преувеличение чревато последствиями, такими как нарочитость (мимика), вычурность, антихудожественность.

Жестами дирижер может передать почти все чувства человека. В работе он использует ассоциации, которые совпадают с каким-либо термином, отражающим характер заключенной в музыкальном произведении эмоции, и помогают определить свое отношение к этому исполнителей. Необходимо также проследить изменения чувств, их усиление или ослабление, переходы в иное настроение и пр.

Прообразы внешних проявлений эмоций дирижер должен искать в жизни, наблюдая за собой, присматриваясь к окружающему и т.д. Надлежит поступать так же, как актеру или художнику, которые черпают впечатления во вне, с тем, чтобы затем отразить их в собственном творчестве. Весьма полезно наблюдать мимику, жесты, особенно движения пальцев, которые в выражении чувств играют значительную роль, поведение актеров на сцене и т.д. Известную помощь оказывает внимательное изучение картин художников, особенно если в них имеется изображение трагического, героического, состояний радости, горя и пр. Ценность использования образцов живописи и скульптуры в том, что в них проявление чувств дано в обобщенном виде.

И. Мусин замечает, что дирижеру полезно ознакомиться с трудами К. Станиславского. В них он почерпнет большое количество мыслей, прямо или косвенно имеющих отношение к его собственному художественному мастерству.

Жест как знак, выражающий эмоциональное состояние человека, с давних пор интересовал психологов, писателей, ораторов, живописцев, скульпторов, актеров, певцов. Все они обращали внимание на тот факт, что определенное душевное состояние проявляется у большинства людей с помощью одинаковых или очень схожих движений. И хотя масштаб, экспрессия, острота, темп их во многом зависят от характера, возраста, темперамента человека и в каждом случае имеют свою индивидуальную окраску, все же сходства, общности в них гораздо больше. Поэтому поведение, жестикуляция, мимика, взгляд человека, положение его головы, корпуса дают возможность прочесть его чувства. Так, корпус «сжатый», как «внутри завернутый», выражает разные степени застенчивости, страдания, ослабления воли; корпус расслабленный, вялый – разные степени безразличия, протрации, отсутствия воли; корпус подтянутый, развернутый – различные степени уверенности, собранности, воодушевления, силы воли. Движение корпуса также связывается с определенным эмоциональным состоянием. Давно замечено, что движение в бок, в сторону предмета (объекта) выражает физическое усилие, а всякое лицемерие приятного или неприятного заставляет откинуться наше тело назад.

Из этого следует, что любое отклонение корпуса не может быть произвольным, и лучше, если во время дирижирования сохраняется его относительная неподвижность и подтянутость. В то же время эстетически оправданные движения корпуса усиливают выразительность дирижерского жеста. К ним можно отнести постепенное распрямление корпуса с небольшим отклонением назад в момент показа нарастания динамики, воодушевления, подъема; некоторое сжатие его с небольшим наклоном вперед во время передачи затаенности, скованности, застылости, новой волны развития и т.д.

Как самостоятельный фактор жесты возникли в процессе исторического развития трудовой деятельности человека. С разделением труда появилась необходимость в привлечении других людей для совместных усилий. Это явилось причиной возникновения новой формы движений, лишенных обычных физических усилий, сохраняющих за собой лишь функции воздействия и речевого общения.

Научное определение жеста существенно отличается от обыденных представлений. Часто под жестом дирижера понимаются любые его движения, в том числе регулирующие действия и навыки. Это ошибочная трактовка. Навыки входят в систему искусственно построенных профессиональных движений-действий, в то время как жест является следствием *непроизвольного* отображения внешней моторикой дирижера предвосхищаемой им потребности в определенном художественном результате (Г.Ержемский).

«Мимике и жестикуляции не учатся так, как правильному произнесению слов», – подчеркивает известный американский психолог Г. Шибутани. Это скорее интуитивный процесс, выражающий индивидуальность психики каждого человека. Жест, по его словам, обозначает любое движение, «которое служит показателем внутреннего переживания человека». Он особо отмечает, что «экспрессивные движения большей частью непроизвольны и всегда сопровождают сознательно осуществленные действия». Именно они, обладая наибольшим творческо-информативным содержанием, и раскрывают исполнителям смысловой подтекст трактовки произведения дирижером.

Огромную роль жестов в передаче *духовных* состояний человека отмечали с давних времен. Леонардо да Винчи писал: «Хороший живописец должен писать две главные вещи: человека и представление его души. Первое – легко, второе – трудно. Этому следует учиться у немых, так как они это делают лучше, чем другие люди». И в заключении он рекомендовал: «Делай фигуры с такими жестами, которые достаточно показывали бы то, что творится в душе фигуры, иначе твое искусство не будет достойно похвалы».

Г. Ержемский отмечает, что в нашем организме существуют так называемые «чувственные» нервы, которые связаны с действием органов чувств и идут от соответствующих рецепторов к аналогичным зонам коры головного мозга. Эти нервные пути сообщаются с двигательными клетками, которые при возбуждении чувствительных нервов побуждают к работе двигательные нервы.

Переживания человека трансформируются в эмоциональный заряд, вызывая тем самым определенные мимические, жестикуляционные реакции, они воспринимаются коллективом как творческая потребность дирижера. Внешняя форма движения дирижера является важным фактором в исполнении, но с повышением уровня задач ее значение падает, так как главным становится смысл содержания действий дирижера в решении определенных художественных задач. «Если жест не является непосредственным следствием вашего определенного исполнительского намерения, он не найдет отклика в оркестре, а на слушателей произведет впечатление неловкого, неестественного движения»¹, – пишет Э. Ансерме.

Жест подлинного дирижера всегда индивидуален, неповторим. Он «может быть выучен не более, чем жест гнева или любви... Вот почему жест дирижера так различен, и так трудно, если не сказать невозможно, судить о нем извне»². Как справедливо утверждает Р. Канн-Шпейер, «то, что открывается взору аудитории, никак нельзя считать критерием достижений дирижера. Напротив, чем увереннее дирижер владеет техникой своего дела, тем с меньшей «затратой» жестов он добивается желаемого результата»³. Яркий тому пример – деятельность выдающихся дирижеров современности: Тосканини, Малера и Рихарда Штрауса. Как известно, все они в той или иной степени в процессе совершенствования своего мастерства значительно упрощали внешнюю манеру дирижирования. Так, Тосканини с годами пришел к простому «круговому» движению. Малер, по свидетельству Пауля Стефана, в период своего расцвета «все больше прибегал к одному только взгляду, легкому повороту головы, намекающему жесту»⁴. Аналогичную метаморфозу претерпела и дирижерская техника Рихарда Штрауса. Если ранее Ромен Роллан писал о нем как о молодом артисте, «который, дирижируя оркестром, исполняет бравурный танец, то в зрелом возрасте отличительными чертами этого мастера стали простота и скупость движений. Его

¹ Ансерме Э. Беседы о музыке. Л., 1976. С. 27.

² Там же. С. 18.

³ Канн-Шпейер Р. Указ. соч. С. 302.

⁴ Там же. С. 303.

“лицо и фигура напоминали скульптуру. Только вблизи ощущалась нервная дрожь и излучения мощной силы, притягательной как магнит...”¹.

Дирижер использует как силу музыки, которая воздействует на исполнителей во время исполнения, так и выразительность собственных движений. Именно жестом дирижер показывает самые сокровенные, тончайшие нюансы эмоциональных состояний.

Существуют жесты, дополняющие ситуативную речь, они почерпнуты из жизненной практики.

Музыка и движение взаимосвязаны. Отдельные элементы музыки – темп, метр, агогика, динамика цезуры, характер звуковедения являются одновременно элементами движения и адекватно им выражаются. Так, например, увеличение или уменьшение силы звука можно выразить соответственно увеличением или уменьшением объема жеста, ускорение или замедление темпа – увеличением или замедлением скорости движения. Изображая в музыке силу и размах, темп и ритм движений, композитор передает и те эмоции, признаками которых служат эти свойства. Передавая, например, *волевые интонации* с помощью музыки, мы получаем возможность ассоциативно «увидеть» в ней выразительность жестов, осанки, походки человека; в *эмоциональном нарастании*, возбуждении музыкальной речи – увеличение скорости движения, движущейся массы, неуклонный подъем; в *эмоциональном спаде* – уменьшение скорости, ослабление энергии движения, сокращение его величины. Жестами можно дополнить, пояснить то, что мало выражено словами, или обрисовать форму, величину предмета, например можно указать направление, содержание действия, т.е. вместо слов применить образный жест. Так, И. Мусин дает обозначения и названия жестов, которые часто встречаются в практике дирижирования, хотя названная терминология здесь применена условно.

Широко известен «*пригласительный*», или «*предлагающий*», жест. Этот жест применяется во фразировке как средство показа мелодической вершины. Показывается движением руки с одновременным переворачиванием ее ладонью вверх.

«*Зовущий*» жест – наиболее часто встречается в практике. Выполняется всей рукой или только кистью и пальцами, ладонь обращена вверх. Применяется, когда нужно выделить голос из других голосов, обращаясь к исполнителю левой рукой: пальцами легкой рукой он приглашает певца вы-

¹ Краузе Э. Рихард Штраус. М., 1961. С. 153.

делить голос из других голосов, прозвучать больше над всем звучанием. Он относится к отдельному исполнителю или группе певцов.

С этим избирательным жестом связан другой жест – «указывающий» на конкретного певца, чтобы именно он выполнил важный оттенок в музыке; при этом дирижер фиксирует взгляд на данном исполнителе. В оркестре жест может иметь иное значение: повернувшись лицом к первым скрипкам, дирижер может показать им пальцем левой руки, чтобы они не заглушали другой голос. Этот жест может выделить тот или иной голос, приглушая, нивелируя звучность других.

В практике применяется «отстраняющий» жест – выполняется левой рукой. Форма его такова: ладонь обращена вниз большим пальцем и раскрыта, она как бы отодвигает от себя свет плоскостью. Применяется в снятиях и для внезапного прекращения динамики.

Очень близок и по форме, и по значению к «отстраняющему» жесту жест «отрицания». Он выражается в категорической форме – «отвергаем категорически». Кисть руки движется влево ребром, как что-то отрезая. То же применим как для снятия, так и изменения динамики.

На практике широко используется «отгоняющий» жест, раскрытая ладонью кисть производит отстраняющий жест от себя. Выполняется левой рукой. Аналогичен ему жест «отказывающий», который подобен отрицающему движению головы. В процессе дирижирования ладонь обращена вверх, выполняет колебательные движения. Такой же смысл имеет «вызывающий на поверхность» жест. Чаще он применяется при обращении к медной группе оркестра.

В классе по дирижированию студенты исполняют вокально-симфонические произведения, поэтому им необходимо использовать на практике технические приемы и все перечисленные жесты. Сюда можно отнести также жесты «внимание» (поднятая левая рука с указательным пальцем вверх); «просьба» (по сравнению с жестом «приглашения», ладонь больше опущена вниз, а вместо краткого «приглашающего» жеста жест «просьбы» продолжается дольше по времени, им можно воспользоваться для выразительности звука, увеличения экспрессии и т.д.).

Существует жест «напряженности», «цепкости» – в нем пальцы собраны в горсть и напряжены. Это усиливает действие правой руки, способствует большей концентрации. Выполняется следующим образом: левая рука повернута ладонью вверх, пальцы подобраны, поднимается вверх. Дирижер «собирает звук в горсть», «вцепляется» пальцами в звук и отводит его движением от себя, в сторону исполнителей.

Безусловно, все эти выразительные движения имеют определенный *практический смысл*. Все эти приемы общепонятны и доступны, так как они вызывают отчетливые ассоциации с действиями, которые встречаются в нашей жизни. Но нужно всегда знать и понять, найти причину, стимулы, вызывающие их существо.

Жесты, вызывающие представление о «*весе*» и «*пространстве*», имеют большое выразительное значение. В зависимости от тесситуры тот или другой звук, та или другая музыкальная фраза приобретают иной характер.

Для образной выразительности дирижерских жестов очень важна их связь с *пространственными ощущениями* (ощущениями высоты и глубины, узости и широты, приближения и удаления). Пространственные ощущения часто ассоциируются с представлениями о свете и мраке, весомости и легкости. То, что сверху, мы обычно воспринимаем как более светлое, снизу – как более темное. Чем ближе к основанию, тем каждый предмет фундаментальнее, массивнее. Горы, деревья, островерхие башни готических соборов – классические примеры направленности формы от широкого и монументального к тонкому и легкому. Подобные наблюдения и ассоциации окажут дирижеру неоценимую помощь в поиске наиболее выразительных движений и жестов, адекватных характеру музыкального образа. А это очень важно, ибо от того, насколько точно выразительность дирижерского движения, жеста, мимики раскрывает смысл художественно-образного содержания музыки, во многом зависит успех исполнения. Несоответствие же дирижерского жеста характеру образа не только не помогает исполнению, но может дезориентировать певцов: они перестанут верить дирижеру и даже в тех случаях, когда его жесты точны и отвечают конкретной задаче.

Эти пространственные ощущения связываются и с понятием весомости. Опущенные руки и голова – внешние признаки, которые отражают психическое подавленное состояние человека, и наоборот, радость заставляет распрямиться человека и бурно выразить свое состояние в стремительных движениях. Эти ассоциации применяются в практике дирижерского исполнительства, чему есть масса примеров. Таковы взаимосвязи наших чувств, связанные с нашей психикой и ощущением закономерностей окружающей нас действительности.

Непосредственно из жизни заимствован жест «удар» (ранее применялся удар палки по пульту). В современном дирижировании роль удара – начало доли (тактирования), но также это *средство управления выразительной стороной* исполнения. Ударными движениями дирижер прекращает,

срывает звучание, показывает акценты, различные штрихи в звучании и т.д. А применяемые в дирижировании движения «вытягивания», «протяжения», «поглаживания» отражают протяженность звука, его динамические изменения, усиление или уменьшение и т.п.

Таким образом, все жесты имеют *образно-эмоциональное выражение*, отражают динамику музыки. В основе каждого применения динамики лежит рост или ослабление эмоций, усиление ее яркости, насыщенности. Динамика служит тоже и утверждению музыкального образа.

В процессе общения со своими творческими партнерами дирижер использует *две системы жестов* (по Г. Ержемскому).

Первая представляет собой комплекс профессиональных двигательных автоматизмов. Ее фундаментом являются сложившиеся в историческом развитии дирижирования *общепринятые приемы и навыки*. Они призваны решать элементарные технологические задачи, связанные с управлением оркестром. Основу системы составляет так называемый процесс тактирования.

С помощью тактирования дирижер строит материальный каркас исполнительского процесса, создает «сценическую площадку» для развертывания своих творческих действий. Навыки помогают определить «время» (темп, динамику развития) и «место» (структуру организации музыкального материала) происходящих в музыке событий, осуществлять и выполнять те фоновые действия, без которых основная художественная деятельность дирижера «утонет» в неопределенности внешней формы выражения.

Дирижер передает *интерпретационные моменты, творческую информацию* через разнообразные формы экспрессивных проявлений, составляющих *вторую систему жестов*. Она базируется на особом комплексе выразительных движений и действий. Их актуальная роль проявляется главным образом в процессах общения и коммуникации. Отображая тончайшие нюансы переживаемых отношений, бесконечную гамму человеческих эмоций и настроений, выразительные движения помогают понять и уточнить действительный смысл передаваемой дирижером информации.

4.3. Характер жеста. Жесты активные и пассивные

Дирижерские жесты, выражая звучание музыки, различаются между собой по характеру. Активность жеста зависит от характера музыки, ее динамики. В партитурах часто встречаются выдержанные звуки, спокойные, застывшие эпизоды и здесь не требуется активного, волевого жеста, особенно там,

где он не нужен солисту (например, речитатив в опере), где нужен только отсчет, а не активный жест (скорее дирижер тактирует). Чем насыщеннее характер и динамика музыки, тем активнее будет жест. Паузы дирижер отсчитывает «пассивным» (условное название) жестом; в этом принимает участие только одна кисть, отсюда амплитуда руки минимальная, схема показывается только кончиками пальцев кисти. Пассивный жест представляет собой тактирование схемы, «откладывание» долей такта, лишенное интенсивности. Степень пассивности жеста различна для ведения музыки и отсчета пауз. Но снятие ноты или аккорда отмечается при этом активным жестом:



1 доля активная, остальные – не активные, снятие – это опять активный жест.

Дирижер обязан отсчитывать такты, они должны быть не волевые и активные, а точные. В дирижировании оперы (для солистов) нужно четко разграничить показ активных и пассивных жестов. Например, часто дирижер выжидает певца, который начал петь после ферматы на паузе; или, выждав фермату, дирижер легким движением указывает певцу момент вступления. Если есть два или несколько пустых тактов, то дирижер должен отсчитать их. Он вправе «отложить» прикосновением палочки по пультау все это количество тактов *вперед*, независимо от темпа солиста; при этом оркестру дается кратковременный отдых. Такты с ритмическим характером музыки солиста (в операх) лучше показывать («откладывать») на первых их долях, т.е. в темпе, чтобы оркестр чувствовал четко пульс звучащей музыки. Таким образом, показываются *пустые такты*. Если в произведении в начальных тактах есть паузы, то не всегда их нужно тактировать. Тогда сам дирижер решает, когда ему применить показ. Применение движения активности придает дирижированию контрастность и выразительность, более ярко воплощает характер музыки.

Жесты атакующие – поддерживающие. Дирижерские жесты, выражая звучание музыки, являются либо «предвосхищающими жестами», выраженными функциями афтакта, либо «фиксирующими звучание», выраженными атакующими, или поддерживающими, жестами.

Начало любой музыкальной мысли, отдельные элементы музыкальной речи, вступления голосов связаны с необходимостью атакующего жеста. Различают несколько *видов атакующих жестов* – жест совпадающей атаки (в случаях, когда возникновение звука совпадает с началом счет-

ной доли); жест последующей атаки (когда начало счетной доли заполнено паузой или продолжением предыдущего звучания).

Назначение поддерживающих жестов – выявление динамики, колорита, эмоционально-выразительного характера музыки.

Степень активности и характера атакующих и поддерживающих жестов находится в прямой зависимости от конкретного звучания музыки.

Сочетание атакующих и поддерживающих жестов имеет важное практическое значение в выражении музыки: в отражении особенностей ритма, раскрытии синтаксического строения (членения) музыкальной речи, выявлении в процессе дирижирования отдельных сторон музыкальной фактуры, инструментовки. Поэтому возникает необходимость применения атакующих и поддерживающих жестов обеими руками в практике дирижерского исполнительства.

4.4. Функции и структура дирижерских схем

При освоении дирижерских схем возникает особенно много вопросов. Как добиться графически ясного выполнения рисунка схемы? Как научиться правильно показывать доли? Как сделать движения рук свободными и в то же время строгими?

Можно заметить, что педагог при обучении схемам дирижирования чаще всего пользуется методом ограничения и запрета. Ограничивается пространство, в котором происходит движение рук, указывается точное направление линий, вырабатываются позиция и поза дирижера. Задача состоит в том, чтобы соблюсти все правила, работая над рисунком схем, и в то же время добиться ее выполнения свободной и живой рукой. В этот период педагог встречается чаще всего с двумя наиболее характерными недостатками: чрезмерной напряженностью рук или их излишней расслабленностью.

Надо помнить, что движение в одном направлении предполагает высвобождение одной группы мышц, а все другие в этот момент лишь слегка фиксируются небольшим повышением тонуса; в противном случае ни «чистоты» движения, ни строгости линий при выполнении дирижерских схем не получится.

Важно дать еще одно методическое указание. Молодой преподаватель часто старается сделать много замечаний своему студенту, вроде следующих: «не вилай кистью», «опусти плечо», «не напрягай локоть», «не подги-

бай колени», «"раз" опускай точно вниз» и т.д. При таком обилии замечаний студент не в состоянии охватить все задачи. Это мешает ему сосредоточить свое внимание, поэтому возникает нервозность, волнение и, как следствие, появляются разного рода недостатки: судороги, сопутствующие движения, зажимы и проч.

Опытного преподавателя отличает точный выбор замечаний, выделение главного и отбрасывание всего второстепенного в данный момент.

Конечный этап работы над дирижерской схемой – точность рисунка, правильность позиции рук как в статике, так и в динамике, а главное, свобода выполнения.

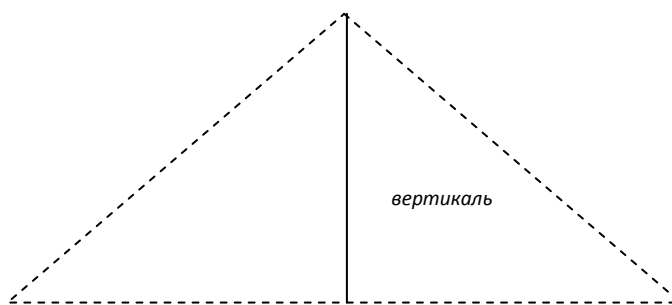
4.5. Изучение дирижерских схем

Элементом художественного дирижерского жеста выступает *тактирование*, т. е. установление точного темпа и показ метра и ритма, главным определяющим элементом для дирижера – *метр (размер)*.

Схема тактирования фиксирует зрительно воспринимаемые показы тактовых единиц, которые складываются из определенного количества тактовых движений и очерчиваются дирижером в свободно избранной им системе координат. Этому служит вертикаль (при тактировании «на раз» и «на два», которая опирается на горизонталь – так называемую «плоскость тактирования» – и ограничивается сверху. Для остальных размеров на горизонтальной плоскости добавляются еще и боковые границы. В этой системе координат и располагаются движения по схеме: *вверх* и *вниз*, *вправо* и *влево*.

Сюда же входят и движения по диагонали вверх (на правой стороне дирижерского поля) для обозначения каждой последней доли такта. Все эти движения выполняются более или менее дугообразными линиями в зависимости от дирижерской манеры и характера исполняемой музыки.

В целом рисунок тактирования наиболее часто встречающихся размеров вписывается в основную геометрическую фигуру.



Плоскость тактирования

Относительно способа выполнения схемы решающим является то, что точки отдельных тактовых движений (как отрезков с наибольшей скоростью) располагаются точно на основной плоскости, поскольку момент пересечения этой воображаемой линии и дает исполнителю абсолютно временную точку.

Дирижерская схема a priori служит для того, чтобы нацелить всех исполнителей на синхронное восприятие соответствующей счетной единицы времени. От этой функции можно было бы зачастую отказаться (особенно по отношению к большей части исторического репертуара), если иметь в виду современный уровень образования музыкантов. Однако дирижерская схема по-прежнему является необходимым средством ориентации исполнителей, начиная со второй половины XIX века, где наблюдаем ассиметричные построения, синкопированные ритмы и переменный метр.

К тому же эта необходимость зависит как от числа счетных единиц в такте, так и от темпа. Восьмидольные или двенадцатидольные такты в медленных темпах обязательно требуют точного «откладывания», как, впрочем, пятидольные и семидольные, все еще недостаточно освоенные на практике. Именно в них для музыкантов важно осмысление дирижером внутритактового членения, которое и должно читаться в схеме.

На протяжении длительного времени пропорциональная и современная метрика существовали параллельно друг другу, что само по себе было источником многочисленных недоразумений и способствовало в конечном итоге распространению итальянской системы темповых обозначений.

С эпохи генерал-баса регулярная акцентность и периодичность начинают доминировать, прежде всего, в композициях, родственных танцам, будь то сюиты или фрагменты танцевального типа и гомофонного склада, тогда как крупные полифонические формы уступали им в этом.

Процесс становится более интенсивным по мере утверждения классицистского стиля. Мелодика четкого строения, преимущественно гомофонный тип изложения и каденционные гармонические обороты, соответствующие ясным метрическим отношениям, – все это породило ту симметрию, которая стала основным признаком классической эпохи. Позднее об этом немало писали романтики. В музыке XIX века регулярная акцентность и периодичность действовали с различной степенью интенсивности, даже многочисленные сочинения XX века все еще полно отражают эту особенность.

Подобно тому как каждая эпоха развивала и совершенствовала систему письма, необходимую для фиксации возникших музыкальных произведе-

дений, она же специально для их исполнения создавала схемы тактирования. В мензуральной музыке тактирование *tactus simplex* нужно представлять себе как равномерное движение руки вверх-вниз – *elevation-depressio* (с палочкой или без нее), причем каждое из движений было равнозначным и как бы лишенным тяжести.

В *tactus proportionatus* движения вниз-вверх, вероятно, соотносились во времени как 2:1, однако движение вниз не влекло за собой автоматического утяжеления.

Произошедшие в начале XVII века изменения отразились уже в самой терминологии: латинский глагол *tangere*, от которого произошло слово *tactus*, означает «касаться», «трогать», «ударять», в форме существительного – «касание», «воздействие», «влияние».

В сочинениях поственецианской школы обнаруживается чередование полифонического и гомофонного письма. Нетрудно представить, что менялись и схемы тактирования в полифонических эпизодах – последовательные нейтральные метрические движения в моменты гомофонных кульминаций переходили в акцентуированный жест.

В то же время итальянцы вплоть до XVIII века придерживались старой, исключительно числовой безакцентной схемы. Немцы, верно ей следовавшие, пренебрежительно обзывали французскую манеру «бесцельным сотрясанием воздуха», «сражением с ветром» и всевозможными «выкрутасами», что вовсе не удивительно в свете двойного дирижирования, практиковавшегося в Германии до рубежа веков – ни скрипач-концертмейстер, ни играющий с оркестром клавесинист не знали, что с этим делать.

Однако в Германии, по всей вероятности, существовала также и практика исполнения под руководством дирижеров, лишь тактировавших схему, о чем свидетельствует замечание Маттезона: «У меня всегда лучше получалось, когда я и играл, и пел вместе с музыкантами, а не просто стоял перед ними ради тактирования».

В результате французская манера прижилась даже в Германии и в конце концов в Италии. Бесповоротно она утвердилась лишь тогда, когда эпоха классического стиля была уже пройдена, а произведения классиков продолжали определять оперный и концертный репертуар. Таким образом, *сформировалась та новая ситуация в истории исполнительства, которая в основе своей существует и по сей день.*

Схемы тактирования, сложившиеся под влиянием регулярной акцентности, перестали во второй половине XIX века соответствовать создавав-

шимся в то время сочинениям. Видимо, это и явилось причиной, по которой Лист сознательно отказался от них в процессе работы в Веймаре над сценическими произведениями Рихарда Вагнера, ибо чисто мануальная техника вряд ли составляла для него проблему. С этим же можно увязать и неординарное увлечение *alla breve* вместо четырехдольных размеров (также и в медленных темпах), наблюдавшееся у Р. Вагнера, А. Брукнера, Р. Штрауса, Г. Малера и т.д.

Профессиональные дирижеры тем не менее придерживались традиционной схемы и продолжают следовать ей до сих пор, даже при исполнении современных произведений. В случае если нотация не соответствует общепринятым тактовым размерам, дирижеры иногда сами вводят метрическую структуру.

Движения правой рукой (тактирующей) происходят по определенной схеме. Система чередования жестов называется *схемой такта*, или дирижерской «сеткой». Каждый удар руки соответствует одной счетной доле такта, а каждая из долей всегда находится во взаимосвязи с соседними долями. Изучение дирижерских схем уже начинается на начальном этапе обучения дирижированию, с простых размеров. Элементом художественного дирижерского жеста является *тактирование*. *Схема* представляет собой *графическое изображение* той или иной *метрической* структуры в виде прямых линий основных направлений дирижерских жестов.

Изображение схемы отвлечено от выразительных средств музыки (характера движения, динамики и т.п.). Главный элемент для дирижера – *метр* (размер). Структура схемы любого размера отражает структуру такта этого размера. Размеры делятся на простые, сложные и смешанные. Каждому из них соответствует *дирижерская схема*. В схемах есть сильные и относительно сильные доли, они выделяются своей амплитудой (объем) движения и видимы четко визуально (зрительно). Каждый дирижерский жест соответствует доле такта. Метрический характер каждой доли выражается направлением ауттакта. В простых – двухдольных, трехдольных – размерах содержится *одна сильная доля*; сложные размеры имеют две доли – *сильную* и *относительно сильную* доли, а остальные расположены между ними. Сложные смешанные сочетают и простые, и сложные размеры (несимметричные). Если взять любой размер и с этой точки зрения рассмотреть его, то видна разница в силе и значимости долей. Например, в трехдольном размере (3/8, 3/4, 3/2) самый сильный удар будет падать на первую доли. В четырехдольном размере сильных долей будет две – первая и третья доля. Во

всех схемах роль самой сильной доли отдана *первой доле*, а *последняя* всегда будет самой *слабой*, она всегда тяготеет к первой доле. Отражение долей в схеме, их взаимодействие исходит из целесообразности. Например, *первая* доля (*сильная*) показывается дирижером внизу, *слабая (последняя)* – вверху, между ними – другие доли.

Характеры долей, их значимость, (разнообразие по амплитуде и интенсивности отображаются в рисунке схемы тактирования с помощью жестов.

Первая доля. Жест руки, отмечающий первую долю, значительнее всех остальных жестов. Помимо своего положения в схеме, она подчеркивается также и тем, что рука падает к точке по наиболее длинному пути. Падение руки происходит по прямой вертикальной линии сверху вниз прямо перед корпусом дирижера (или чуть правее, чтобы дать место жестам левой руки).

Отклонения от этой прямой линии весьма нежелательны, поскольку тогда исполнители могут спутать первую долю с другими долями.

Вторая доля. В отличие от постоянства первой и последней долей, вторая доля может располагаться как на среднем, так и на верхнем уровнях, справа или слева от среднего положения по вертикали.

В двухдольной схеме она является последней долей такта и потому находится на самом высоком уровне. В остальных схемах вторая доля всегда помещается на среднем уровне. В трехдольной схеме она находится справа от первой доли.

Третья доля. Третья доля в трехдольной схеме – последняя, и потому расположена на самом верхнем уровне.

В четырехдольной схеме третья доля будет следующей по силе (относительно сильной) после первой доли такта. Она находится в схеме справа, на среднем уровне. Следовательно, и рука дирижера должна подчеркнуть эту долю больше остальных (но, разумеется, слабее первой).

Четвертая доля. В четырехдольной схеме четвертая доля играет роль самой слабой, последней доли такта, и потому располагается на самом высоком уровне.

Значение ясности схемы. Ясная, понятная всем с первого взгляда, логичная схема тактирования служит для музыкантов ориентиром, определяет их более крепкую и надежную связь с дирижером, помогает лучше и легче ощущать свое «местонахождение» в рамках такта. Помощь эта еще более возрастает при отсчете пустых тактов и пауз. Музыкант-исполнитель смотрит на тактирующую руку и по ее положению в пространстве относительно корпуса понимает, какую именно долю такта дирижер показывает в данное время. Особенно важна здесь роль первой доли, организующей, опор-

ной для всего такта. Э.Ф. Направник в свое время говорил: «Прежде всего, будьте ясны в тактировании. Помните о первом ударе»¹. «Без раза не будет такта», – утверждал Н. Голованов.

Характер счетных долей такта и местоположение их в пространстве относительно корпуса дирижера должны значительно различаться между собой. Нечеткое представление дирижером тактируемой схемы может привести к тому, что он и сам запутается, и запутает всех – и оркестр, и хор.

Казалось бы, чем более квалифицирован коллектив исполнителей, тем менее он нуждается в ясной схеме дирижера. Однако и в нем (как и во всяком коллективе) могут встречаться музыканты менее сильные и менее опытные. И потому дирижер обязан быть всегда на высоте, служить ориентиром всему коллективу, всем музыкантам независимо от их опыта и профессиональных качеств. Чем сложнее ритмическая сторона исполняемой музыки (особенно наблюдается усложненность выразительных средств в музыкальных произведениях XX века), тем необходимее потребность в ясной и точной схеме тактирования, показываемой дирижером.

Отклонения от схемы, если они и могут быть допущены, то лишь в редчайших случаях, и оправданы только выполнением особых художественных задач. По этому поводу так говорил руководитель Кливлендского симфонического оркестра, всемирно известный дирижер Георг (Джорж) Сэлл: «Дирижеру надлежит давать точные и понятные сигналы оркестру, а не упражняться в хореографии перед публикой».

В теории дирижирования встречаются следующие термины: «дирижерская схема», «дирижерская сетка», «дирижерский рисунок». Каждый имеет самостоятельное содержание.

«*Дирижерская схема*» представляет собой графическое изображение той или иной метрической структуры в виде прямых линий основных направлений дирижерских жестов.

«*Дирижерская сетка*» – это более конкретное выражение музыки в дирижерском жесте, при этом отображается не только метр, но и характер звуковедения (*легато, нон легато*) и т.п.

«*Дирижерский рисунок*» – графическое изображение сетки, обогащенное сочетаниями прямых, дугообразных, кругообразных и других линий. В нем воплощаются не только закономерности схемы, но и выражается особенность данной музыки, ее интонации, ритмические структуры, динамика, тембр, образ и т.д.

¹ Похитонов Д.И. Из прошлого русской оперы. Л., 1949. С. 80.

4.6. Классификация дирижерских схем. Выбор схемы тактирования

Для каждой схемы характерными признаками являются количество жестов, последовательность их направлений (вверх, вниз, в стороны) соответственно каждой схеме. В процессе дирижирования важную роль играют: *метрическая доля* – это акцентуруемые и неакцентуруемые равнодлительные ритмические единицы времени, которые образуют метр; *счетная доля* – подразумевается отражение длительности звука в единичном взмахе (определения даны по К. Ольхову). Необходимо различать метрическую долю такта и дирижерскую (долю тактирования). Доля такта всегда равна длительности, указанной в знаменателе размера, например $3/4$ (четверти); $2/2$ (половине). *Доля тактирования равна единичному взмаху дирижера, одному дирижерскому жесту.*

В медленных темпах и коротких ритмических длительностях счетная доля обычно меньше метрической, а в быстрых – больше нее. В средних темпах длительности счетных и метрических долей совпадают. На первом этапе обучения студенты путаются в терминологии: вместо «дирижирую на “три”» неправильно говорят «дирижирую на три четверти», хотя «на три» можно дирижировать и произведения с размером $3/8$ и $3/2$.

Говоря о классификации дирижерских схем, мы рассмотрим каждую отдельно. Несмотря на то что четырехдольная схема многими относится к сложной, правильнее ее считать простой, так как на ее основе возникают многие сложные. К ним же относятся и «сокращенные» схемы.

Схема «на раз» – простейшая схема, состоит из одной доли, дирижируется одним жестом, счетная доля равна целому такту.

1. Схемой «на раз» тактируются однодольные размеры в быстрых и умеренных темпах:

$$1/1 - \omega \quad 1/2 - \eta \quad 1/4 - \theta$$

Преимущество этой схемы заключается в том, что, с одной стороны, отдельные доли не должны еще обособливаться, с другой – темп лучше контролируется благодаря внутреннему членению. Укорачивание или расширение движения «на три» сразу же влечет за собой ускорение или замедление темпа.

Дирижирование по однодольной метрической схеме показывает, что внимание музыкантов и слушателей изначально фиксируется на звуках, каждый раз приходящихся только на первую долю.

2. Прежде чем обратиться к данному приему, необходимо тщательно проверить, соответствует ли он упорядоченному акцентированию долей мелодической линии и не теряют ли в результате относительно сильные доли своего метрического значения в двухдольной схеме, ее еще называют «сокращенной»:

2/2	2/4	2/8	2/16
η η (ω)			θ θ (η)
	ry (θ)		dg
(ε)			
(предельно быстрый)	(быстрый)	(быстрый)	(умеренный)

3. В «сокращенных» схемах трехдольного размера в быстрых и умеренных темпах:

3/4	3/8	3/16
	θ θ θ (η κ)	rty
(θ κ)		dfg(ε κ)

4. В четырехдольном в очень быстрых темпах (редко):

2/2 (или 4/4)	4/8	4/16
	θ θ θ θ	
	rtty(η)	
	dffg(θ)	

Следующая схема проста для исполнения. Это схема «на два» – состоит из сильной и слабой долей, приходящихся на нижний уровень и на верхний, минуя средний.

1. В быстром и умеренно быстром темпах

2/2	2/4
η η (ω)	θ θ (η)

2. В очень медленном темпе:

2/8
ry (θ)

3. Двухдольная схема применяется для тактирования пятидольного и шестидольного размера:

5/8	5/16	6/8	6/16
rttty(θ θ κ)	dfffg	(ε ε κ)	rtty
rtty(θ κ θ κ = η κ)	dfg dfg	(θ κ)	

Схема на «три». Трехдольный метр по сравнению с двухдольным в литературе после 1750 года отступает на второй план. Он закрепляется лишь за менуэтом в классической симфонии; в крайних частях симфоний и серединных медленных встречается редко. Четные метры доминировали также и в опере, что само по себе закрепилось в том и другом жанрах в XIX веке.

В музыке XIX века нередко встречались обозначения частей в виде названий танцев (вальс, полонез, мазурка и т.д.), которые давали возможность более точного исполнения, нежели само обозначение тактового размера. Опираясь на литературу, можно выделить три основных типа данного метра:

- 1) трехдольные метры, в которых акцентируется лишь первая доля, например менуэты или вальсы во французском стиле;
- 2) трехдольные метры, где акцентирована первая доля, а вторая является относительно сильной (сарабанда, Венские вальсы);
- 3) трехдольные метры, где при акцентированной первой доле относительно сильной становится третья. Сюда входят все размеры в характере сицилианы и пасторали (нередко такты в них объединяются под размером 6/8 или 12/8).

Особенно часто в нотах встречается размер 3/4 или 3/8. Размер 3/2 более характерен для эпохи генерал-баса, а 3/16 – для музыки XX века. Все размеры с числителем 9 также дирижируются «на три». В плане реализации приведенной метрической схемы значение имеют два условия: сильная доля (*раз*) дирижируется наиболее подчеркнутым движением строго вертикально вниз прямо перед собой, затем следующая за ней доля – вправо от корпуса, третья – возврат к первой. Такое положение закрепилось относительно недавно. Еще в первом издании «Лексикона» Римана (1882) схема изображена в виде равностороннего треугольника. Тогда движение «на раз» осуществлялось наискось вправо или влево (по выбору).

Трехдольная схема соответствует следующим тактовым размерам:

1. В быстром, среднем и медленных темпах:

$3/2$	$3/4$	$3/8$
η η η		θ θ θ
		rty
(быстрый)	(умеренно быстрый)	(медленный)

2. В быстром и умеренно быстром темпах:

$6/2$	$6/4$	
η η	η η	η η
θ θ	θ θ	θ θ
1 2	3	1 2 3

(три по две)

3. Как сокращенная схема в девятидольном размере:

$9/2$	$9/4$	$9/8$
η η η	η η η	η η η
θ θ θ	θ θ θ	θ θ θ
1 2 3	1 2 3	rty rty
(очень быстрый)	(быстрый)	(умеренный)

Схема «на четыре» в умеренном и медленном темпах. Рука движется после первой доли такта ко второй налево, а третья доля (относительно сильная) подчеркивается более длинным расстоянием аффтакта к ней, которое рука проходит за это же время. Расположена доля справа:

Четырехдольная схема соответствует следующим размерам тактов:

1. В умеренном и медленном темпах:

$4/2$	$4/4$	$4/8$
η η η η	θ θ θ θ	r t t
	y	

2. Четырехдольная схема применяется при сокращенном варианте в быстрых и умеренно быстрых темпах:

$12/4$	$12/8$	
θ θ θ	θ θ θ	θ θ θ
θ θ θ	θ θ θ	θ θ θ
1 2 3	4	1 2 3 4

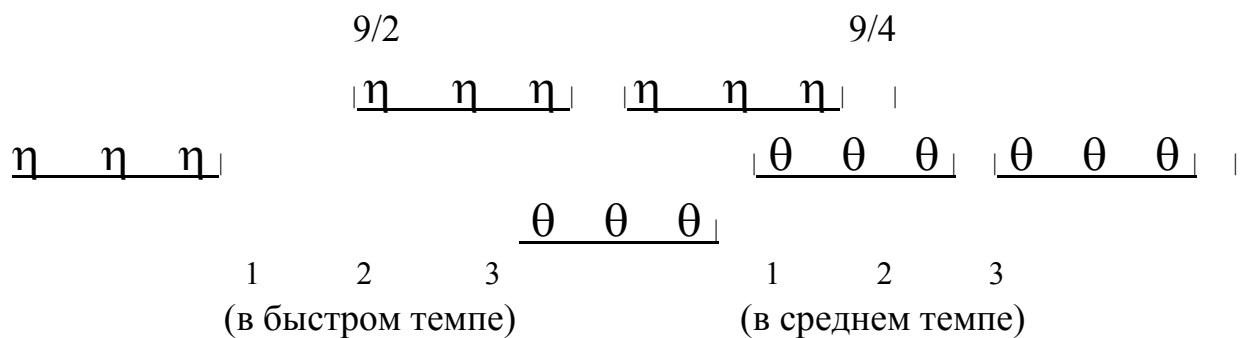
Дирижерские схемы сложных рисунков

Схема «на шесть» часто используется как основа четырехдольной схемы с удвоением первой и третьей долей. Для схемы «на шесть» характерно применение и трехдольной схемы с дроблением. Эта схема полностью совпадает со схемой «на три» с дроблением каждой доли пополам (приводили выше).

Схема «на восемь» соответствует дробленной схеме «на четыре», где каждая доля дробится на две половины.

Надо сказать, что сложные схемы в своей основе имеют *принцип дробления долей*. Если бы этого не было, то при исполнении музыки дирижер пользовался бы расплывчатыми, без волевого начала движениями рук (особенно это касается медленных темпов), что мешало бы контакту с исполнителями, хором, оркестром. Именно поэтому тактирование применяется в схемах для обоюдного удобства исполнителей, для обеспечения ясности показа точки для каждой доли, что создает полное взаимопонимание. Для этого были введены дополнительные жесты, которые дробят основные доли. Сложные дробленные схемы в основном используются в медленных и очень медленных темпах.

Схема «на девять». В основе ее лежит трехдольная схема с дроблением каждой из основных долей (на три удара), где два удара являются вспомогательными:



Она соответствует тактированию триолей трехдольных размеров только в медленных темпах:

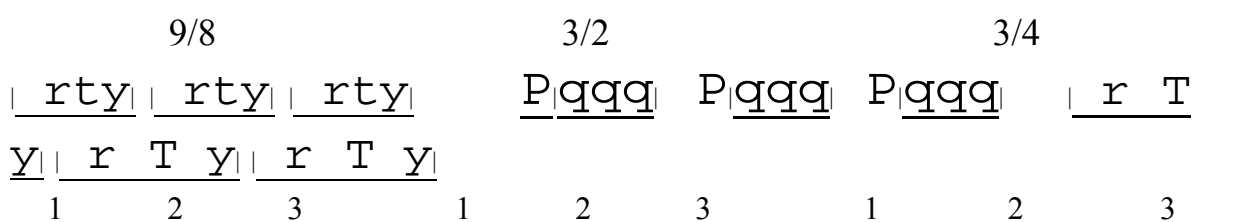


Схема «на двенадцать» – это обычная четырехдольная схема с дроблением на три удара каждой основной доли, тактируется в медленных и очень медленных темпах:

$$\begin{array}{cccc}
 & 12/4 & & 12/8 \\
 \underline{\theta \quad \theta \quad \theta} & \underline{\theta \quad \theta \quad \theta} & \underline{\theta \quad \theta \quad \theta} & \underline{\theta \quad \theta \quad \theta} \\
 & \underline{rty} & \underline{rty} & \underline{rty} \\
 1 & 2 & 3 & 4
 \end{array}$$

В качестве *дробленых* применяются простые схемы, например схема «на два» с дроблением на четыре доли:

$$\begin{array}{cc}
 2/2 & 2/4 \\
 \eta \quad \eta & (\omega) \\
 & \theta \quad \theta (\eta)
 \end{array}$$

Этой схемой тактируются очень медленные темпы, но на практике она не так часто применяется, удобнее простая четырехдольная схема: 2/2; 2/4.

Дробленая схема «на три» – основа простая, «на три», каждая доля дробится пополам и соответствует медленным темпам:

$$\begin{array}{cccc}
 & 3/2 & & 3/4 \\
 \eta \quad \eta \quad \eta & \text{или} & \underline{\theta \quad \theta} & \underline{\theta \quad \theta} & \underline{\theta \quad \theta} \\
 \theta \quad \theta \quad \theta & \text{или} & \underline{ry} & \underline{ry} & \underline{ry} \\
 & 1 & 2 & 3 & 1 & 2 & 3
 \end{array}$$

Редко используется *шестидольная* схема как «три группы по две доли каждая»:

$$\begin{array}{cccc}
 & 6/2 & & 6/4 \\
 \underline{\eta \quad \eta} & \underline{\eta \quad \eta} & \underline{\eta \quad \eta} & \underline{\theta \quad \theta} \\
 & \underline{\theta \quad \theta} & \underline{\theta \quad \theta} & \\
 1 & 2 & 3 & 1 & 2 & 3
 \end{array}$$

Дробленая схема «на четыре» применяется в размерах медленного темпа, она соответствует восьмидольному размеру:

$$\begin{array}{cccc}
 & 4/2 & & 4/4 \\
 \eta \quad \eta \quad \eta \quad \eta & \text{или} & \underline{\theta \quad \theta} & \underline{\theta \quad \theta} & \underline{\theta \quad \theta} \\
 \underline{\theta \quad \theta} & \theta \quad \theta \quad \theta \quad \theta & \text{или} & \underline{ry} & \underline{ry} & \underline{ry} & \underline{ry} \\
 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4
 \end{array}$$

8/4

8/8

 $\theta \ \theta \ \theta \ \theta \ \theta \ \theta \ \theta \ \theta \ (\omega \ \omega)$
 $ry \ ry \ ry \ ry \ (\eta \ \eta = \omega)$

Схема «на двенадцать» в медленных темпах соответствует восьми-дольному размеру также в очень медленном темпе.

Более сложные схемы смешанных размеров встречаются редко, в основном в творчестве оперных русских композиторов. Это семидольные и одиннадцатидольные размеры, в которых тактируется каждая счетная доля.

Схема «на пять» – в основе простая схема, она отражает структуру пятидольного такта и имеет две группировки: (2 + 3) и (3 + 2), где сильная и относительно сильная доли (третья при 2 + 3 и первая при 3 + 2) дробятся:

$$\begin{array}{ccccccc} & & & 5/4 & & & 5/8 \\ \underline{\theta \ \theta \ \theta} & \underline{\theta \ \theta} & \text{или} & \underline{\theta \ \theta} & \underline{\theta \ \theta \ \theta} & & \underline{rty} \\ & & & \underline{ry} & \text{или} & \underline{ry} & \underline{rty} \\ 1 & 2 & & 1 & 2 & & 1 & 2 \end{array}$$

В очень быстром темпе схема «на пять» тактируется на «раз».

Чаще дирижер имеет дело с группировками из простых размеров, которые имеют несимметричное сочетание долей. В схеме «на пять» в быстрых темпах можно сократить и вторую половину такта, объединив ее три доли в один удар. Полученная схема будет походить на обычную двудольную, с той лишь разницей, что одна из ее половин будет тянуться за рукой в 1,5 раза больше по времени, чем другая. Подобные схемы называются несимметрично сокращенными.

Схема «на семь» может быть представлена схемой «на три»: на каждый удар приходится две или три счетные доли; по времени один из них больше в полтора раза. В основе семидольного размера лежит четырехдольный, он имеет структуру (3 + 4) или (4 + 3). Определить группировку поможет дирижеру литературный текст, его ударные слоги. В зависимости от удара распределяются сильные и относительно сильные доли такта и используется та или другая группировка размера.

Схема «на десять» дирижуется по пятидольной схеме.

Схема «на одиннадцать» дирижуется расширенной пятидольной схемой (2 + 2 + 2 + 2 + 3) или (3 + 2 + 2 + 2 + 2).

Особые случаи: когда восьмидольный размер (в быстром темпе) тактируется по трехдольной схеме, в сокращенном виде и с укороченной одной из долей – (3 + 2 + 2) или (3 + 2 + 3; 2 + 3 + 3), а девятидольный размер может состоять из несимметричных групп долей (2 + 2 + 2 + 3).

Таким образом, выбор схем тактирования позволяет дирижеру точно и ясно воплощать в исполнении музыки свои намерения. Выбор схем облегчает момент управления хором и оркестром в совместном музицировании, а также служит важнейшим средством передачи метроритмической структуры произведения. Он зависит от темпа, особенностей изложения самой музыки.

Следует подчеркнуть своеобразие и необычность смешанных и переменных размеров, а также их типичность для народного русского творчества. Именно русской народной песне присущи смешанные и переменные размеры, что характеризует стремление к преодолению «квадратности», предельной свободе развития, максимальной выразительности интонации. Многие русские композиторы-классики опирались в своем творчестве на народную песенную основу и использовали смешанные и переменные размеры. Это касается творчества М. Глинки, П. Чайковского, М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова и других.

4.7. Ауфтакт и его разновидности

Специфика искусства дирижера заключается в том, что инструментом, орудием его творчества является он сам. Конечно, чтобы ясно, выразительно и эмоционально передать исполнителям свои творческие намерения, дирижер должен научиться максимально выразительно владеть своим лицом, руками, телом. Кроме того, специфика дирижерского искусства требует от него особой, отличной от прочих музыкально-исполнительских специальностей техники, выступающей не только средством выявления его творческих намерений, но одновременно и средством воздействия на исполнительский коллектив.

Ауфтакт представляет собой *начальную фазу* каждого управляющего действия дирижера, его организующий фактор, способствующий мобилизации внимания исполнителей. Именно ауфтакты делают действия дирижера социальными. С их помощью он вовлекает музыкантов в совместный творческий процесс, устанавливает с ними внутренние контакты, осуществляет постоянный диалог. Ауфтакт в качестве обязательного элемента общения является своего рода жестом вежливости, приглашением к действию.

Ауфтакт. В процессе дирижирования часто применяется ауфтакт (нем. *auftakt* – над тактом, перед; лат. «тактус» – соприкосновение, совер-

шающееся до начала движения; ауфтакт и замах – идентичные понятия). Ауфтакт выражает эмоциональное начало и активность самого дирижера в передаче музыки, он возвещает о наступлении нового состояния в развитии музыки. Этот жест, предшествующий моменту исполнения, служит ему сигналом. *Техника ауфтакта – это техника опережения, предвосхищения в исполнении звучания*, это первооснова дирижерского искусства, залог художественного ансамбля. Владение ауфтактом есть управление исполнением. Ауфтакт – это своеобразный «приказ», который побуждает музыкантов на те или иные изменения в хоровой, оркестровой партитуре. «Дирижер направляет коллективу свои творческие пожелания, а не отражает реальное звучание, так как оно возникло от его воли»¹ (К. Ольхов классифицирует ауфтакт еще в одном значении – как контрастный ауфтакт, который выполняет динамическую задачу как прием субито, *sf (p-f, f-p)*).

Дирижерский показ всегда предвосхищает реальное звучание по времени. «Извлечение каждого звука требует от исполнителя приготовления: при пении и игре на духовых инструментах – предварительное дыхание и затем проявление известного акта с помощью диафрагмы, голосовых связок, языка, рук, пальцев и т.д.».

«Жесту, вызывающему звучание, должно предшествовать приготовление, характер которого в каждом отдельном случае зависит от последующего звука и им определяется, таким приготовлением является ауфтакт», – указывал Н.А. Малько.

Благодаря непрерывной цепочке ауфтактов дирижер способен передать заранее свои творческие намерения. «...Ауфтакт в дирижировании является как бы непрерывной контактной цепью вспышек – необходимым, неизбежным, незаменимым условием взаимодействия между дирижером и исполнителями, мостом от звукового образа, жившего в воображении дирижера, к вызываемому дирижером реальному звучанию, – писал А.П. Иванов-Радкевич.

Итак, *понятие ауфтакта* можно расшифровать следующим образом: это жест, предваряющий момент *исполнения* каждой из долей такта и по временной *продолжительности* равный длительности *определенной доли*. С помощью ауфтакта дирижер показывает начальный момент возникновения звучания и начало каждой доли в такте, динамические, темповые изменения, степень остроты и протяженности звука, а также образное содержание звучания. «Дирижер, выражая свои требования техническими приемами

¹ Мюнш Ш. Указ. соч. С. 54.

дирижирования, идя как бы вперед хора, должен в жестах этого предшествующего момента выражать содержание последующего исполнения хором с таким расчетом по времени, чтобы в этом предварительном жесте исполняющий коллектив смог и успел бы ясно воспринять все требования дирижера и осуществить их в своем исполнении» (К.Б. Птица).

В процессе дирижирования всегда есть предвосхищение звучания во времени. Ауфтакт выполняет подготовительную функцию: возвещает о наступлении нового состояния в развитии музыки. Он призван показать эмоциональное начало, активность передачи настроения дирижера.

Проблема ауфтакта является одной из центральных в дирижерской технике. «Техника ауфтакта – опережения, предвосхищения звучания – есть первооснова дирижерского исполнительства, залог художественного ансамбля: владение ауфтактом есть управление исполнением». Итак, в ауфтакте заключены все возможности, которыми располагает дирижер, чтобы повлиять на характер интерпретации, манеру игры оркестра.

Дирижирование без ауфтакта невозможно, так как это есть признак «невоспитанности» руководителя. Кроме того, дирижер не ведет за собой исполнителей, не отображает движение музыки, а только фиксирует ее характер. За каждым жестом дирижера всегда подразумевается естественный язык, с его помощью дирижер ведет музыкантов за собой, опережая их действия по времени. Сила и значение ауфтакта в дирижировании заключается в его опережении.

Функции ауфтакта:

- 1) определение начального момента исполнения, подготовка совместного действия, дыхания и начала каждой доли в такте;
- 2) определение темпа;
- 3) определение динамики;
- 4) определение характеристики звука;
- 5) определение образного содержания музыки.

Эти функции ауфтакта дирижер осуществляет по-разному. Все зависит от того, когда он применен: до начала или в момент исполнения.

Вопрос: какая разница между рефлексом и ауфтактом? Дирижерский взмах бифункционален: если он активен, то рефлекс пассивен (отрицателен). Взмах дирижера – это ауфтакт, после удара – рефлекс, отражение, отдача, отскок. *Принципиальная разница* в том, что ауфтакт – это *преддействие*, рефлекс – *последствие*. Ауфтакт есть волевое начало, рефлекс этого лишен, он отражает, пополняет «дыханием» руки (отдых мышц) и ритм.

Ауфтакт заявляет о новом в музыке, *рефлекс* показывает неизменность течения музыки. Надо знать, что рефлекс – это не только яркий отскок, он может перейти в другую долю плавно, незаметно, при этом дирижер обязан его ощущать.

Таким образом, техника ауфтакта – *это искусство управления исполнением*. Еще раз подчеркнем огромное значение ауфтактных жестов, его применение в организации музыкальной речи (начале – середине – в конце части, раздела, фразы, мотива и многое другое).

Ауфтакт в дирижировании является как бы непрерывной контактной цепью всплеск, незаменимым условием взаимодействия между дирижером и исполнителями, мостом от звукового образа, живущего в воображении дирижера, к вызываемому им реальному звучанию. Если пренебречь этим центральным моментом дирижерского искусства, если допустить, что дирижирование не опережает реальное ответное звучание коллектива, не вызывает его к жизни, то весь процесс дирижирования теряет всякий смысл и превращается в гимнастику под музыку. Интересны некоторые высказывания известных дирижеров о проблеме ауфтакта. Всесторонне анализируя проблему ауфтакта, Н.А. Малько справедливо указывает, что он имеет свои, четко определенные закономерности: «Если в ауфтакте появляется волевой «звучащий» импульс, оркестр и хор заиграют и запоют, не дождавшись основного жеста, и перепугают дирижера. Если в основном жесте нет этого свойства, оркестр и хор не будут петь и играть даже после того, как дирижер даст основной жест. Если они как-то начнут играть и петь, это значит – они заменили этот недостаток импульсом своим. Тогда они будут «вести», а дирижер «тащиться» за ними. Каждый оркестрант, каждый хорист мог бы рассказать, как утомляет такое дирижирование, как оно обесцвечивает исполнение»¹.

Наша мысль предшествует ее словесному выражению, так же жесты дирижера раскрывают исполнителям его трактовку музыкального произведения, таким же образом опережая его «языковые» (управляющие) жесты. Опыт, накопленный практикой дирижерской профессии, указывает на неразрывную связь ауфтакта с содержанием последующих действий коллектива исполнителей. Именно поэтому ауфтакт можно считать не только средством *регулирующего управления*, но *инструментом психологических воздействий дирижера*. Эти возможности воздействия на исполнителей безграничны: организующее значение замаха для достижения единства и со-

¹ Малько Н. Указ. соч. С. 128.

гласованности исполнения ансамбля, определенность выполнения приема замаха в процессе управления различными моментами развития музыки в связи с выражением дыхания, темпа, динамики и т.д., различный характер свойств замаха в зависимости от конкретной задачи (пластичности, резкости, легкости, тяжеловесности и т.д.). Анализируя различные дирижерские замахи, можно сказать, что они отличаются друг от друга длительностью, скоростью, амплитудой, силой (интенсивностью), массой, направлением и формой, а потому имеют тот или иной характер.

Основные свойства дирижерского жеста: амплитуда, скорость замаха, сила замаха, масса, направление и форма.

Время, в течение которого замах продолжается, является его *длительностью*.

Путь, который наша рука проходит в пространстве, совершая тот или иной взмах, называется *амплитудой замаха*.

Масса замаха определяется массой руки, которая делает взмах. Он может совершаться всей рукой (от плеча), предплечьем (от локтя) и кистью. При замахе кистью масса руки минимальна, она увеличивается при замахе предплечья, максимальная масса будет при замахе всей рукой.

Направление замаха бывает вертикальным (вверх, вниз), фронтально-горизонтальным (в стороны – «от себя», «к себе»), сагитально-горизонтальным (вперед «от себя», назад «к себе»), наклонным (сверху «от себя», сверху «к себе», снизу «от себя» и снизу «к себе»).

Форма замаха – это форма его *амплитуды*, рисунок пути, который рука совершает в пространстве, делая взмах. Рисунок замаха может быть прямолинейным, криволинейным, а также смешанным. Форма замаха зависит от того, какую форму примет наша рука, вариантов много, но должна быть ясность и пластичность замаха.

Длительность и сила замаха отражают силу и интенсивность звука, всецело зависят от характера исполняемой музыки и бывают очень разнообразными.

Длительность замаха прямо пропорциональна темпу, в котором идет исполнение. Она, как правило, равняется длительности последующей, очередной за замахом, одной счетной доли такта, взятой в том же темпе. Медленный темп требует и медленного замаха, умеренный – умеренного, быстрый – быстрого. Направление замаха: вертикальные движения вниз увеличивают силу замаха, а в сторону («к себе») уменьшают ее.

Сила замаха находится также в прямой пропорции к силе звучания (а стало быть, и удара). Слабое звучание достигается слабым же замахом, уме-

ренное – умеренным и сильное – сильным. Здесь надо показать силу как проявление мышечной энергии, причем сильные движения требуют значительного напряжения (сокращения мышц), а слабые, соответственно, освобождения (расслабления) их.

«Возможность влиять на звучание заключена – это нужно подчеркнуть со всей решительностью – только в подготовке к взмаху (ауфтакте), а не в самом тактировании. Она таится в предельно кратком мгновении «замаха», предшествующей точке возникновения совместного звучания в оркестре. От характера этого ауфтакта, этой подготовки зависит и звучание, причем с абсолютно закономерной точностью. Даже опытного дирижера всегда вновь и вновь поражает, с какой невероятной точностью отражаются в хорошо сыграншемся оркестре все, даже малейшие и мельчайшие движения дирижера»¹.

Все эти перечисленные выше свойства отражают выразительные средства дирижерского жеста. Свойства взмаха могут соединяться комплексно, последовательно, в зависимости от условий и характера исполняемой музыки. Таким образом, важнейшее значение имеет работа над экспрессивной стороной ауфтакта в процессе исполнения. Начинается она с первых уроков: успех ее зависит не только от личного дарования студента, но и от постоянного внимания, уделяемого педагогом совершенствованию у его воспитанников этой важнейшей функции.

Подготовка к исполнению и характеристика движения ауфтакта

Значение для исполнения имеет психологическая подготовленность дирижера и исполнителей. Перед выходом на эстраду дирижер должен находиться в соответствующем настроении, мысленно погрузиться в сферу чувств и образов произведения и отчетливо представить себе звучание его начала, в особенности же темп. Выйдя на сцену, дирижер должен убедиться в готовности оркестра, взглядом установить контакт с исполнителями и лишь после этого поднять руку.

Поведение дирижера за пультом, его действия, предшествующие началу исполнения, должны настроить исполнителей, подготовить их к творческому воплощению художественных образов произведения. Такая

¹ Фуртвенглер В. О дирижерском ремесле // Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1966. Вып. 2. С. 149.

подготовка осуществляется не только первым ауфтактом, но всем поведением дирижера за пультом, в частности его первым жестом – поднятием руки перед ауфтактом.

Подготовка ауфтакта. Для подачи ауфтакта рука, как правило, должна занять местоположение предшествующей доли (соответственно схеме тактирования). Перед показом первой доли рука устанавливается в исходной точке (степень удаления руки от нее зависит от динамики и темпа). Руке должно быть обеспечено максимальное удобство выполнения ауфтакта и ее положение должно соответствовать характеру и выразительности музыки.

Движения ауфтакта. Ауфтакт состоит из трех элементов: *замаха* – движения вверх (или в сторону), *падения* – движения вниз, завершающегося ударом, и *отдачи* – движения вверх, возникающего рефлексивно вслед за ударом. Из этих элементов решающее значение имеют первые два – замах и падение; движение отдачи, возникающее после удара, на определение начального момента доли влияния не оказывает.

Замах и падение тесно связаны друг с другом (как причина и следствие, бросок вверх и возвратное движение). Замах должен быть слегка замедляющимся, что соответствует закономерности движения всякого предмета, брошенного вверх; движение руки вниз – равномерно ускоряющимся, подобно свободно падающему предмету. Нарушать эти принципы нежелательно.

Замах может начинаться либо толчком, более или менее острым и сильным, либо неторопливым, мягким поднятием руки. Переход от замаха к падению может совершаться мягко, как бы по закругленной линии, или образовывать острый угол, создавая точку перелома.

Непременное условие *типического ауфтакта* – тождество временных длительностей замаха и падения; то же и в отношении тождества их амплитуд. Ошибки, связанные с нарушением принципа тождественности временных длительностей замаха и падения, чаще всего связаны с тенденцией чрезмерного ускорения к точке удара с целью увеличения его силы. Преждевременно возникающий удар застаёт исполнителей врасплох и звук извлекается ими торопливо, невместе. Реже встречается замедление движения к удару, что оказывает пагубное влияние на совместность вступления. Ошибка эта возникает, когда дирижер таким способом пытается сдержать, замедлить темп. Подготавливая и определяя вступления, ауфтакт в то же время указывает на момент дыхания исполнителям на духовых инструмен-

тах и вокалистам, хору. Это одна из важнейших функций ауфтакта – от одновременности их вдоха зависит и точность вступления. Однако не всегда ауфтактовое движение дирижера позволяет своевременно и в достаточном объеме взять дыхание. Для более точного показа дыхания рекомендуется самому дирижеру сделать вдох в момент замаха ауфтакта. Его дыхание совпадет с дыханием исполнителей, что и предохранит от таких ауфтактов, которые не дают времени вздохнуть и подготовиться к исполнению. Вдох во время движения ауфтакта, кроме того, способствует правильности, естественности его выполнения.

Сделав вдох, дирижер должен на мгновение задержать дыхание и лишь в момент удара («взятия звука») сделать выдох. Задержка дыхания будет соответствовать моменту приготовления исполнителей к извлечению звука.

Разновидности ауфтакта

Итак, ауфтактами дирижер добивается одновременности и согласованности действий коллектива исполнителей. Приведенные выше основные виды ауфтактов правой руки не исчерпывают многообразия этого важнейшего элемента дирижерской техники. Остановимся на некоторых его разновидностях.

Различают два вида ауфтакта: первый (назовем его начальным) выступает в основном в одной лишь роли – предварения последующей доли, тогда как другой (назовем его внутритактовым, или междольным) одновременно выполняет и функцию руководства текущей доли, т. е. звучащей в момент движения ауфтакта. Междольный ауфтакт по сравнению с начальным осложняется различными дополнительными факторами.

Ауфтакт может быть *полным* или *неполным*. Полным показываются полные доли такта, неполным – доли, начинающиеся с паузы или не содержащие полной длительности.

Полный ауфтакт

Из всех функций ауфтакта обозначение начального момента доли и темпа исполнения имеет наибольшее значение. Эта функция наиважнейшая потому, что совместность вступления нескольких исполнителей с одновременным возникновением у них единого ощущения темпа зависит от четкости и определенности жеста дирижера. *Полным* ауфтактом показывают пол-

ные доли такта, неполным – доли, начинающиеся с паузы или не содержащие полной длительности. Дирижер применяет ауфтакт, показывая начало исполнения произведения или его части, отмечая начало музыкального построения – эпизода, фразы, иногда даже мотива.

С помощью ауфтакта дается вступление группам инструментов или отдельным партиям в хоре, солистам; им пользуются при перемене темпа, гармонии, для показа любого момента динамического, ритмического характера, который должен быть выделен в исполнении. Даже прекращение звучания нельзя осуществить без помощи ауфтакта.

Жест, при помощи которого дирижер предупреждает исполнителей о своих намерениях, состоит из взмаха (ауфтакта), движения доли, или стремления, заканчивающегося точкой удара, и отражения, или отскока, доли.

Ауфтакт является выражением особенностей, присущих звучанию музыкального произведения, поэтому его протяженность и сила всегда связаны с динамикой и темпом исполняемой музыки. Более сильному звучанию соответствует более активный, энергичный ауфтакт, более слабому – менее активный. Ауфтакт должен быть ясным, четким, определенным, чтобы исполнители могли точно понять намерения дирижера. В ауфтакте всегда должен быть отражен характер подготавливаемого им дирижерского жеста.

Длительность ауфтакта при показе вступления всецело определяется темпом исполняемого произведения и равняется длительности одной счетной доли такта либо ее части в зависимости от вида вступления. Медленный темп требует медленных ауфтактов, быстрый – быстрых, их длительность и сила зависят от характера музыкальных образов. Все доли при постоянном темпе одинаковы по длительности звучания, поэтому увеличение скорости ауфтакта сокращает длительность тактовой доли.

В случаях вступления на одну из долей такта ауфтакт берется на предшествующую ей долю; длительность его равняется целой доле такта. Например, если в размере 4/4 хор или оркестр вступает на первой доле, то ауфтакт следует взять в виде четвертой, если хор вступает на четвертой четверти, ауфтакт должен быть взят на третьей и т.д.

Вступления на любой части первой доли такта даются при помощи двух движений: 1) замаха и 2) стремления, направляющего руку к точке на воображаемой плоскости. Интенсивность и сила обоих этих движений находятся в полной зависимости от характера музыки. Для того чтобы изобразить дробленое неметрическое вступление, рука показывает точку преды-

душей доли и устремляется вверх и на мгновение там задерживается. В этом случае удобнее более высокая позиция руки перед началом звучания. Основной принцип показа *дробленого вступления* заключается в акцентировании той доли, после которой происходит вступление. «Доля дробленого вступления должна подаваться дирижером как подчеркнуто сильная» (К.Б. Птица).

Для дробленого вступления характерен *задержанный ауфтакт*, который состоит из преддействия действия. Применяя задержанный ауфтакт, дирижер отталкивается от точки дробимой доли и показывает очень четкое движение исполнителям. «Звучание возникает в перерыве между этим и последующим движением (как бы на «и») в тот момент, когда руки дирижера находятся в высшей точке ауфтакта» (Л.М. Андреева).

Следует заметить, что бывают случаи, когда в ауфтакте, предваряющем какой-то эпизод, не заложен темп этого эпизода, и длительность его не приравнивается к длительности метрической доли или доли схемы. Если, скажем, в начале изложения стоит фермата, ауфтакт перед ней должен четко определить момент начала звучания, его динамику, характер, на нем обязательно скажется количество вступающих инструментов или голосов и их расположение. Темп и длительность ауфтакта в данном случае не являются точным отражением темпа исполняемой музыки.

Из всего сказанного ясно, насколько велико в дирижировании выразительное значение ауфтакта как жеста, подготавливающего движение, в которое он непосредственно переходит.

Ансамблевые качества, динамика, темп, характер как начала исполнения, так и любого вступления (группы, голоса) зависят в большой степени от того, насколько сознательно, четко, целеустремленно взят дирижером ауфтакт. Его выразительность, органическая связь с исполняемым произведением полностью обусловлены тем, насколько ясно дирижер ощутил характер произведения, его настроение, темп. Если он заранее услышит начало, это сразу и даст жесту, показывающему ауфтакт, необходимую эмоциональную окраску и ясность, темповую, метроритмическую и динамическую определенность.

«Когда нет необходимости указывать темп первым же жестом, то ауфтакт определяется лишь звуком, который жест хочет вызвать, т.е. составом инструментов, голосов, тесситурой, динамикой, длительностью, логическим смыслом – одним словом, суммой всех условий, образующих звук. Это бывает всегда перед ферматами, в начале произведения и часто в медленном темпе, особенно перед долгими нотами»¹.

¹ Безбородова Л.А, Дирижирование. М. : Просвещение, 1990. С 67.

Неметрический афтакт может быть либо быстрым, коротким, острым, заканчивающимся отражением или остановкой (афтакт *staccato*), либо плавным и медленным (афтакт *tenuto*), либо непосредственно связанным с основным жестом (афтакт *legato*). Все это зависит от того, к какому звуку относится дирижерский жест, и от индивидуальности дирижера.

Метрический афтакт точно соответствует скорости следующего за ним основного жеста, т.е. является дополнительной долей такта, которая помогает исполнителям определить темп. Этот афтакт сам по себе содержит указание темпа, так как исполнители узнают точно начало и конец афтакта, который соответствует по времени последующему основному жесту.

Задержанный афтакт. Одно из положений об афтакте говорит: скорость, с которой он производится, определяет темп последующей музыки.

Однако встречаются случаи, при которых афтакт может и не соответствовать последующему темпу, не определять его, например при дирижировании духовым оркестром (или духовой группой симфонического оркестра). Особенности устройства некоторых медных инструментов и дыхания исполнителей приводят иногда к замедленному (по сравнению с другими группами) звукоизвлечению. Звук их возникает на какие-то мгновения позже, нежели у других групп оркестра, создавая неприятное впечатление «разнобоя».

Это можно предупредить, применив так называемый задержанный афтакт, отличающийся от обычного тем, что подъем руки (начало афтакта к вступлению «меди») происходит значительно быстрее, интенсивнее обычного. В момент достижения верхней (высшей) точки подъема рука дирижера как бы задерживается на какое-то время, компенсируя тем самым предшествующее ускорение подъема. Эта-то задержка и привлекает особое внимание исполнителей, давая им возможность вовремя набрать в легкие воздух и заранее подготовиться к «атаке» звука. Этим же приемом можно предупредить часто встречаемое слишком раннее возникновение удара литавр. Последующая точка удара руки может быть подчеркнута кистевым движением.

Итак, с одной стороны, ускоренное движение афтакта сокращает его длительность, а применение в медленных темпах его невозможно. С другой стороны, движение недостаточно быстрое (медленный темп) не может выразить активность и силу афтакта. Это противоречие разрешает задержанный афтакт.

Задержанный ауфтакт – весьма распространенный прием дирижерской техники. Им часто пользуются даже тогда, когда его применение не обязательно, например для усиления динамики в музыке не только медленного, но и быстрого темпа. Происходит это потому, что стремительные движения задержанного ауфтакта с остановкой в верхней точке замаха способны оказать гораздо большее воздействие на динамику, чем размашистый слитный жест обычного ауфтакта. К задержанному ауфтакту прибегают также, чтобы усилить остроту звучания, показать сильно акцентированные звуки (стакатто).

Отметим выразительные свойства задержки движения замаха в задержанном ауфтакте. Сама по себе остановка еще не создает представления о динамике ауфтакта. Ее усиление зависит не столько от остановки, сколько от характера движений руки. В обычном ауфтакте движение замаха к верхней точке замедляется, и остановка руки воспринимается как момент пассивного угасания энергии. В задержанном ауфтакте подобной пассивности нет, так как движение вверх совершается не с замедлением, а с ускорением и задерживается в момент наибольшей активности.

Остановка движения сопряжена с концентрацией энергии, после чего движение вниз приобретет еще большую активность. В момент перехода от остановки к обратному движению в руке должно возникнуть ощущение наличия двух сил: устремляющей руку вниз, к удару, и препятствующей этому движению. У дирижера должно создаться впечатление, будто кто-то схватил его руку и не позволяет произвести удар; что на пути к точке удара находится препятствие, которое нужно преодолеть. Внешне это выразится в том, что предплечье несколько опустится (как бы надавливая), а локоть слегка поднимается, чтобы усилить давление. Опускание предплечья с поворотом локтя должно последовать непосредственно за замахом, как бы продолжая его. В дальнейшем и замах и поворот руки в локте выполняются стремительно, единым движением.

Положение корпуса и мимика должны соответствовать смыслу движения, т. е. выражать некоторое усилие. Однако и в задержанном ауфтакте применять большое мышечное напряжение не следует. Представление об усилении создается характерностью движения, а не напряжением мышц.

Наряду с описанной формой задержанного ауфтакта широко применяется и другой его вид, в котором остановка движения происходит не вверху, а внизу, непосредственно возле точки удара, – *обращенный задержанный ауфтакт*. В отличие от простого задержанного ауфтакта его движение со-

стоит как бы из одного замаха, останавливающегося возле самой точки удара. По времени оно равно половине счетной доли; вторая половина приходится на остановку. Обращенный задержанный аффтакт часто применяется не только для выражения сильной динамики, но и в других случаях.

Своеобразие этого вида аффтакта несколько затрудняет процесс овладения им. Преждевременность достижения точки удара при неправильном выполнении движения может привести к преждевременности и неточности вступления.

Одно и то же движение руки, в зависимости от цели действия, может быть выполнено по-разному и вызвать различные двигательные ощущения, например движение руки, производящей удар по какому-нибудь предмету, и движение, которым рука стремится подхватить падающий предмет. В первом случае активное участие мышц, направляющих руку вниз, не прекратится до момента удара; во втором, поскольку движение не направлено к удару, постольку и остановка руки произойдет не в результате толчка (соприкосновения с предметом, на который обращен удар), а вследствие мгновенного ее торможения. Второй вид движения типичен для задержанного обращенного аффтакта.

Для того чтобы яснее ощутить разницу описанных движений, можно рекомендовать следующее упражнение: возьмите длинную палку или трость за верхний конец и быстрым движением (сверху вниз) постарайтесь схватить ее за нижний. Несмотря на то, что подхватывающее движение направлено вниз, оно по характеру и ощущениям не похоже на ударное. Сравните также движение руки при ударе по мячу с движением, схватывающим мяч сверху, не дающим ему упасть. Важно, чтобы все движения обращенного задержанного аффтакта не распадались, а были едиными, без перелома в верхней точке замаха. Лучше, когда рука будет идти в направлении (в сторону, от себя, к себе). Этот аффтакт осваивается при разной скорости и амплитуде движения. При этом остановка возле точки удара сокращает или исключает вовсе движение вниз. Удар от себя или вверх включает в себя резкое движение, как бы «выдергивая что-то». Дирижер должен преодолеть препятствие не сверху вниз, а отталкиваясь от точки, тогда удар будет активным.

Выразительное значение обращенного аффтакта. Изменение формы аффтакта неизбежно вызывает у дирижера иное отношение к принципу тактирования. В обычном рисунке тактирования все доли такта определяются движениями вниз и в стороны. Подобная схема движений, принятая

для более ясного и заметного обозначения разных долей такта, вступает в противоречие с единой направленностью музыкального движения. Нетрудно заметить, что чем яснее с формальной стороны движения тактирования, тем менее выразительно дирижирование. Противоречие это в полной мере не устранимо, поскольку движения дирижера ограничены схемой тактирования, дирижер «разбрасывает доли такта в разные стороны и этим изолирует их одну от другой». Дирижер словно утверждает самостоятельное значение каждой доли, а не их взаимосвязь. Предлагаемая форма ауфтакта в значительной степени устраняет этот недостаток, поскольку движения, определяющие доли, имеют направление вверх и каждая показывается не ударом, толчком, а жестом, уже перешедшим к дальнейшему движению. Подобный жест в большей мере передает слитность долей, неразрывность их и общего движения музыки.

Изменение способа извлечения звука вызывает и иное ощущение соприкосновения с ним. Дирижер уже не ударяет рукой по плоскости тактирования как по клавиатуре, а «набирает звук» движением вверх. Соприкосновение со звуком совершается плоскостью руки, обращенной вверх, благодаря чему больше ощущается материальность звука, его весомость, упругость и эластичность. Дирижер вытягивает звуки, как некую густую, вязкую массу, а иногда, наоборот, подталкивает их, заставляет парить в воздухе.

Однако указанная форма движения не должна быть утрирована. Иногда дирижер преувеличивает данный принцип и дирижирует «вверх ногами»: точки определения долей у него перемещаются так, что находятся уже не внизу, а вверху, что нарушает естественное соотношение долей такта в рисунке тактирования. Иногда, впрочем, такая утрировка возникает и вследствие запаздывания оркестра, когда исполнители плетутся за дирижером (или концертмейстером) с опозданием почти на целую долю.

Описанные формы движения обращенного ауфтакта никоим образом не устраняют применения обычного его вида, где ясно выражена линия падения вниз. Преимущества его не должны заслонять положительных качеств типового ауфтакта. Освоив все формы ауфтактов и движений тактирования, дирижер сможет на практике применить их соответственно задачам музыкальной выразительности.

К видам ауфтакта можно отнести и *междольный ауфтакт*, или движение, связывающее две доли внутри такта, что воспринимается исполнителями двойственно: как *собственно ауфтактовое* и как *сопутствующее доле*. В первом случае оно подготавливает и определяет последующую долю

со всеми ее качествами, во втором – непосредственно руководит данным моментом звучания. В процессе тактирования дирижерских сеток можно заметить, что движения междольных ауфтактов отличаются от начальных лишь меньшей крутизной замаха, дугообразностью линий и не столь ярко выраженным моментом перехода от замаха к падению – стремлению.

Двойственность значения междольного ауфтакта оказывает большое влияние на технику дирижирования. Она придает тактированию непрерывность. Благодаря этому отдельные доли такта в жесте дирижера воспринимаются в виде непрерывной цепи ауфтактов, непрерывного движения. Происходит это потому, что удар, определяющий начало звучания доли, в то же время становится и началом ауфтакта к следующей доле; движение же отдачи, возникающее после него, вместе с тем является и замахом – начальным движением ауфтакта к следующей доле.

Непрерывность движений тактирования можно рассматривать как положительное свойство, способствующее выразительности дирижирования. Однако неразрывность движения тактирования становится помехой, когда необходимо показать расчлененность музыкальной ткани, цезуры, артикуляцию и прочие элементы фразировки.

Двойственность междольного ауфтакта оказывает влияние и на другие внутренние взаимосвязи между долями. Междольный ауфтакт, подготавливая какое-то новое качество последующей доли, вместе с тем оказывает некоторое влияние и на характер текущей доли. Желая, например, усилить динамику последующей доли, мы, естественно, активизируем движение ауфтакта, что может привести к усилению громкости текущей доли.

Ясные и четкие ауфтакты «несут ответственность» за показ разнообразных вступлений, будь то начало произведения, где вступает весь оркестр, хор, группа инструментов, или отдельное вступление голосов в каком-либо месте произведения. Качество вступления уже создает определенное впечатление об исполнении. Дирижер обязан обеспечить одновременность и своевременность вступлений, которые должны отличаться полной согласованностью в динамике, темпе, штрихах и т.д. Именно в этом сказывается умение дирижера хорошо показать вступление, иными словами, умение мобилизовать внимание исполнителей перед вступлением и дать ясный, определенный по характеру ауфтакт, переходящий в жест показа вступления. Однако оба эти движения лишены смысла, конкретности, целеустремленности, если дирижер не сопровождает их взглядом, который направлен в сторону исполнителей. Естественно, что исполняя произведение, невозможно

показать все вступления, это физически часто невыполнимо, и тогда дирижер ограничивается только взглядом, обращенным к исполнителям.

Неполный афтакт (афтакт к неполной доле)

Под неполной долей в дирижировании принято называть счетную долю, начинающуюся с паузы¹. Количество звуков, содержащихся в неполной доле, может быть различным. Чаще всего неполная счетная доля включает одну метрическую, но может состоять и из нескольких долей:



Вступления, начинающиеся с неполной доли, в особенности если она содержит несколько звуков, вызывают известные затруднения. Если паузы, предшествующие неполной доле в начале такта, выписаны в тексте, то они, как обычно, отсчитываются схематическими движениями, после чего дается соответствующий афтакт (к неполным долям внутри такта относятся также и те счетные доли, начало которых включено в длительность предшествующей доли посредством лиги или точки).

Затруднения, связанные с показом неполной доли, возникают не только из-за некоторой сложности и неопределенности технического приема, с помощью которого он выполняется, но и вследствие непонимания дирижерами его сущности.

Как известно, вступления, начинающиеся с неполной доли, нельзя показывать таким же афтактом, каким показываются полные доли. Неполная счетная доля начинается с паузы (обозначенной или, как в затактах, только подразумеваемой), поэтому подготавливать ее движением полного афтакта, показывая дыхание к паузе, значило бы только вводить исполнителей в заблуждение.

Особенность афтакта к неполной доле (или, как в дальнейшем будем его сокращенно называть, *неполного афтакта*) состоит в том, что он, в отличие от полного, не предшествует по времени счетной доле, а совпадает с

¹ Когда счетная доля является затактом и находится в начале произведения (или отдельной части), то пауза часто не обозначается в тексте. Это, однако, не отражается на способе показа неполной доли.

ней. Иначе говоря, начало движения аффтакта есть в то же время и начало неполной доли. Первая половина движения (внешне аналогичная замаху полного аффтакта – после толчка, удара, обозначившего начало доли) служит моментом приготовления дыхания, тогда как вторая – движение вниз – совпадает со звучанием. Начало аффтакта не предваряет начало неполной доли, а совпадает с ним. Таким образом, дирижер определяет не момент вступления, а предшествующую ему паузу.

Аффтакты к долям неполного такта. Для аффтакта к долям неполного такта рука должна находиться в точке предшествующей доли. Например, если аффтакт к четвертой доле, то рука находится в положении третьей; для аффтакта к третьей доле – в положении второй и т.д. Некоторое исключение возможно в аффтакте ко второй доле: рука устанавливается в точке «раз», а потом поднимается несколько выше и отсюда производит удар вниз, являющийся началом аффтакта. Высота положения руки зависит от динамики: чем она сильнее, тем выше поднята рука, чем слабее – тем ниже. При слабой динамике аффтакт ко второй доле вообще может начинаться из положения «раз».

В аффтактах к долям неполного такта движения совершаются дугообразно, плавно, без острого угла перелома в конце замаха, типичного для аффтакта к первой доле (если дирижер не может найти правильного движения аффтакта к доле неполного такта, то ему рекомендуется следующий прием: тактируя на 4/4, остановить руку на второй доле, после чего продолжить прерванное движение. После остановки движение аффтакта оказывается более естественным, так же поступать и с другими долями). Однако линия замаха должна быть достаточно заметной и удлиненной, чтобы дать возможность исполнителям взять дыхание.

Движение замаха необходимо совершать прямо вверх, но при увеличении динамики оно может быть отклонено в сторону, противоположную от определенной доли. Например, в аффтакте к третьей (при 4/4) замах дается влево (чем удлиняется вся его амплитуда).

Если недостающие доли неполного такта обозначены паузами, то отсчитываются схематическими, прямолинейными движениями. Недостающие доли, не обозначенные паузами, не отсчитываются.

Ошибки, которые происходят по вине дирижера:

1. Плохо и неточно дается аффтакт – отсюда неровность и неритмичность исполнения.
2. Неточный переход от дуоли к триоли и наоборот, т.е. при смене ритма; несоответствие движения междолевого аффтакта ритму доли.

3. «Скомканное» (по Мусину) завершение мелодического и ускоренного аффтакта и сильной динамики (контраст).

4. При показе *sub.piano* торопятся делать аффтактное движение.

5. Очень высоко выполнение замаха (аффтакта) при показе сильной доли.

6. Очень неравномерно выполняется длительное ускорение, когда укрупняется рисунок тактирования, и наоборот – сильно замедляют при учашенных рисунках.

Укороченный аффтакт. Для показа короткого звука, возникающего после счетной доли восьмой паузы с точкой или восьмой паузы с двумя точками, не требуется активного аффтакта к началу этой доли, т. е. к паузе. Здесь достаточно пассивного аффтакта к ней (если этой доле не предшествовала какая-то музыка, то рука просто ставится на нее без аффтакта). В начале счетной доли (на паузе) производится остановка, длительность которой почти равна половине длительности доли. После нее следует более резкий жест руки в направлении следующей по схеме доли. Рука при отражении отдачи должна двигаться с такой скоростью, чтобы наверстать упущенное на остановку время и тем самым сохранить темп. Более быстрый (укороченный) и энергичный аффтакт вызывает активную «атаку» звука.

Этот вид укороченного аффтакта применяется также для показа *sforzando* и других акцентов.

Двойной удар. В музыкальных произведениях нередко встречаются два смежных аккорда у всего оркестра, расположенных в непосредственной близости возле одной счетной доли. Они равноценны по значимости и силе, поэтому требуют каждый для себя отдельного удара. Однако из-за быстрого темпа дирижер успевает сделать только лишь один первый удар.

В этих случаях выручает двойной удар – быстрый, стремительный удар на первый из аккордов, короткая остановка после него и столь же решительный и быстрый небольшой по амплитуде удар кисти вбок, но уже без добавочного аффтакта к нему (и с такой же короткой остановкой в конце после него). Удар этот и должен приходиться на второй аккорд.

Если первый удар производился обычным положением кисти (плоскость ладони параллельна полу), то второй делается быстрым отклонением ее направо (это движение, подобное повороту ключа в замке, и должно подменить отсутствующий аффтакт).

Возможен *другой вариант*: кисть ставится боком (вниз мизинцем) на первый удар. Тогда ко второму она возвращается в свое обычное положение (ладонь параллельна полу).

Сочетание полной доли в одних голосах с неполной долей в других обозначается ауфтактом, показывающим одновременно и ту и другую: полную долю – движением всей руки, неполную – легким кистевым толчком в самый момент ее определения. Для того чтобы последний удар не был ошибочно принят за указание акцента, подход к началу доли производится без ускорения. Важно, чтобы кистевой удар не был завершением движения руки, а появлялся неожиданно, т. е. тогда, когда он уже не может оказать влияния на силу звука, вызвать акцент.

Неполная доля в кантилене в сочетании с движением в других голосах. С уменьшением остроты звучания, появлением легато и певучей мелодии нужно уменьшать остроту кистевого толчка, а неполный ауфтакт заменять полным. Движение ауфтакта после отдачи следует направлять не по горизонтальным линиям в стороны, а вниз. Можно сохранить лишь осторожный подход к точке определяемой доли и незначительный толчок, который к тому же лучше дать снизу вверх. Применение подобного ауфтакта оказывается особенно необходимым, когда неполная доля в одном голосе совпадает с пульсирующим движением полных долей в других голосах. Движение руки должно быть мягким и плавным, соответствующим характеру кантилены, рука ко второй доле делает дугообразное движение, в ней обозначена ритмическая пульсация, подход к ней идет без ускорения, а начало неполной доли показывается без толчка: отдача не должна быть топроливой. Она движением переводит звук плавно в следующую долю.

4.8. Приемы показа вступлений и снятий в дирижировании

Вступления и снятия в процессе дирижирования – ответственные элементы дирижерской техники. Если они нарушены и не выполняются, то серьезно вредят музыке, нарушают целостность ее исполнения. Необходимым условием выполнения этих приемов является ауфтакт. Как вступлениям, так и снятиям должен предшествовать ярко выраженный ауфтакт. Вступления, как правило, подаются сверху. Например, в четырехдольной схеме дирижер может показать движение к четвертой доле направлением руки не в сторону третьей доли, как это требует схема, а вниз.

Показ вступления включает в себе три основных момента. С изучения начального приема вступления начинается освоение приемов управления.

Отработка приема вступления. Вступление разделяется на три отдельных упражнения:

1. Вынос руки на «внимание».
2. Замах (ауфтакт) на вступление к сильной доле выполняется движением всей руки, при этом кисть несколько отстоит, после чего рука возвращается в исходное положение.
3. Постановка «точки» вступления. Выполняется касанием кончиками пальцев кисти воображаемой линии (или поверхности стола, крышки рояля) и возвратом кисти в исходное положение.

После отработки и освоения всех этих элементов можно приступить к их объединению в непрерывное движение. Упражнения отрабатываются тщательно и осознанно.

Показ окончания звучания многообразен. Он зависит и от характера исполняемой музыки, и от динамики. Ее художественное оформление зависит от индивидуальности дирижера, его техники. Самыми простыми приемами снятий считаются прямые и круговые снятия.

Снятия объединяются по форме в две группы – это *снятия внутри построения*, которые учитывают дальнейшее движение, и *снятия, завершающие часть произведения* или *все произведение*.

Прямые снятия употребляются чаще всего на сильных долях, при этом руки двигаются прямо вертикально вниз или в направлении доли. *Круговыми снятиями* лучше всего пользоваться в медленных и умеренных темпах на слабых долях. Круговые снятия могут выполняться по часовой стрелке и наоборот, причем как внутренней, так и внешней стороной ладони. При подготовке кругового снятия рука идет вверх от предыдущей доли и завершается кистевым движением, оформляющим отражение, отдачу.

Жесты вступления и снятия между собой похожи, разница заключается в том, что в жесте снятия большую роль играет точная фиксация «*точки*». Необходимо отметить, что на практике часто студенты плохо выполняют прием снятия (снимают или раньше, или позднее вступления доли). При выборе снятий нужно исходить из логики структуры всего комплекса дирижерских жестов.

Требования, предъявляемые к снятиям, – *одновременность, точность*. Жест снятия имеет много общего с жестом вступления – нужно также выдержать аккорд в завершении произведения; подготовка снятия и само снятие происходит в характере и темпе исполняемой музыки.

Глава 5

ВЫРАЗИТЕЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ СРЕДСТВА ДИРИЖИРОВАНИЯ

5.1. Исполнительский анализ хорового произведения

Процесс обучения дирижированию в специальном классе – умению системой жестов передать содержание музыки – должен обязательно основываться на глубоком знании студентом исполняемых произведений, так как дирижирование за пультом – это последний этап огромной предварительной работы над произведением. Изучением хорового произведения студент занимается в классе под руководством педагога и в домашних условиях самостоятельно. Работа в этом направлении должна проводиться системно и по определенному плану. Она подразумевает тщательное изучение произведения, его всесторонний анализ и воплощение в дирижировании.

Поскольку конечной целью работы над произведением является его исполнение, круг проблем и вопросов анализа, подход к различным сторонам произведения должен быть ориентирован на интерпретацию сочинения. Сохраняя основные принципы целостного музыковедческого исследования, такой исполнительский анализ должен дать материал для выводов несколько иного плана: о возможных исполнительских трактовках произведения, о правомерности использования тех или иных приемов, о соответствии их стилю сочинения. Если в музыкальном анализе основной упор делается на то, при помощи каких музыкально-выразительных и формообразующих средств создан тот или иной художественный образ, передается то или иное содержание, то *исполнительский анализ должен ответить на вопрос, как донести его до слушателя, как следует исполнять сочинение*. Исполнительский анализ не всегда может охватить все стороны произведения, но обязательно должен быть целенаправленным в процессе изучения сочинения.

Исполнительский анализ вокально-хорового сочинения должен ответить на четыре главных вопроса:

1. Какую мысль, какое содержание передают авторы? (*Анализ поэтического текста и музыкальных средств, при помощи которых композитор передает то или иное содержание*).

2. Какими общеисполнительскими и специальными вокально-хоровыми средствами музыкант может наиболее убедительно воплотить ху-

дожественно-образное содержание произведения? (*Анализ темпа, динамики, агогики, тембра, фразировки, характера звуковедения и других средств, создающих в совокупности исполнительский художественный образ*).

3. Какими дирижерскими средствами и приемами можно с наибольшей адекватностью реализовать исполнительский художественный образ? (*Анализ дирижерских средств выразительности – дирижерская «плоскость», роль кисти, локтя, плеча, положение корпуса, величина и объем жеста; анализ способов передачи логической связи между фразами, подхода к кульминации и т.д.*).

4. Какие вокальные, ритмические, интонационные, ансамблевые, дирижерские и другие трудности могут возникнуть перед дирижером в процессе реализации «идеального» исполнительского замысла? (*Анализ вокально-хоровых и прочих технических трудностей*).

Таким образом, музыковедческий анализ содержания и формы сочинения дополняется такими *специальными видами анализа, как анализ исполнительских средств выражения, анализ дирижерских исполнительских средств и анализ технических трудностей, включающий, в частности, вокально-хоровые трудности*.

Первый раздел исполнительского анализа вокально-хорового произведения – *музыкально-теоретический анализ* – имеет ряд особенностей, обусловленных спецификой жанра. Она состоит в том, что хоровое искусство – жанр синтетический.

Сочиняя музыку, композитор стремится отразить в ней характер, настроение, основную мысль текста. Но содержание каждого стихотворения можно понять и почувствовать по-разному. Каждый композитор оттеняет, выдвигает на первый план те стороны текста, которые ему ближе. Посвоему прочитывая его, композитор может раскрыть и углубить главные его мысли и образы или сделать акцент не на существенном, а на второстепенном. При этом качество музыки и качество поэтического первоисточника могут быть далеко не равноценны. Известно немало случаев, когда даже на плохой текст писалась прекрасная музыка и, напротив, когда великолепные стихи не могли получить в музыке адекватного воплощения. Перед исполнителем хорового произведения стоит задача осмысления ценности текста и степени взаимопроникновения музыки и слова, чтобы максимально полнее и ярче реализовать выразительные, эмоциональные, драматургические возможности, в них заложенные.

Приступая к изучению хорового произведения, исполнитель должен проанализировать текст, какие его образы, какие мысли, идеи поэта нашли

наиболее яркое выражение в музыке, и понять, что привлекает композитора в этом тексте, что он считает главным, основным, в чем видит суть его содержания. Конечно, можно выявить содержание произведения непосредственно из литературного текста. Однако здесь есть опасность, что дирижер станет рассматривать свои субъективные впечатления как фактор объективный и незаметно для себя станет исполнителем не музыкального произведения, а его поэтического первоисточника, уподобившись артисту-чтецу. Дирижер постоянно должен помнить, что *он – музыкант, интерпретатор музыки*. Именно поэтому нужен *другой подход* к произведению, заключающийся в глубоком проникновении в духовный мир композитора и оценке литературного содержания с точки зрения композитора. Результатом такого анализа должно быть установление сходства или расхождения замыслов поэта и композитора и нахождение путей, исключающих эти расхождения.

Значение поэтического текста для создания объективной интерпретации хорового сочинения в том, что дирижер должен учитывать специфику исполнительского искусства, отражать, в первую очередь, суть музыкального произведения.

Возможность творческого подхода исполнителя к авторскому произведению основана на главной, определяющей черте первичного образа – *его многозначности*, позволяющей найти многие варианты исполнительского воплощения. Такая многозначность музыкального сочинения сохраняется и в хоровом жанре. Но по сравнению с инструментальной музыкой границы вариантной множественности содержания, благодаря взаимодействию со словом, здесь значительно сужаются, и выбор тех или иных исполнительских средств становится более объективным и определенным.

Все это говорит о том, что *анализ поэтического текста в единстве с музыкой способствует более глубокому изучению всех сторон музыкальной формы вокально-хорового произведения, пониманию замысла композитора, более эмоциональному восприятию художественного образа*.

Специфика музыкально-теоретического раздела анализа хорового произведения выражается в сопоставлении музыки и поэтического текста, изучении общемusicalных средств, способствующих созданию художественного образа (мелодии, гармонии, ритма, темпа, динамики, формы и т.д.). Здесь рассматривается характеристика средств, специфичных для данного жанра (типа и вида хора, регистров хоровых голосов, их диапазона, тембра, tessitura сочинения или его фрагментов, хоровой фактуры, роли хоровой партии в изложении основного материала, видов ансамбля).

Второй раздел исполнительского анализа – *анализ исполнительских средств выразительности* – также имеет ряд особенностей. Его цель – нахождение средств и приемов, при помощи которых художественно-образное содержание произведения, выявленное в ходе целостного музыкально-теоретического разбора, можно донести до слушателя наиболее ярко и убедительно. *Общеисполнительские* особенности анализа относятся к музыкальным категориям, не зависящим от какой-либо исполнительской специальности (темпы, агогика, динамические оттенки, фразировка, средства достижения и распределения кульминаций и т.д.). *Специально исполнительские* свойственны конкретному виду инструмента (в хоре это *манера звукоизвлечения, тембр, внутренние вибрато, различные способы использования голоса* в зависимости от регистра и тесситуры, цезуры или «цепное» дыхание, ясная или нивелированная дикция, выразительная подача литературного текста и т.п.). В исполнении значительный результат, яркий эффект достигается целым рядом средств выражения.

Например, при помощи некоторых исполнительских приемов дирижер может воздействовать на форму сочинения. Сохраняя постоянный, неизменный темп, нюанс и тембр, используя «цепное» дыхание, он может объединить несколько построений в единое целое и, напротив, при помощи резких, контрастных смен темпа, нюансов и тембра, цезур, «дыханий» создать ряд отдельных эпизодов-разделов. Таким образом, дирижер может отобразить те исполнительские средства и приемы, которые в наибольшей степени отвечают сути воплощаемого художественного образа.

Третий раздел исполнительского анализа – *анализ дирижерских средств выразительности*, которыми студент пользуется в дирижерском классе, помогает ему при помощи жеста делать «видимым» развертывание музыкальной ткани произведения, передать характер музыки.

Предпосылками дирижерской выразительности можно считать соответствие более тяжелого жеста грузному, тяжеловесному характеру музыки, выражению силы и мощи, а более легкого – воплощению грации, воздушности, тонкости, изящества; связь утяжеления жеста с наиболее существенными моментами музыкального развития (подходом к кульминации, заключительными каденциями, появлением новых тем и т.д.), а облегчение жеста связано с успокоением музыкального развития, затиханием, спадом. Изменение темпа в музыке связано со сменой направления руки, т.е. увеличением или уменьшением амплитуды жеста по горизонтали и вертикали.

Четвертый раздел исполнительского анализа – *анализ технических трудностей*, включающий рассмотрение вокальных, интонационных, рит-

мических, ансамблевых, дикционных и других трудностей, связанных со спецификой «инструмента» – хора, он должен завершать аналитический разбор сочинения. Переходить к нему следует лишь после того, как дирижер будет ясно представлять себе художественно-образное содержание произведения, его интерпретацию, исполнительские и дирижерские средства воплощения художественного образа.

Рационально начинать *анализ партитуры* в следующем порядке.

Первый этап работы – предварительное знакомство с сочинением: проигрывание партитуры на фортепиано, чтение литературного текста. Задача такого предварительного знакомства – в общих чертах понять смысл, настроение, характер произведения.

Подтверждение, углубление первоначальных выводов исполнитель находит *во втором этапе работы* с партитурой.

Исполнительский анализ партитуры начинается со знакомства с конкретными общественно-историческими условиями эпохи, в которых протекали жизнь и деятельность композитора и поэта, формировались их эстетические взгляды; с характеристики основных черт хорового письма композитора. Рекомендуется рассмотреть не только изучаемое произведение, но и ряд других сочинений автора.

После историко-стилистического анализа дается анализ поэтического текста. Текст внимательно прочитывается, логически оцениваются образы, составляющие его основу. Затем анализируется структура стихотворения, выявляются главные слова и понятия, определяющие смысл предложений, подробно разбирается фразировка, фиксируются границы частей. Такой тщательный анализ поэтического первоисточника помогает понять средства, использованные композитором, и четко определить соотношение музыкальной фразировки с фразами текста, соотношение формы текста и музыки.

Анализ музыкально-выразительных средств, с помощью которых воплощается содержание (мелодика, гармония, ритм и метр, темп, динамика, фактура и т.п.) – следующий этап целостного исполнительского анализа хорового сочинения. В ходе его каждое построение анализируется с различных сторон, ему дается целостная характеристика.

В процессе анализа музыкальных средств определяется кульминация всего произведения и его частей, выявляются динамически напряженные и спокойные разделы формы. Для оценки значения той или другой кульминации рассматриваются все средства, участвующие в ее образовании: с мелодической «вершиной» может совпасть «вершина» тонального плана, «вершина» диссонантности или ритмическая кульминация.

Важным моментом музыкально-теоретического анализа является определение структурной функции отдельных частей, т. е. их роли в структуре целого, поскольку часть может исполнять экспозиционную, развивающую или завершающую функцию. Определение того или иного значения части позволит исполнителю найти ее место в исполнительском плане. В структурном анализе опора делается на средства, играющие формообразующую роль.

На этих принципах строится методика целостного музыкально-теоретического анализа, который охватывает все основные художественные средства произведения во взаимосвязи и, учитывая необходимые музыкально-исторические сведения, приводит к общим выводам об идее, содержании, форме (в широком смысле слова) и образном строе произведения.

В результате историко-стилистического, музыкально-теоретического, исполнительского и дирижерского анализа студент-исполнитель уясняет художественно-образное содержание сочинения и находит способы его воплощения. Успех дирижера зависит во многом не только от него самого, но и от уровня технических возможностей хора. Раздел *вокально-хорового* анализа рассматривает тип, вид и состав хора, фактуру, диапазон голосов, трудности строя, ансамбля и дикции. Значение этих специфических хоровых элементов для воплощения художественного содержания сочинения не одинаково. Если характеристика типа и вида хора, регистра голосов, диапазона и тесситуры имеет большое значение для реализации творческого замысла композитора, определенным образом влияя на отбор исполнительских средств выражения и интерпретационный план, то выяснение интонационных, дикционных, ритмических трудностей способствует в основном нахождению конкретных приемов репетиционной работы, направления репетиционного плана. Исходя из этого, рассматривать все вокально-хоровые особенности сочинения в вокально-хоровом разделе не совсем верно.

Гораздо целесообразнее классифицировать элементы хоровой звучности по принципу их большей значимости для воплощения художественно-образной сущности произведения или, например, для настройки «инструмента», т. е. для технических задач. Имеет смысл *вокально-хоровой анализ* разделить на две части: *элементы хоровой звучности*, играющие выразительную роль, и те же элементы, которые связаны в основном с *решением технических задач*. Специальный анализ технических трудностей включает: определение диапазона каждой хоровой партии, тесситуры хоровых голосов

и сочинения в целом, характеристику вертикального и горизонтального строя и типа хорового ансамбля (унисонный, гармонический, полифонический и т.д.), анализ тех факторов, которые могут повлиять на выработку ритмического, динамического, тембрового ансамбля; анализ технических трудностей каждой хоровой партии и хора в целом (вокальных, ритмических, ансамблевых, интонационных, дикционных, дирижерских) и способов их преодоления.

На основе целостного исполнительского анализа студент-дирижер составляет предварительный план репетиционной работы, куда входит и определение основных задач в работе с хором над разучиванием произведения, строгий учет трудных и более простых моментов, и нахождение целесообразных приемов, ускоряющих процесс разучивания, и расчет репетиционного времени. План репетиции необходим, так как он является той канвой, которая помогает дирижеру двигаться в правильном направлении к достижению главной цели – высокохудожественной, глубокой и яркой интерпретации сочинения.

Ниже дается сжатый *план учебно-исполнительского анализа хоровой партитуры*:

1. *Историко-стилистический анализ*: знакомство с конкретными общественно-историческими условиями, в которых протекала жизнь и деятельность композитора и поэта, формировались их эстетические взгляды; характеристика основных черт творчества поэта и композитора; типичные черты хорового письма композитора.

2. *Анализ поэтического текста*: оценка содержания стихотворения, его идеи и основных художественных образов; анализ структуры стихотворения, определение границ частей; выявление главных слов и понятий, определяющих смысл предложений.

3. *Анализ музыкально-выразительных средств*, с помощью которых воплощается содержание: целостный художественно-образный анализ мелодики, гармонии, ритма и метра, темпа, динамики, тембра, фактуры; определение границ частей музыкального сочинения, структуры каждой из частей, фиксация и анализ каденций в связи со структурой текста; сопоставление музыкально-тематического материала и определение глубины контраста или, наоборот, тематического единства; определение формы целого; жанровый анализ; выявление линии развития каждого голоса; определение кульминаций в каждой партии; сравнение волн нарастания и убывания гармонической яркости с волнами мелодическими, ритмическими, темповыми, динамическими; сопоставление кульминаций частей и нахождение главной,

центральной кульминации произведения, характеристика соотношения формы текста и музыки, музыкальной фразировки с фразами текста.

4. *Анализ исполнительских средств выразительности*: анализ приемов, с помощью которых художественно-образное содержание сочинения можно донести до слушателя наиболее ярко и убедительно; анализ использования темповых колебаний, динамических оттенков, тембровых красок, различных способов звуковедения и штрихов, артикуляции, фразировки в зависимости от требуемого характера образа, эмоционально-выразительных или формообразующих задач.

5. *Анализ дирижерских исполнительских средств и приемов*: обоснование использования той или иной дирижерской «плоскости», более тяжелого или более легкого жеста, более крупного или более мелкого, плавного или отрывистого в зависимости от характера музыки, конкретных требований музыкального развития, динамики, темпа, тембра, фактуры, фразировки, характера звуковедения, штрихов; анализ способов дирижерской передачи логической связи между фразами, выявления частных и общей кульминации и т.д.

6. *Технический вокально-хоровой анализ*: обоснование и оценка интонационных, ансамблевых, дикционных, ритмических и прочих технических трудностей, связанных со спецификой хорового «инструмента», и нахождение путей их преодоления.

7. *Разработка плана репетиционной работы*: определение основных задач в работе с хором над разучиванием произведения, учет трудных и более простых моментов; нахождение целесообразных приемов, ускоряющих процесс разучивания; расчет репетиционного времени.

Таким образом, план анализа представляет собой четырехэтапную систему, где цель первого этапа (историко-стилистического, литературного и музыкально-теоретического анализа) – постижение замысла композитора и поэта и содержания произведения.

В учебно-педагогической практике распространено мнение, что в зависимости от курса требования к анализу должны отличаться. Чаще всего используется анализ двух типов: краткая аннотация и развернутый анализ. Обычно краткая аннотация включает сжатое изложение основных данных о произведении: перечисление темпа, метра, ладотональных особенностей, особенностей формы, фактуры и др.

В вузе речь может идти только о развернутом или менее развернутом, но непременно творческом анализе сочинения, носящем исследовательский характер.

В связи с этим при аналитическом разборе сочинения на любом курсе студент должен опираться на методологию целостного анализа, который учит подходить к раскрытию содержания произведения через содержательную сторону музыкальной формы, музыкальных средств. Любой выявленный технический прием непременно связывается с художественным смыслом музыкального произведения, а любое суждение о выразительности музыки подтверждается выявленным выразительным средством.

Разница требований, предъявляемых студентам при анализе партитуры на различных курсах, должна заключаться: а) в возрастающей сложности анализируемых произведений; б) в возрастающих требованиях к качеству анализа, его глубине и разносторонности.

Анализ хорового произведения не обязательно должен быть всесторонним на всех курсах. Круг его вопросов, широта и глубина охвата проблем может различаться в зависимости от уровня подготовки студентов.

Таковы некоторые общие вопросы методики учебно-исполнительского анализа хоровой партитуры.

Аналитическая работа над партитурой должна подвести анализирующего к глубокому пониманию содержания произведения, формулированию своей обоснованной исполнительской трактовки и выразительных и технических средств для ее воплощения.

5.2. Техника – важный элемент художественного процесса воплощения музыкального произведения в дирижировании

О значении темпа и темпоритма

Темп – это скорость движения музыкального материала. Известный немецкий дирижер и пианист Ганс Бюлов говорил: «Темп – душа произведения». Таким образом, один из наиболее важных и противоречивых аспектов музыкальной интерпретации – это выбор «правильного» темпа.

В работе над произведением перед исполнителем возникает ряд важнейших проблем, одной из которых является проблема темпоритма. Понятие «темпоритм» в полном объеме характеризует течение музыки во времени, сюда включены такие понятия, как метр, агогика. Студенты часто смешивают понятия «ритм» и «метр».

Музыка – временное искусство, т. е. существует во времени, длится. С временной природой музыки тесно связано одно из самых выразительных средств – *темп, скорость движения музыки*. Уже с первых звуков произведения нетрудно определить, в быстром, умеренном или медленном темпе оно идет, и сделать это может даже самый неподготовленный слушатель. Правда, темп нельзя отнести к числу средств характерных, индивидуальных: отличающихся друг от друга темпов гораздо меньше, чем музыкальных произведений, и потому многие и подчас разные по характеру сочинения звучат в одном темпе. Они лишь косвенно указывают на скорость, а больше выражают то или другое состояние, характер музыки. Например, *медленные* темпы выражают спокойствие, сдержанность; *средние* – сосредоточенность, размеренность; *быстрые* – порывистость, взволнованность и живость.

Умение правильно ощущать и сохранять в процессе исполнения обозначенный композитором темп – важная сторона исполнительского процесса. Определение темпа носит относительное значение. Темпы могут быть самыми разнообразными в зависимости от музыки, ее характера, структуры произведения.

Наряду с метроритмической стороной исполнения, темп является важным фактором в создании и раскрытии музыкальной формы, целостного восприятия музыки и ее характера.

Темп – это качественная сторона исполнения, многие музыканты предпочитают словесные обозначения (его качественную характеристику) больше, чем метроритмические. Да и сами композиторы интуитивно чувствовали и понимали, что цифры шкалы метронома не могут до конца передать важнейшие стороны темпа, характера его движения.

Об этом говорили выдающиеся музыканты-исполнители и композиторы. Настроиться на должный пульс или «почувствовать себя в нужной ритмической среде» музыкальной формы (Г.Г. Нейгауз) необходимо еще до момента извлечения на клавиатуре первых звуков, т. е. до того, как начать играть фактически. В связи с этим уместно привести одну из педагогических заповедей А.Н. Рубинштейна, цитируемых И. Гофманом: «... раньше, чем Ваши пальцы коснутся клавиш, Вы должны начать пьесу в уме, т.е. представить себе мысленно ее темп...»¹.

О том же пишет и А.Б. Гольденвейзер. Он советует музыкантам перед началом исполнения почувствовать в себе пульс движения, его текучесть.

¹ Гофман И. Указ. соч. С. 48.

Лишь ощутив в себе это биение, можно приступить к исполнению, иначе получится «ряд бесконечных звуков, а не живая цельная линия»¹. Такое внутреннее сосредоточение на определенном характере движения, внутренняя установка на определенный пульс исполняемого сочинения дает возможность музыканту почувствовать уверенность и свободу в передаче темпоритмического стержня, «на котором все строится» (Г.Г. Нейгауз), и без которого исполнительская концепция утратит свою целостность.

Верное определение и нахождение темпа как в целом произведении, так и его изменения в отдельных местах важно для музыки не только как *внешнее определение скорости движения*, ведь правильное ощущение темпоритма поможет дирижеру-исполнителю понять и раскрыть внутреннюю сущность произведения. Известный оперный дирижер А. Пазовский отмечает в своей работе «Записки дирижера»: «Ничто так не искажает замысла композитора, как отсутствие у дирижера верного темпоритма...»². Чувство верного темпоритма есть результат верного чувства и понимания музыкального произведения в целом. Р. Вагнер пишет: «Старик Габенек нашел темп, благодаря тому, что терпеливо и упорно побуждал оркестр проникнуться *мелосом* симфонии и овладеть им. Правильное понимание его [мелоса] и позволяет найти верный темп. Оба эти начала неразрывно связаны между собой, одно обуславливает другое.

Я беру на себя смелость весьма низко оценить преобладающие у нас исполнения классических инструментальных произведений, и это свое утверждение я хотел бы подкрепить указанием на то, что наши дирижеры не имеют элементарного представления о правильном темпе, ибо они ничего не понимают в пении. Мне еще не встретился ни один немецкий капельмейстер или иной дирижер, который сумел бы действительно спеть какую-нибудь мелодию – неважно, хорошим или плохим голосом. Для этих людей музыка – какая-то абстракция, нечто среднее между грамматикой, арифметикой и гимнастикой. Они считают, что человек, изучающий это нечто, может стать хорошим учителем консерватории или музыкально-гимнастического учебного заведения. Однако непонятно, как могли бы они при исполнении музыки вдохнуть в нее жизнь и душу»³ (курсив наш. – Н.К.).

Необходимо подчеркнуть, что любые обозначения автором темпа произведения не могут быть рассмотрены как постоянные и статичные.

¹ В классе А.Б. Гольденвейзера. М., 1968. С. 33.

² Пазовский А. Записки дирижера. М., 1968. С. 203 – 204.

³ Вагнер Р. О дирижировании // Дирижерское исполнительское искусство. М., 1975. С. 95.

Выразительность исполнения, раскрытие содержания музыкального сочинения осуществляется при правильном понимании всех средств выразительности, всех элементов партитуры – гармонии, мелодии, фактуры, тембра, литературного текста, динамики в их тесной взаимосвязи. Исполнители опираются, прежде всего, на авторские обозначения темпа. Такой подход к пониманию значения темпоритма создает четкую, ясную форму 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 *пять основных групп*: обозначения медленных темпов, средних темпов и быстрых темпов, также существуют умеренно медленные темпы и умеренно быстрые темпы.

К первой *группе очень медленных темпов* относятся:

largo – широко

adagio – медленно

lento – медленно

grave – тяжело (медленно).

Ко второй *группе обозначения медленных темпов* относятся:

adagio – медленно, спокойно (промежуточное между медленным и умеренным)

andante – шагом, не скоро, медленно

andantino – более скоро, чем *andante*

commodo – спокойно, удобно

tranquillo – спокойно, безмятежно.

К третьей *группе умеренно-скорых темпов* относятся:

moderato – умеренно

allegretto – несколько оживленно (промежуточное между умеренным и скорым движением).

allegro moderato – умеренно оживленно

allegro ma non troppo – оживленно, но не очень.

Четвертая группа темповых обозначений – *различные разновидности allegro* (с соответствующими добавочными обозначениями):

allegro con brio – живо

allegro con moto – подвижно
allegro agitato – быстро, беспокойно
allegro appassionato – быстро, взволнованно
allegro maestoso – скоро, величественно.

Следует подчеркнуть, что различные приставки (con moto, con brio и т.п.) указывают на *характер темпа*.

И, наконец, к пятой группе обозначений *очень быстрых темпов* относятся:

allegro assai – очень живо
allegro vivo – весьма оживленно
vivace (vivo) – очень скоро
presto – очень быстро.

Таким образом, перечисленные выше обозначения темпов не охватывают все встречающиеся в творческой практике различные степени скорости движения в музыке. Для этого существуют *дополнительные обозначения*. Именно они указывают на характер того или иного темпа, его скорости движения. Наиболее употребительны в применении термины, которые либо ослабляют, либо усиливают основные обозначения:

piu – более
meno – менее
mosso – оживленно
assai – очень
acellerando (acel.) – ускоряя
stringendo (strin.) – стремясь
ritardando (rit.) – замедляя
rallentando (rall.) – замедляя
calando – успокаиваясь
poco – мало
poco a poco – мало-помалу, постепенно
pachissimo – чуть-чуть, едва.

Эти слова в сочетании с другими терминами усиливают или уменьшают действие основного обозначения, например:

piu vivo – более живо
piu allegro – более быстро
meno allegro – менее быстро
piu mosso – более оживленно
meno mosso – менее оживленно

largo assai – очень медленно

allegro assai – очень быстро

poco a poco acellerando – мало-помалу ускоряя

poco a poco ritenuto – мало-помалу замедляя

poco a poco crescendo – постепенно усиливая

poco a poco diminuendo – постепенно затихая

Tempo primo (a tempo) – первый темп (возвращение к первоначальному темпу).

В музыкальной хоровой литературе встречается довольно свободное, неопределенное обозначение темпа: *tempo giusto* – истинный, надлежащий темп. Такое обозначение надо понимать как установление темпа, наиболее соответствующего данной музыке.

Значение для установления темпа и характера исполнения произведения, отдельных его частей, периодов, фраз, интонаций, мелодических или гармонических последовательностей имеют авторские обозначения, знаки исполнительских штрихов, терминов (чаще всего на итальянском языке). Они указывают, как нужно их *исполнить* или как *передать* то или иное эмоциональное настроение, состояние в исполнении музыкального произведения.

К числу метроритмических штриховых обозначений нужно отнести элементы, важные в исполнении музыки, – ферматы, паузы, цезуры, их правильные взаимоотношения. Выявление этих элементов придаст звучанию музыки метроритмическую устойчивость.

К числу *штрихов*, обозначаемых соответствующими знаками или словами в хоровом пении, относятся те, что указывают и подсказывают дирижеру способ и характер исполнения данной интонации, звука, аккорда, фразы, части или произведения в целом. Сюда следует отнести такие словесные и графические обозначения штрихов исполнения, как:

legato – связано

legatissimo – превосходная степень от понятия «связано»

dolce – певуче, мягко, нежно

non legato – несвязано

staccato – толчками, отрывисто.

Существует огромное количество понятий и терминов, которые отражают эмоциональный тон, художественное настроение в исполнении части, фрагмента или произведения в целом. Такие слова стоят рядом с обозначениями темпа или в другом месте по ходу развития музыки.

Наиболее часто употребляемые термины, встречающиеся в хоровой классической и современной литературе на итальянском языке:

agitato – беспокойно, страстно
amoroso – нежно
animato – воодушевленно
appassionato – страстно
brillante – блестяще
calando – ослабевающая
delicatamento – нежно
dolente – скорбно, печально
espressivo – выразительно с экспрессией
calmato, con calma – спокойно
cantabile – певуче
capriccioso – капризно
commodo – удобно, спокойно
grandioso – грандиозно, величаво
maestoso – торжественно
marcato – с ударением
alla marchia – наподобие марша
martelato – с сильным отрывистым ударением
morendo – замирая
con moto – подвижно, с душевным волнением
fenebre – со скорбью, печально
fuocoso – пылко
glissando – плавно, легко, скользя
parlando – говорком
patetico – патетично, с пафосом
pesante – веско, тяжело
risoluto – решительно
semplice – просто
spinato – плавно
spiritoso – с воодушевлением
tranquillo – спокойно.

На темп может также оказывать влияние *регистр*. В произведениях, написанных в медленных темпах, преобладает звучание низкого регистра, который является основой, «опорой» всего музыкального сочинения. Это обусловлено особенностью нашего слуха – неодинаковой чувствительно-

стью к звукам разной частоты мы контрастно воспринимаем низкие звуки (более тускло и тихо), а светлые – звонко, ясно, полетно.

Темп исполнения также связан с *фактурой изложения*. Плотная и массивная фактура требует медленного темпа, чем прозрачная и легкая. В зависимости от значения того или иного элемента фактуры – первостепенных или элементов, отходящих на второй план, – исполнитель может выбрать верный и подходящий темп. Особенно ярко это проявляется в произведениях полифонического склада, где существует определенная закономерность – это развитие нескольких мелодических голосов, становление и развитие формы целого, в котором звучит то тема, то противосложение или интермедия, – эти элементы определяют выбор темпа.

Темп наряду с перечисленными свойствами имеет и *формообразующее значение*. Для выбора темпа важно, какую функцию в форме целого выполняет данная часть – экспозиция, разработка, средняя часть или реприза, где расположены границы разделов и т.д. Обозначения *темпа могут разделить* музыкальное произведение на части или *сделать единым, со сквозным развитием*. Только полный анализ музыкального произведения, само содержание музыкального произведения, выразительные средства и композиционные приемы помогут точно определить и выбрать органичный для сочинения темпоритм.

Определив основные темповые зоны, которые присущи каждому музыкальному произведению, где раскрывается его содержание и характер музыки наилучшим образом, исполнитель должен тщательно выверять темп, осторожно его менять, а также знать, что любой сдвиг неминуемо повлечет за собой изменение характера музыкального произведения и искажение авторского замысла.

Найти правильный темп сложно еще потому, что на это влияют разные обстоятельства, при которых скорость не является исходным моментом. Темп самым тесным образом связан с гармонией, ладом, мелодикой, ритмом, фактурой, формой произведения, например близкие по родству аккорды, сопровождающие мелодию, исполняются быстрее, а диссонирующие и сложные по своему строению – продляются в звучании дольше. Остановка на модулирующем аккорде, с одной стороны, сглаживает у слушателей впечатление прежней тональности, а с другой стороны, подготавливает к новой; характер мелодии влияет на темп, например сложный, изобилующий широкими скачками, хроматизмами рисунок мелодии требует более замедленного движения. Быстрая репетиция звука вызывает ощущение энергии,

певучая мелодия – созерцания, размышления, она подсказывает неторопливый темп исполнителю; устремленный, драматический характер музыки предполагает быстрый темп.

Таким образом, *один из важных элементов художественно-исполнительской культуры, музыкально-исполнительской дисциплины в дирижировании, как и в любом виде исполнительства, – соблюдение указанных авторами в партитуре размера, ритма, темпа и других элементов выразительности.* Правильное понимание и ощущение дирижером метроритмической темповой структуры произведения в живом звучании, многообразие их соотношений создает целостность формы и является ключевым аспектом музыкально-исполнительского процесса. Но также нужно подчеркнуть, что темп и характер исполняемой музыки должен быть найден музыкальной интуицией самого исполнителя-дирижера.

Темпоритм

Метр имеет очень важное *временное значение* в организации исполнительского процесса. Метр – это «канва из клеток-тактов, служащих для измерения движения музыкального процесса во времени. Причем в такте мы ощущаем не только клетку в целом, но и доли, членившие его на равные части»¹.

Как известно, в нотной записи указан тот или иной размер, в котором написано произведение. По ходу изложения музыкальной мысли размер может меняться. Чаще всего он указывается в виде дробного числа, где *знаменатель* (нижнее число) обозначает *длительность счетной единицы*, а *числитель* (верхнее число) – *количество этих единиц длительности* в каждом такте. Дирижеру он указывает, на сколько следует тактировать (считать), исполняя данную музыку. В некоторых современных зарубежных изданиях размеры обозначаются несколько иначе: вместо числового знаменателя, т. е. длительности счетной единицы такта, проставляется соответствующая нота. Такие обозначения, например, выставлены в партитурах Карла Орфа. Еще проще обозначать размеры одной цифрой, которая указывает количество счетных единиц в такте и тем самым подсказывает дирижеру, на сколько следует тактировать (считать) данную музыку (см. п. 4.6).

¹ Пазовский А. Записки дирижера. М., 1968. С. 19.

Одним из кажущихся на первый взгляд элементарных средств выразительности выступает *размер* произведения или отдельных его частей. Соблюдение (а для дирижера на основании этого установление схемы тактирования) размера определяет *метроритмическую и темповую организацию и в конечном счете обуславливает существо музыки исполняемого произведения*.

Размер, в котором написана музыка, организует метрическую основу движения музыки во времени, а счетная единица каждого такта является как бы временной единицей мышления. В зависимости от характера музыки метрическая длительность может быть сокращена, она «сжимается», а мелкие длительности объединяются при этом в крупные метрические единицы (четырёхдольная в двудольную и т.д.). Хорошее исполнение не нарушает, а подчеркивает внутреннюю пульсацию метрических величин. Напряжение ритма увеличивается или уменьшается. Движения становятся тяжелее, сдержаннее или стремительнее.

Таким образом, размер указывает не только количество счетных единиц в каждом такте, но и определяет главные и второстепенные единицы его, т. е. сильные, слабые, относительно сильные и относительно слабые доли такта. Различные соотношения и сочетания сильных и слабых долей такта в исполнении относятся уже к понятию *ритма*. *Размер*, или, как часто называют, *метр*, является как бы *внутренним пульсом*, контрольной долевым схемой, на основе которой организуется *движение музыки во времени*.

Ритм – явление чрезвычайно широкого толкования: говорят о стихотворном ритме и о ритме пространственных соотношений в изобразительном искусстве, размышляют о ритме спектакля и отдельного сценического образа. Этот термин используют, обозначая и смену времен года, дня и ночи; применяют его, характеризуя работу сердца, дыхания, органических процессов.

Ритм выступает как «некая универсальная космическая категория» (Б.М. Теплов). Он может включать в себя «все соотношения временного параметра, быть совокупностью всех временных координаций» (В.Н. Холопова). Музыкальное искусство – не исключение. Каждое произведение или его часть, каждый отдельный звук имеет свою продолжительность. Подобно тому как произведение скульптуры или его деталь немислимы вне пространства и вне пространственных закономерностей, музыкальное произведение и составляющие его звуки немислимы вне времени и, следовательно, вне временных закономерностей.

Музыка есть звуковой процесс, развертываемый во времени, она исполняется и воспринимается лишь в движении «от предыдущего к последующему». Ритм следует рассматривать как «один из центральных, основополагающих элементов музыки, обуславливающий ту или иную закономерность в распределении (организации) звуков во времени» (Г.М. Цыпин).

Существует огромное количество исследований, в которых разрабатывается проблема – музыкального ритма, и по сегодняшний день она остается актуальной. Музыкальная педагогика ставит своей задачей воспитание и развитие у студента метроритмических представлений.

Вопросам исследования значения и роли ритма в искусстве посвящены многие научно-философские работы. Еще Аристотель писал: «Ритм и мелодия содержат в себе ближе всего приближающиеся к действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств».

Понятие и организация ритма имеет огромное значение во всех областях искусства (архитектуре, живописи, ваянии, театральном, хореографическом и др.). О значении размера и ритма в поэзии говорили многие поэты, связывая их непосредственно с содержанием стиха. «Размер проистекает из поэтического настроения», – писал Гёте, а Маяковский определял ритм как «основную энергию стиха». «Функции ритма зависят, очевидно, от общей структуры художественного произведения, «душой» которого является содержание, идея, жизненная ситуация»¹.

Огромное формообразующее значение ритм имеет в музыке, особенно в процессе её исполнения. «Ритм, – пишет А.М. Пазовский, – основа мышления каждого художника. Более того, моторная сила ритма словно пронизывает мышечную систему артиста, все его существо. При вялых или пассивных мышцах невозможно передать энергию внутреннего ритма. Поэтому мышцы, участвующие в движениях артиста, должны быть свободными и послушными, эластичными и упругими, но отнюдь не вялыми, не тугими или перенапряженными. ... Художник, хоть раз испытавший чувство подлинного ритма, не в состоянии более творить без него. Он убедится в простой истине: *там, где нет внутреннего ритма, там нет жизненного тока исполнения*»² (курсив наш. – Н.К.).

¹ Мейлах Б. Ритмы действительности и искусства // Наука и жизнь. 1970. № 12. С. 103.

² Пазовский А. Записки дирижера. М., 1968. С. 17.

В условиях музыкального творческого процесса «ритм – не абстрактность: он *интонационный стержень*». Точное соблюдение размера, метра, метричности, несомненно, могут организовать исполнение музыки во времени. Но такое исполнение, лишенное *ритмического ощущения, ритмической основы*, во многом утрачивает свою выразительность. О значении ритма хорошо сказал композитор А. Серов: «Чередование ударений, протяжение звуков, отношение между протяженными и короткими звуками, вся внутренняя пульсация, необходимая и для мелодии и для гармонии, называется *ритмом*» (курсив наш. – Н.К.).

Основное и главное понятие метроритмической основы в исполнении удачно определил А. Пазовский: «Ритм – это рисунок живого движения во времени и одновременно внутренний пульс исполнения, его сердце, при остановке которого прекращается музыкально-исполнительский процесс. *Метр та контрольная долевая сетка, на фоне которой развиваются многообразные модуляции ритма*»¹ (курсив наш. – Н.К.).

В музыкальной литературе представлена широкая панорама разнохарактерных стилевых явлений. Начиная с самых ранних образцов, полифоническим произведениям композиторов XVII – XVIII столетий присуща ритмическая контрастность голосов. Сочинения венских классиков содержат в себе четкость, упругость и энергичность метроритмической пульсации. Произведения эпохи романтизма богаты пластичностью, распевностью, изяществом и синкопированностью ритмических узоров; музыка импрессионизма – живописно-колористическими возможностями метроритма, а репертуар XX столетия – обостренно-экспрессивными гранями ритмовыразительности.

Метроритмическая организация имеет большое значение не только в достижении технического ансамбля, но является одним из существенных средств художественной выразительности и становления музыкальной формы. Любое нарушение этих качеств повлечет за собой неправильное исполнение, когда можно петь строго, метрично, но без ритмичности. Это будет «механический отсчет одинаковых по времени тактовых долей...»². Такое исполнение будет формально-холодным, маловыразительным. И наоборот, некоторое нарушение, преодоление метра (*метрическая агогика*), но с сохранением ритмичности в процессе исполнения, когда соблюдается чередо-

¹ Пазовский А. Записки дирижера. М., 1968. С. 198, 199.

² Там же. С. 195.

вание сильных и слабых, ударяемых и неударяемых длительностей, придает исполнению живую выразительность и смысл.

В достижении метроритмической устойчивости как средства художественной выразительности в хоровой музыке большое значение имеет литературный текст, его правильное взаимоотношение со всеми элементами музыки. Ритмически организованное исполнение органически связано и опирается на речевой ритм. Текст в хоровом произведении (каждое его слово) «является резцом музыкального ритма»¹. Правильно найденный темпоритм способствует правильной организации речи в пении.

В любом вокальном, а тем более хоровом произведении в большинстве случаев литературный (поэтический) текст имеет огромное значение в раскрытии основной идеи, мысли, образов, заложенных в музыке.

Типичные ритмические ошибки

Среди основных ошибок в трактовке темпа можно назвать следующие:

1. Ускорение при *crescendo* и замедление в *diminuendo* (независимо от стиля произведения). Ускорения при появлении мелких длительностей и пассажей. Недодержка звука (особенно на мелких длительностях). Недодержка звука в синкопе.

2. Ускорение и недодержка последней доли такта в быстрых темпах. Недодержка звука с точкой в пунктирном ритме.

3. Излишнее обострение затактов при изменении ритма.

4. Недодержка пауз.

5. Ритмические ошибки при чередовании дуолей и триолей.

6. Неверное метроритмическое исполнение синкопы.

7. Искажение темпоритма при смене дыхания после короткого звука.

Все указанные ошибки исходят от небрежного, невнимательного отношения к нотному тексту, они влекут за собой искажение замысла.

Практика подтверждает, что при произношении литературного текста в единстве с музыкальным текстом необходимо соблюдать правильное сочетание ударяемых и неударяемых слогов. Тогда острота и четкость метроритмического исполнения обретет яркую выразительность.

Часто возникающие ошибки в установлении указанного автором темпа обусловлены определенными причинами.

¹ Пазовский А. Записки дирижера. М., 1968. С. 180.

Сведение быстрого и медленного темпа на средний – типичное явление для многих дирижеров, так как в их действиях присутствует скованность движений. Чаще всего (это доказано практикой) нестабильность темпа обуславливают не музыкальные, а физические причины, т.е. неправильное функционирование дирижерского аппарата. Об этом, например, писал Г. Нейгауз, подчеркивая зависимость темпа от свободы движений: «... кроме того, – и это наиболее важно, – делая без всякой пользы четыре таких удара, дирижер утяжеляет ритм и *лишается свободы движений*, которую ему дало бы деление такта на две половины» (курсив наш. – Н.К.). Что же касается медленного темпа, то, по его словам, дирижер, производящий медленные («редкие») движения, ощущая их протяженность при большой амплитуде, «невольнo замедляет темп, который хочет установить, и в его движениях появляется досадная тяжеловесность. Кроме того, этот недостаток приводит к *напрасному утомлению* дирижера и побуждает его делать преувеличенные, чуть ли не смешные движения, сами по себе привлекающие внимание зрителей и очень неприятные для глаза» (курсив наш. – Н.К.).

Берлиоз очень тонко подметил, что изменению подвергаются чаще всего *медленные и быстрые темпы*. Они принадлежат к самым трудным для дирижирования и исполнения. Скорость сама по себе вызывает чувство напряжения (об этом хорошо знают, например, спортсмены). *Быстрые темпы, требующие некоторого увеличения физической нагрузки*, создают к тому же и повышенную психологическую напряженность, что может повлечь за собой мышечный спазм руки.

На наш взгляд, высшую техническую трудность представляют медленные темпы. Для дирижера со скованным аппаратом, медленные темпы являются непреодолимым препятствием.

При медленных (или скорых) напряженных движениях мышцы рук быстро устают. Непроизвольное изменение темпа может как раз указывать на начавшееся утомление рук. Доведение темпа до уровня среднего как более удобного для дирижирования есть, скорее всего, защитная функция организма, его естественная реакция на перерасход мышечной энергии.

Можно сделать ряд выводов. Во-первых, быстрый темп при частых движениях рук может привести к «утяжелению ритма», т. е. замедлению темпа. Во-вторых, медленный темп вызывает у дирижера «тяжеловесность» движения, что следует понимать как напряженность. В-третьих, «преувеличенные», т. е. мускульно-перегруженные движения, зритель воспринимает как «очень неприятные для глаза».

Итак, причины ускорения и замедления темпа могут быть объяснены отсутствием у дирижера не чувства *темпоритма*, как принято думать, а *ощущения свободы движения*.

Как взаимосвязаны между собой характер движений дирижера и ритмичность дирижирования?

В основе ритмичности движений при любом виде циклической работы лежит способность человека к равномерности сокращений и расслаблений мышц двигательного аппарата. Дирижирование циклично, значит, и оно подчиняется той же общей закономерности.

П.Г. Чесноков пишет: «Точность движений дирижера должна выражаться: во-первых, в математически равной длительности по времени всех взмахов в такте (ритмичность); во-вторых, в ясности рисунка каждого размера; в-третьих, в различии движений на сильных и слабых частях такта: сильные части должны отмечаться более энергично, нежели слабые».

Тут особенно важны два момента: равная длительность взмахов и неодинаковость их по силе. Сама по себе математически равная длительность взмахов еще не дает подлинной ритмичности дирижирования. Ощущение ритмичности возникает лишь при наличии второй стороны – разности взмахов по их энергии, которая осуществляется в чередовании напряжения и расслабления рук, это придает особую наглядность в выражении метра. Периодичность, сменяемость этих фаз, отражающая закономерность процессов возбуждения и торможения клеток коры головного мозга, является *физиологической основой воплощения музыкального ритма*. Формула диалектической триады «*thesis* (напряжение) – *antithesis* (расслабление) – *synthesis* (здесь – мышечная свобода)» наиболее точно выражает подобную закономерность.

Наиболее простой способ дирижирования – тактирование – основывается на этом принципе: здесь движения между собой отличаются по степени активности ударов, т.е. ритм выражает *разность* в направлении взмахов и в их продолжительности, – это есть сочетание *различия* сильного и слабого ударов. *Ритм* – это *равенство* ударов по времени (взмахов) и *неравенство* их по силе; конечно, в процессе дирижирования к этим нюансам прибавляются и другие факторы: мелос, гармония, динамика, ритм и др.

Итак, процесс дирижирования определяется ритмом движения, который содержит в себе равномерное сочетание напряжения и расслабления. Движения соизмеряются между собой так: чем легче, тем они быстрее, короче и расчлененнее. Увеличивая скорость, дирижер яснее начинает ощущать расчлененность движения, ритм.

Ритм имеет моторную природу выражения, т. е. переживается физически или мышечно. Дирижер, не ощущающий этого, не ощущает и ритм, его выразительность. Ведь для него ритм – это, прежде всего, выразительная категория, охватывающая соотношения частей (длительностей звуков), слитых во фразу, предложение, период и т.д., выявляемых через живое движение рук – динамику мышечных напряжений и расслаблений. Следовательно, ритм – это и *метричность движений, и их выразительность*.

Взаимосвязь метра и темпа так неразрывна, что о ней, как правило, не задумываются. Между тем ощущение темпа зависит не от того, как скоро звуки сменяют друг друга (это связано с относительной длительностью звуков), а от того, какое время проходит между соседними акцентированными ударными звуками. Чем чаще следуют акцентированные звуки, тем быстрее темп.

Взаимосвязь темпа и ритма видна из примера: для простейшего равномерного ритмического рисунка (все звуки одинаковой длительности) в быстром темпе характерно моторное, безостановочное, устремленное движение; в умеренном же темпе равномерный ритм придает музыке уравновешенность, спокойствие и даже монотонность. К сожалению, распространенной ошибкой исполнителей является ускорение мелких ритмических длительностей и замедление крупных. Часто восьмые и шестнадцатые на фоне четвертей или половинных поются немного быстрее (поспешнее), чем все остальные. Причина этого коренится в том, что при виде длинных нот у певца возникает условный рефлекс – петь или играть медленно, а при виде коротких – быстро. В таких случаях именно мелкие длительности нужно пропевать максимально выдержанно. Дирижер Ш. Мюнш так высказывается по этому поводу: «Там, где ноты долгие и их мало, темп не замедляйте, а там, где много коротких нот, не спешите»¹.

Известно, что графическая запись ритмической стороны носит «скорее арифметический, чем художественный характер» (Л.А. Баренбойм) и дает весьма условное, относительное представление о художественно содержательном, эмоционально насыщенном метроритме произведения.

Раскрытие ритмических идей композитора потребует подлинного творчества исполнителя, его особого «поэтического домысливания», переживания ритма, эмоционального проникновения в наиболее сокровенные стороны художественной *ритмовыразительности*. В результате непонимания дирижером верного темпоритма возникает искажение замысла компо-

¹ Мюнш Ш. Указ. соч. С. 184.

зителя, в целом изменение характера музыки, идеи, содержания, стиля и ее «души». *Темпоритм есть основа и суть музыки*, он выражает внутреннее движение и внутреннюю пульсацию. Важно знать, что темп – это определенная сфера образов, эмоций и настроения, неразрывно связанная с целостным восприятием музыки, ее характером.

Рассмотрев основные параметры одного из самых важнейших выразительных средств, таких как темпоритм, надо отметить его основные способы и приемы, подчеркнуть необходимость воспитания дирижера и овладения всеми ритмическими компонентами, которые связаны с выразительно-смысловой сущностью музыки.

Основные элементы музыки – это размер, метр, ритм, темп, их специфические особенности; аспекты музыкального ритма и музыкально-ритмического чувства.

1. Ритм – это не только времяизмерительная категория. «Будучи одним из первоэлементов музыки, выразительным средством, он отражает эмоциональное содержание, ее образно-поэтическую сущность».

2. Чувство ритма в своей основе двигательно-моторное; учеными доказано, что ритмическому переживанию музыки всегда сопутствуют двигательные реакции, выражающиеся в отбивании ритма ногой, движениями пальцев, головой, гортани, корпуса. «Иное дело, когда опорой чувства музыкального ритма становится двигательно-моторный аппарат музыканта-исполнителя, с его предельно дифференцированными пальцевыми операциями, – пишет Г.М. Цыпин. – Опора такого рода вызывает к жизни значительно более утонченные ритмические проявления»¹.

Исполнение музыки предполагает, во-первых, раскрытие эмоциональной сущности ритма и, во-вторых, представляет необходимый двигательно-моторный фундамент и создает оптимальные условия развития чувства музыкального ритма.

3. В выборе темпа исполнителю надо руководствоваться не количественной, а *качественной его категорией*, позволяющей определить, «как с позиций художественно-эстетических раскрывается во времени музыкальная мысль»². Причем ее характер может быть осознан лишь тогда, когда музыкант, «расслышав биение ритмического пульса произведения, сможет проникнуться этим ощущением» (Л.А. Оборин).

Е. Назайкинский подчеркивает: следует помнить о том, что поиски ключевого темпа не должны проводиться абстрактно, как нахождение некой

¹ Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М., 1984. С. 84.

² Там же. С. 92.

«правильной» скорости, взятой вне связи с определенным содержанием. «Тот или иной темп – это определенная сфера образов, жанров, эмоций», поэтому «выраженное числом метрономических единиц... значение... темпа всегда оценивается относительно и воспринимается как некоторое качество быстроты, умеренности или медленности движения»¹.

4. *Ритмическая фразировка* музыкальной выразительности. Необходимо научиться преодолевать «воздействие метроритмических шор» тактирования (Р. Штраус) для передачи целостной музыкальной мысли. Например, механически монотонное тактирование, отождествление акцента с сильной долей такта А. Шнабель рассматривает как ошибку в понимании ритма, он видит в нем «анафему» исполнения. Для исключения ошибок на этом пути правильного определения ритмических формул, фраз и т.д. необходимо опираться на ощущения внутренней пульсации метроритмического движения.

5. Использование *ритмосхем (ритмочертежей)*. Этот прием представляет собой графическую запись временной структуры произведения или его части. Длительности в схеме выписаны в необходимой последовательности и комбинациях на одной строке. Таким способом, условно «абстрагируясь» от интонационного содержания музыки, нужно целиком сосредоточиться на понимании, осознании временных соотношений, т. е. на том, как музыкальное время конкретно выражено в пространстве в том или ином метроритмическом узоре произведения, иначе говоря, *где и когда начинаются и заканчиваются временные границы музыки*.

6. Простукивание – *прохлопывание метроритмических структур*. Этот необходимый прием отражает временной ракурс произведения, особенно он важен для начинающих музыкантов. Но он применяется обязательно в сочетании с непосредственным ощущением характера музыки, например дирижер хора в работе с партией или хором часто пользуется этим приемом, когда можно отбивать счет одной рукой и напевать мелодию.

Дирижерский способ работы (простукивание метроритмических структур) также применяется в педагогическом процессе в силу своей доступности, активности и действенности у музыкантов других исполнительских профессий, например у пианистов. Дирижерский способ призван раскрепостить эмоциональный настрой на развертывание музыкальной мысли во времени музыки. Г.Г. Нейгауз видел эталон творческой одаренности пианиста в умении быть «прежде всего, дирижером». Он советовал ученикам

¹ Назайкинский Е.В. О музыкальном темпе. М., 1965. С. 14 – 15.

«продирожировать пьесу от начала до конца – так, как будто играет кто-то другой, воображаемый пианист, а дирижирующий внушает ему свою волю. Это позволит освободить интерпретацию от временной аморфности, ритмической деформации, укрепит в будущих исполнителях ощущение незабываемости музыкального времени, приучит их не прекращать слушание музыки ни на мгновение и, тем самым, держать под неустанным слуховым контролем логику развертывания музыкального материала». Этот способ вызывает у исполнителей особый эмоциональный настрой, живую реакцию на развертывание музыкальной мысли во времени¹.

7. *Паузы*. О гигантском значении динамической функции пауз в создании музыкального образа сказано и написано много. «Пауза – знак молчания – отнюдь не прекращает музыкального движения, не выключает восприятия из круга звукосопряжений и потому является фактором музыкального формирования», – утверждал Б. Асафьев². Музыка представляет собой звуковой процесс, «именно как процесс, а не миг и не застывшее состояние, она протекает во времени», – писал Г.Г. Нейгауз. Вот почему паузы, ферматы, остановки между частями многочастного произведения «далеко не безразличны с точки зрения музыкально-временной логики»³.

В связи с этим исполнителю необходимо научиться творчески обращаться с тишиной, «превратить беззвучие в музыку»: преодолеть в паузах снижение эмоционального тонуса музыки, образование смыслового вакуума, которые способны разрушить логику становления художественного образа, так как *в музыке паузы – это тоже музыка*, их надо уметь слышать как продолжение музыки, как непрерывность звучания.

8. *Агогика* – это свобода ритмического движения. Но ритм подразумевает не только пульсацию, он выражает также сгущение и разрежение времени, его замедленные и ускоренные шаги и остановки.

Итак, из всего сказанного следует, что из содержания музыкального произведения и анализа используемых композитором средств и композиционных приемов исполнитель может вывести наиболее органичный для сочинения *темпоритм*. При этом особое внимание следует обращать на степень важности, содержательности, значимости художественных средств. В основе такого подхода лежит простая закономерность: для восприятия и осознания сложной мысли слушателю необходимо больше времени. Исходя

¹ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1953. С. 47.

² Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М., 1971. С. 65.

³ Нейгауз Г.Г. Указ. соч. С. 56.

из этого, более сложная гармония, оригинальный мелодический оборот, появление новой темы, новой тональности могут быть оттенены посредством некоторого изменения темпа.

Одна из первых и важнейших задач, возникающих перед дирижирующим, – определение темпа. От точного его выбора в значительной степени зависит правильное истолкование намерений автора; неверно взятый темп искажает смысл музыки.

«... Я буду обращать внимание, главным образом, на *темп*, ибо... лишь на темпе дирижер сразу показывает себя, или способным, или неспособным»¹ (курсив наш. – Н.К.).

А.В. Оссовский вспоминал, что Римский-Корсаков «исключительно высоко ценил Рахманинова как дирижера, в особенности восхищаясь его ритмом и непогрешимым чувством темпа»².

В своих воспоминаниях Р.М. Глиэр также писал, что Рахманинов-дирижер поражал «скупостью движений, уверенным спокойствием, графической точностью жестов, замечательно верным чувством темпа»³.

Огромное значение придавал проблеме выбора темпа П.И. Чайковский. В своих музыкально-критических статьях он обращал особое внимание на темпы и при оценке рецензируемых концертов вопрос о правильно взятых темпах не отделял от понятия художественного исполнения. Вот несколько примеров его суждений: «Что касается общего музыкального выполнения, *правильности темпа*, чистоты, нюансировки в целом и в деталях, – то оно не оставляло желать ничего лучшего»⁴ (курсив наш. – Н.К.). «... Хор не держится той условной манерности, того мнимого эффектничания, которое заключается в совершенном несоблюдении и ритма, в произвольных затягиваниях и ускорениях. Хор г. Нешумова поет ровно, осмысленно, просто и с соблюдением должных оттенков»⁵. «Г-жа Лавровская никогда не выходит из пределов строгой, целомудренной художественности. Ни к бесконечным замираниям итальянских примадонн, ни к их антимузыкальным затягиваниям и противным всякому здравому смыслу и ритмическим музыкальным законам ускорениям... г-жа Лавровская не прибегает»⁶.

¹ Вагнер Р. Указ. соч. С. 35.

² Оссовский А.В. С.В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове / сост. З. Апелян. М.: Музыка, 1988. – Т. 1. С. 390.

³ Глиэр Р.М. Встречи с С.В. Рахманиновым // Там же. С. 435.

⁴ Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 221.

⁵ Там же. С. 262.

⁶ Там же.

В описании своего путешествия за границу П.И. Чайковский пишет: «Исполнение превосходным оркестром Гевандхауза пятой симфонии Бетховена привело бы меня в полный восторг, если б я не нашел, что почтенный диригент оркестра, г. Рейнеке, взял слишком тихие темпы»¹.

Сам Чайковский был необыкновенно внимателен к обозначению темпов и в своих сочинениях указывал метроном чуть ли не в каждом случае изменения темпа. В таком произведении, как Пятая симфония, во второй части, автор счел необходимым указать метроном восемнадцать раз, чтобы тем самым оградить дирижеров от вероятных, имея в виду особую эмоциональную насыщенность музыки, увлечений излишними ускорениями и замедлениями.

В трио «Памяти великого художника» (ор. 50), исполнение которого доступно лишь высококвалифицированному ансамблю, что, конечно, было известно, прежде всего, автору, имеется семнадцать обозначений метронома, не говоря уже о бесчисленных ремарках, отражающих модификации темпа между метрономическими обозначениями. Это указывает на особенное внимание к темпу как основному, ведущему элементу, на котором автор строит всю архитектуру произведения.

Приведенных примеров достаточно для того, чтобы показать всю важность воспитания чувства темпа у дирижера.

Проблемой специального курса дирижирования является не сама собой подразумеваемая способность к ритмической устойчивости при тактировании, без которой о дирижировании и профессиональном совершенствовании и речи быть не может, а выработка памяти на темп, развитие чувства устойчивости тема.

5.3. Агогика

Агогика (от греч. *agoge* – движение, увод, унесение) в музыке – некоторое временное изменение в какой-то фразе, периоде, отрезке установленного или взятого для данного произведения или части темпа в сторону ускорения, большей подвижности или, наоборот, замедления; усиления или ослабления звучности. К числу основных агогических обозначений относятся термины: *ritenuto*, *meno mosso*, *ritardando*, *piu mosso* и т.д.

¹ Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 262.

Небольшие изменения темпа необходимы, так как они придают музыке живое дыхание, человеческое тепло. Говоря о темпе, нужно иметь в виду две его стороны: это *основной темп* произведения, его отдельных частей и эпизодов, что составляет основу скорости движения, и *изгибы темпа*, т.е. многообразные отклонения в сторону замедления или ускорения, еще их называют *агогическими нюансами*, без них исполнение потеряет всю выразительность.

Самым типичным приемом агогики является *рубато*, который значительно меняет темп. Его свойство – сочетание метрической точности с подчеркнутой ритмической свободой внутри долей и тактов. Каким же образом можно измерить степень агогических изменений и измерима ли она вообще?

Ф. Лист доказывал своим ученикам, что *темповый стержень* при *rubato* может отклоняться в ту или иную сторону, и значительно, только он не должен быть сломан или деформирован.

Особым видом агогики, ее «ядром» является *tempo rubato*. В известной формулировке Ф. Листа («Видите ли ветви, как они качаются, листья, как они колышутся и волнуются? – Ствол и сучья держатся крепко; это и есть *tempo rubato*») раскрывается глубокий смысл *rubato* в двух значениях: 1) как оно понималось первоначально, в основном в доромантической музыке, т.е. свобода правой руки по сравнению с левой рукой – строгим капельмейстером (левая рука – «ствол», правая – «ветви»); 2) более широкое понимание *rubato*, где при незначительных агогических отклонениях сохраняется общий темп произведения.

Б. Вальтер замечает: «Только при постоянстве, т.е. при равномерном течении темпа, обретают смысл и значение *ritenuto* и *accelerando*, *meno mosso*, *piu mosso*»¹.

Рубато относится больше к фразировке, чем к обозначению темпа. Он предусматривает некоторую свободу исполнителя, в первую очередь, со стороны скорости движения долей, которые изменяются в связи с фразировкой. Исполнение *рубато* подчеркивает и характер, и фразирование.

Рубато (от итал. «красть», «скрадывать») – *нотнометрический текст*, придает мелодии большую гибкость. Г. Нейгауз так объяснял своим ученикам, когда встречалось место, требующее исполнения *rubato*: «... если вы украдете время и не вернете его вскоре, то будете вором; если вы сперва

¹ Вальтер Б. О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1962. Вып. 1. С. 23.

ускорите темп, то впоследствии замедлите его; оставайтесь честным человеком – восстановите равновесие и гармонию»¹.

Мера использования *rubato* вообще определяется конкретной ситуацией, принадлежностью к стилю и, конечно, индивидуальностью самого исполнителя. Развертывание музыки во времени никогда не бывает монотонным, механически безостановочным, лишенным живого дыхания.

Искусство *rubato* невозможно скопировать подражанием авторитетным музыкантам, оно познается путем личного опыта, принадлежит к числу «*собственных средств*» музыканта-исполнителя (В. Холопова).

Основные установки в отношении *tempo rubato*, которых должны придерживаться музыканты в своей исполнительской деятельности:

- непринужденность и естественность ритмического движения, устранение всего надуманного, искусственного, фальшивого. Достигнуть этого, по мнению Я. Флиера, возможно на основе углубленного постижения звуковых идей композитора, прояснения ритмодинамической логики фразы, «выявления внутренних тяготений» и «устремлений, заложенных в ней»²;

- стилистическая достоверность манеры *rubato*: соответствие ритмической свободы исполнителя эстетическим принципам композитора, жанровым особенностям пьесы, характеру эпохи, в которую произведение было написано, и т.д. «Каждой эпохе дана своя мера... свободы, – отмечал В. Кандинский. – И даже наигениальнейшая сила не в состоянии перескочить через границы этой свободы»³.

Для временного определения степени агогических отклонений исполнителю необходимо подробно изучить особенности содержания произведения, выявить характерные отличительные свойства стиля композиторского письма, художественной традиции века, к которому принадлежит сочинение, и т.д. Такой подход к познанию и пониманию музыки позволит исполнителю добиться стилистически точного в передаче приема *rubato* как гармонического компонента в сбалансированности всех текстовых отклонений в ходе исполнения.

Какие ошибки и недостатки в исполнительской практике могут стать причиной ускорения и замедления, неустойчивости движения музыки во времени? К сожалению, для многих музыкантов это является «камнем преткновения», характеризую их профессиональную состоятельность. Причины

¹ Нейгауз Г.Г. Указ. соч. С. 39.

² Цыпин Г. Я. Флиэр. М., 1972. С. 70.

³ Кандинский В. О духовном искусстве. М., 1992. С. 34.

таких темповых колебаний часто связаны с техническим несовершенством исполнения и с неправильным распределением внимания в процессе актуализации произведения: а) либо внимание музыканта *рано* фиксируется на *последующем музыкальном материале*, б) либо исполнение «*комкается*» и возникает ощущение суеты и торопливости. Замедление часто происходит от загруженности внимания какими-либо деталями, их преувеличения; музыканту необходимо научиться первоначально объединять небольшие музыкальные построения в целое, а лишь после этого переходить к построению общей единой смысловой конструкции всего произведения в целом. И здесь необходимы сопоставление отдельных частей и всего произведения с исходным, первоначальным темпом, их скоординированность между собой в комбинированном сочетании. Например, начальные такты сочинения или какая-либо часть, раздел формы исполняются правильно с точки зрения градаций по времени и звучания музыки.

Любые агогические отклонения не должны помешать интерпретатору сохранить суммарную продолжительность времени, занимаемого музыкальной мыслью. Они не могут нарушить равномерность метрической пульсации, которая обеспечивает ощущение единства движения при всем разнообразии его форм. Частично устранить эти недостатки может помочь метроном, но его использование должно быть умеренным.

Многие выдающиеся музыканты высказывали скептическое отношение к метроному. А.Б. Гольденвейзер сетовал: «... мучительно слушать неритмичное исполнение, но уже вовсе непереносимым становится, когда играют метроритмично!». Г. Берлиоз замечает, что «...для того чтобы с первых шагов твердо и безошибочно определить желаемые автором темпы, дирижер обязан составить себе ясное представление о главных чертах и характере произведения, исполнением и разучиванием которого он собирается руководить. Если ему самому не довелось получить об этом указаний непосредственно от автора или же ему неизвестны темпы, установленные традицией, то он должен обратиться к метрономическим указаниям и хорошо изучить их – большинством композиторов они теперь заботливо выставляются в начале и по ходу пьесы. Я не хочу этим сказать, что следовало бы подражать математической точности метронома; любая музыка, исполненная подобным образом, оказалась бы оледенелой; сомневаюсь даже, что такое плоское однообразие могло бы сохраняться в течение какого-то определенного количества тактов. Но это не умаляет превосходных качеств метронома для установления начального темпа и его основных изменений».

Если же дирижер не располагает ни наставлениями автора, ни знанием традиций, ни метрономическими указаниями, как это часто бывает при исполнении старых шедевров, написанных еще до изобретения метронома, то у него нет иных советчиков, кроме неясных выражений, служащих для обозначения темпа, собственного инстинкта и более или менее тонкого, более или менее верного ощущения стиля данного автора.

И. Гофман советовал *применять метроном эпизодически* с целью проверки способности музыканта сыграть *строго в темпе*, т.е. для контроля: с одной стороны, выявить приблизительно скорость произведения и, с другой стороны, проверить, насколько оно является правильным как исходное обозначение метронома.

В процессе обучения дирижированию в работе со студентами необходимо использовать приемы вербального и невербального воздействия, помогая им в точности метроритмирования следующим образом: например, совместный счет вслух, легкие и метрически точные похлопывания по плечу студента во время дирижирования, использование различного рода жестов и движений рук и корпуса в дирижировании, постукивание с точным счетом пульса и т.п. Все это создает необходимый ориентир неритмичному исполнению студентом музыкального сочинения, а показ педагога позволит окончательно убрать эти недостатки.

Можно сделать вывод, что одна из важнейших художественных задач, стоящих перед исполнителем, – выявление ритмоинтонационных связей в процессе становления и развития музыки, отражение непрерывности музыкального развития.

Темп в пределах одного произведения не всегда остается неизменным, он может меняться как внезапно, так и постепенно. Наиболее распространены в дирижерском исполнительстве изменения темпа и приемами выполнения смены темпа и чередования размеров являются:

1. *Постепенное ускорение темпа.* Для ускорения темпа (*accelerando*, *stringendo* и т.п.) дирижер уменьшает амплитуду движения руки между долями и одновременно учащает удары. Этим сокращается время прохождения руки между долями и возникает необходимость постепенного ускорения темпа.

Прием, ускоряющий темп. После точки удара – резкая отдача, рука отлетает от точки и с ускорением движется к следующей доле, таким образом доля быстро начинает звучать.

2. *Постепенное замедление темпа.* Расширение темпа (*rallentando*, *ritenuto*, *ritardando* и т.п.) достигается обратным приемом: рука задерживается в точке удара, отдача увеличивается. Одновременно с этим удлиняются и промежутки времени, в течение которых тактируются счетные доли схемы.

Прием, замедляющий темп. В точке удара происходит остановка, ее длительность зависит от степени замедления. Рука дирижера стоит на точке предыдущей доли, ауфтакт к следующей доле потребует больше времени и с каждой последующей долей замедление будет увеличиваться за счет увеличения амплитуды жеста. В отдельных случаях дирижер может применить специальный предупредительный жест левой руки.

3. *Постепенные переходы темпа, связанные с изменением схем тактирования.* При изменениях темпа дирижер не всегда пользуется одной и той же схемой тактирования: изменения темпа могут сопровождаться также и изменениями схемы.

Часто на практике встречается необходимость замены обычной схемы на сокращенную – так бывает при ускорении или, напротив, на дробленую (в случаях замедления темпа). Четко и определенно показываемая первая доля такта – залог успешного овладения этим приемом.

Постепенный переход на сокращенную схему. Опираясь больше обычного на первую долю, рука постепенно начинает отмечать остальные менее четким жестом (почти сглаживая), приводя их в дальнейшем к полному исчезновению. Время от одной первой до другой первой доли (следующего такта) сокращается, и амплитуда движения руки уменьшается. При этом и происходит ускорение темпа.

4. *Постепенный переход с обычной схемы на дробленую.* Дирижер, расширяя амплитуду движения руки, замедляет темп и освобождает место для появления вспомогательных дробленых долей. Только подготовив нужную схему, он начинает развивать (дробить) каждую долю такта на две или три вспомогательные. Но при этом надо учитывать, чтобы время, затраченное на одну долю такта (в том числе и замедление), соответствовало бы времени на две или три доли.

5. *Переход из медленного темпа в быстрый.* После наступления последней доли предыдущего такта рука дирижера на мгновение останавливается (доля должна полностью прозвучать), рука производит ауфтакт к следующему такту нового фрагмента музыки в новом темпе. От дирижера требуется точность и ясность выполнения ауфтакта, который содержит в себе скорость темпа и характер новой музыки. Амплитуда руки уменьшается по сравнению с прежней долей, которая соответствовала медленному темпу.

6. *Внезапные изменения темпа.* Это тонкие темпы, которые могут быть замедленными или ускоренными без какой-либо подготовки, связующих фермат или пауз. Характерные черты – четкость и ясность руки дирижера, уверенно подающего ауттакт к новому темпу. В более сложных случаях необходимо подключить жест «внимание».

7. *Постепенный переход с сокращенной схемы на обычную.* Показывая каждую первую долю такта, дирижер намечает остальные доли схемы, расширяя при этом амплитуду движений руки. Доли постепенно приобретают прежний полноценный вид и самостоятельность. Время, затраченное на прохождение руки между долями, увеличивается.

8. *Переход из быстрого темпа в медленный.* Этот прием встречается реже, чем переход из медленного в быстрый. Выполняться он может двумя приемами: 1) быстрый темп провести до конца музыкального раздела без замедления темпа, остановить руку на первой доле нового темпа, а скорость ауттакта к следующей доле содержит новый темп; 2) дирижер не тактирует последнюю долю до начала нового темпа, поэтому у него остается время для подачи ауттакта к новому темпу. Если новый темп окажется очень медленным, то к нему надо применить дробленную схему. Но всегда важным и главным во всех вышеперечисленных случаях является хороший, точный, ясный ауттакт, который определит и скорость темпа, и характер новой музыки.

Довольно часто одновременно с темповыми изменениями исполнители прибегают к изменениям динамики. Наиболее распространен своеобразный параллелизм: ускорение на *крещендо* и замедление на *диминуэндо*. В музыкально-образном отношении такой параллелизм способствует эмоционально-гибкому музыкальному развитию, используется обычно для выражения экспрессивных, увлекающих все в своем движении чувств. Не менее часто встречается противоположная форма – контрастное сочетание замедления с *крещендо* и ускорения с *диминуэндо*. Сочетание замедления с *крещендо* в большинстве случаев бывает связано с наиболее значительными моментами музыкального развития: с подходом к кульминации, с возвращением к основным темам, с кадансовыми оборотами. В момент подхода к кульминации это сочетание может восприниматься и как сдерживание на пути стремительного подъема, и как увеличение массивности звучания, и как раскачка, размах перед ударом: чем сильнее удар, тем длительнее должен быть размах. В кадансах замедление с *крещендо* воспринимается как активное, подчеркнутое утверждение, иногда торжественное заключение мысли.

Случаи, когда сам композитор обозначает в партитуре оба эти средства, крайне редки. Чаще всего авторские ремарки на этот счет либо вообще отсутствуют, либо касаются или темпа, или динамики.

Таким образом, замедления и ускорения, которые дирижеры делают часто, должны быть обоснованы, поэтому их следует применять только тогда, когда этого требует характер музыки, чтобы не разрушить саму суть, логику музыкальной мысли. И всякое замедление или ускорение, постепенное изменение темпа следует начинать не сразу с начала фразы или такта, а позже, после слабой доли, иначе это превратится во внезапность (*субито*).

5.4. Метроном

Творческая практика и опыт многих музыкантов-исполнителей, в частности дирижеров, показывают, что в общих чертах пониманию обозначений темпов могут помогать цифровые указания метронома. Прежде чем начать освещать эту тему, обратимся к истории, точнее к труду Иоганна Иоахима Кванца, который родился в 1697 году в Геттингене. Был приглашен к прусскому двору Фридриха Великого. Более тридцати лет (до смерти в 1773 году) руководил там придворным оркестром, написал большое количество сочинений для флейты, песни и оды во франко-итальянском стиле. Его сочинения не оставили следа в истории музыкального искусства, но в книге, написанной в 1752 году, был обобщен опыт по руководству придворным оркестром и педагогической деятельности. И в наши дни этот труд остается актуальным, поэтому кратко остановимся на главных его выводах.

Хотя книга написана для флейты и носит название «Опыт наставления по игре на поперечной флейте», главный акцент в ней сделан на практические вопросы воспитания у музыканта хорошего вкуса, в ней затрагиваются также вопросы по проблемам исполнительской эстетики. Когда же изъяли раздел о флейте, этот труд стал одной из самых значительных книг об исполнительстве и дирижировании, а цитаты из Кванца до сих пор встречаются во всех исследованиях, посвященных этим вопросам.

Наиболее важным в книге Кванца представляется описание так называемой *теории аффектов*, которая явилась отправным пунктом для всех трудов того времени, затрагивающих вопросы исполнительства. Обоснованием этой теории мы обязаны прежде всего И. Маттезону (1681 – 1764) (Mattheson J. Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg, 1739), И. Петри

(1738-1808) (Petri J. Anleitung zur praktischen Musik. 1767), К. Юнкеру (1740 – 1797) (Junker K. Eine der vornehmsten Pflichten eines Lapellmeisters. Winterthur, 1782), Ф. Марпургу (1718 – 1795) (Marpurg F. Die Kunst das Clavir zu spielen, 1750 – 1751; Kritische Briefe über Tonkunst, 1759 – 1763), Ф.Э. Баху (1714 – 1788) (Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavir zu spielen, 1753 – 1762), в XIX веке Ф. Гасснеру (1798 – 1851) (Gassner F.S. Dirigent und Ripienist. Karlsruhe, 1844).

В начале XX века, вероятнее всего с развитием так называемого «романтического анализа» исполнения, теория аффектов нашла свое отражение в работах Г. Кречмара (1848 – 1924) (Kretschmar G. Führer durch den Konzertsaal. Leipzig, 1887 – 1890).

Однако в литературе по исполнительству или по истории музыки нет достаточно исчерпывающего описания и анализа теории аффектов, характерной для мастеров XVIII века. Хотя практика так называемой романтической дирижерской школы (начиная от Вагнера и Листа и кончая близкими нам по времени Фуртвенглером, Сафоновым, Рахманиновым, Вальтером) полностью основана на ее ключевых положениях. А раздел этой теории – *связи с аффектами тех обозначений в начале произведения, которые трактуются ныне лишь как определения темпа, а не характера*, – исчез полностью из практики современного исполнительства. Если обратиться к современным словарям, то неизменно обнаружим, что, например, Andante быстрее Adagio, а Allegro быстрее Andante; Allegretto не так быстро, как Allegro и только.

Большую роль сыграло появление в обыденной практике изобретенного Мельцелем в 1816 году метронома, с помощью которого можно было определять скорость уже не по человеческому пульсу, как предлагал Кванц, а объективно. На метрономе обозначена таблица темпов, которая осталась неизменной со дня его изобретения. По этой таблице воспитывались все музыканты мира за последние 150 лет. К сожалению, она привела к полной ликвидации всех используемых терминов как выразителей аффектов и оставила за ними только скоростные определения. Согласно таблице, *цифры*, указывающие на скорость исполнения так называемых опорных долей такта, следующие: Grave - 40, Largo - 46, Adagio – 50 – 52, Lento – 54 – 56, Larghetto – 58 – 60, Andante – 63 – 66, Andantino – 69 – 72, Sostenuto, Commodo – 76, Maestoso – 84, Moderato – 88 – 92, Allegretto – 104 – 108, Animato – 120, Allegro – 128 – 132, Allegro assai – 144, Allegro vivace – 152, Vivace – 160 – 168, Presto – 176 – 192, Prestissimo – 200 – 208.

Практика пользования метрономом довольно быстро выявила непригодность такого математического подхода с позиций *и композитора, и исполнителя*. Одним из первых потерпел неудачу Бетховен. Выявленные им метронометрические обозначения, как правило, чрезмерно ускорены, частично просто технически невыполнимы (особенно учитывая сравнительное несовершенство исполнения тех времен). Таковы, например, указанные Бетховеном темпы первых частей Третьей, Четвертой и Восьмой симфоний, финала Восьмой или коды финала Третьей. От метронома постепенно отказались и Шуман (частично), и Вагнер. Но для многих дирижеров потребность (особенно в педагогической и исполнительской практике) в определении *правильного темпа* осталась. Все учебники и учебные пособия (а им вторят музыкальные словари) взяли «на вооружение» таблицу Мельцеля. В результате первоначальное значение основных итальянских терминов оказалось окончательно утеряно. Нынешнее поколение музыкантов, воспитанное на таких учебниках и словарях, плохо разбирается в истинном значении этих терминов. Несомненно, их недоумение вызывает факт, что в первой части Allegro con brio Третьей симфонии Брамса исполняется обычно в темпе 58 – 60, финальное Allegretto из Второго фортепианного концерта – в темпе 92, что Adagietto из Пятой симфонии Малера исполняется чуть ли не вчетверо медленнее Larghetto из Второй симфонии Бетховена и что, наконец, первую часть Allegro con brio Третьей симфонии Бетховена великие дирижеры исполняют в самых разных темпах, начиная с $\Theta = 100$ (Л. Матачич) до $\Theta = 180$ (Э. Клейбер), что все *эти темпы могут считаться правильными*. Понадобилось почти сто лет, начиная с опубликования книг Вагнера и кончая замечательными высказываниями Б. Вальтера, *вековой концертный опыт мировых дирижеров, чтобы завеса над этой тайной слегка приоткрылась. На долю метронома и математики при этом осталось лишь вспомогательно служебное, а не определяющее место.*

Легко заметить, что при определении существа господствующих в музыке аффектов и их значения для исполнительства утверждения Кванца убедительны и достойны внимательного изучения. Когда же он пытается находить якобы *правильные темпы* с помощью определенных *точных скоростей*, он терпит фиаско. Ему, правда, понятна зависимость темпа от количественного и качественного состава оркестра, акустики концертного зала, его размеров и других возможностей инструментов и т.п. Дело даже не в том, что «биение пульса» – приблизительная и неустойчивая мера, что мет-

роном окажется в дальнейшем значительно точнее (впервые определение темпа по скорости биения человеческого пульса предложил Л. Цаккони (L. Zacconi, 1555 – 1627) в книге «Prattica di musica (т. 1 – 1592, т. 2 – 1622). Определение правильности темпа сложно и состоит из широкого комплекса и круга понятий, где скорость является не исходным моментом, а следствием сочетания различных обстоятельств и качеств как самого произведения, так и условий исполнения и восприятия.

Понятия «скорость» и «аффект» в музыке между собой связаны. Раскрывая эмоциональное «содержание» аффекта, частично учитывается при этом и скорость движения, в котором он может быть наилучшим образом выражен. Adagio, по определению Кванца, «нежно и грустно» – вряд ли осуществимо в быстром темпе, а Allegro – «бодро и живо» – недостаточно убедительно прозвучит в медленном темпе. Но следует ли из этого, что Allegro и Adagio означают только «быстро» и «медленно»? С точки зрения «теории аффектов», разумеется, нет.

В системе нотной записи обозначения темпов и характера исполнения – весьма существенный момент, так как именно здесь раскрываются наиболее важные стороны *замысла* композитора.

В *теории аффектов* XVIII века Кванц использует весьма широкий круг словесных определений аффектов. Это «живость», «нежность», «ярость», «шутливость», «кокетливость», «грациозность», «дерзость», «вкрадчивость», «задорность», «серьезность», «печаль», «ласковость», «веселье», «возвышенность», «пылкость», «спокойствие».

Разумеется, этот перечень никак нельзя считать исчерпывающим. Кванц вынужден был поэтому разделить всю итальянскую терминологию, лишь весьма приблизительно определяющую подлинное существо многочисленных аффектов, на две основные, противопоставленные группы: Allegro, объединяющее все, что имеет отношение к понятиям «бодро» и «живо», и Adagio – «нежно» и «грустно». Такое же разделение приводит сто лет спустя и Р. Вагнер в статье «О дирижировании», правда, с несколько иных позиций.

5.5. Фермата и ее выразительные свойства

Фермата – знак, который указывает на остановку, задержку на звуке или паузе. Знак «держатель» поставлен над звуком или паузой, увеличивает его продолжительность в полтора-два раза, но увеличение длительности

фермата не определяет, оно зависит от характера и темпа музыки. Но её длительность также определяется логикой музыкального развития и художественным вкусом исполнителя. В хоровых партитурах фермата выставляется всегда во всех голосах, даже если она попадает на разные доли такта. Внезапная остановка, резкое нарушение установившегося метроритмического пульса, наконец, просто появление долгого звука среди более подвижных привлекают внимание слушателей и делают *фермату* одним из действенных выразительных средств музыки.

Фермата показывается остановкой руки в начальный момент звучания ноты, над которой она обозначена. Остановка руки может быть мгновенной или с небольшим вибрирующим движением, естественно возникающим после внезапного прекращения движения.

Выполнение ферматы как средства выразительности можно подразделить *на три стадии: постановку, выдерживание и снятие*. Появление ферматы, так или иначе, подчеркивается особенностью, яркостью и образностью жеста дирижера. В зависимости от конкретных обстоятельств это достигается по-разному, поэтому в одних случаях оказывается достаточно обычного ауфтакта, в других необходим жест, выходящий из норм и границ рисунка тактирования.

Иногда фермата трактуется как остановка движения музыки, момент статики и потому оказывается безжизненной. Между тем, она реже всего употребляется для остановки музыкального развития. Подобная ее функция возможна лишь в конце произведения или значительного его раздела. Гораздо чаще фермата связана с моментом неустойчивости, переходности, концентрации энергии. Даже в одном и том же произведении можно встретить ферматы, которые имели бы один и тот же смысл и требовали однотипности исполнения. Именно поэтому дирижер всегда должен ясно представлять себе выразительное и смысловое значение ферматы в контексте произведения или данного отрезка музыки.

Смысл ферматы, ее динамическая насыщенность, степень неустойчивости, протяженность теснейшим образом связаны с тем или иным ее содержанием и во многом зависят от того, в какой момент драматургического развития произведения она появляется.

Важно почувствовать, когда должен свершиться этот переход. Передержка ферматы приведет к снижению динамичности музыки так же, как и недодержка ее. Для того чтобы найти требуемую меру протяженности фер-

маты, надо «услышать» ее в связи с предыдущим и последующим интонационным материалом.

Фермата может появиться на точке кульминации или на динамическом спаде. Соответственно, она имеет разный смысл: завершает динамическую волну, служит средством угасания или накапливания энергии, обостряет неустойчивость в моменты переходов.

Поскольку фермата является сильным средством выразительности, поэтому ее показывают тоже выразительным жестом. Однако придать руке требуемую выразительность нелегко, потому что фермата как жест почти лишена подвижности. Оказываются совершенно необходимыми такие добавочные компоненты, как выразительное положение корпуса и рук, мимика лица. Например, при фермате, концентрирующей в себе большую энергию, дирижер всем корпусом подается вперед, рука при этом поднята вверх.

Наибольшие трудности может вызвать снятие (прекращение звучания) или переход ферматы в последующее звучание. Здесь требуется четкость и определенность в действии дирижера, так как любое искажение – как передержание звучания, так и преувеличенная жестикация – несет антихудожественную направленность исполнения. Ауфтакт к снятию ферматы должен быть равен длительности счетной доли, по форме иметь вид круга, дирижер осуществляет кругообразные движения.

Способы дирижирования фермат на звуке и на паузе различаются между собой. Рука дирижера при фермате на звуке горизонтально движется в ту точку, из которой ей затем будет удобно показать ауфтакт к последующей доле такта, т. е. она движется до окончания звучания ферматы.

Во время паузы рука остается неподвижной и находится в том положении, откуда ей удобно дать ауфтакт. Относительно ферматы на звуке следует отметить, что во время ее звучания дирижер «поддерживает» руками звук, этим он не уменьшает его наполненность. Бывают случаи, когда музыканты прерывают звучание звук до наступления окончания ферматы, поэтому в этом случае их необходимо проконтролировать.

Для снятия ферматы применяются различные жесты: вправо, влево, вверх, вниз. Но выбор их не может быть случайным, он зависит только от ферматы.

Все ферматы разделяются на *два вида*, соответственно тому, что следует за ней: первый вид – *снимаемая* и второй – *неснимаемая фермата*.

Снимаемой называется такая фермата, которая по истечении ее длительности снимается и вызывает этим перерыв в звучании. Особенно ти-

пичны снимаемые ферматы для окончания произведений и в меньшей степени – для начала. В середине произведения снимаемые ферматы знаменуют собой окончание какого-либо построения и делят его на части и периоды. Иногда ферматы, стоящие в конце произведения, называют *заклучительными*, а в середине – *серединными*.

Технически снимаемая фермата выполняется следующим образом: на фермате дирижер останавливает руки, выдерживает ее, затем готовит снятие (на последнюю долю длительности, над которой стоит фермата) и снимает звучность. Жест окончания ферматы повторяет все закономерности обычных окончаний. Жест снятия ферматы можно производить в любом направлении (вниз, в сторону) по желанию дирижера, поскольку после снимаемой ферматы дальнейшее звучание либо совсем прекращается (заклучительная фермата), либо возникает не сразу, а через люфтпаузу (серединная фермата).

Ферматы – важное средство выразительности в музыке и к исполнению их нужно относиться очень осторожно, с большим вниманием. Неправильное толкование фермат искажает произведение, нарушает стройность формы и логичность музыкальной мысли.

Кроме обычной ферматы, которая ставится над нотой или паузой, встречается также фермата с пометкой «*lunga*» (длинная), выдерживаемая еще дольше обычной. Для обозначения более коротких фермат (исключительно для пауз) применяются знаки ‘ ‘ ‘ ‘ или V (так называемые «*люфтпаузы*» – воздушные паузы). Практически ничем не отличается от них фермата на тактовой черте (*цезура*). Нередко фермата на паузе не бывает выписана в нотном тексте, однако ход музыкальной драматургии требует ее выполнения: это так называемая *ненаписанная, подразумеваемая фермата*.

Существуют два показа выполнения таких фермат:

1) в сторону, *противоположную началу* основного направления движения рук. Этот способ применяется преимущественно в тех случаях, когда фермата требует после себя кратковременного снятия, падающего на следующую долю такта;

2) в ту же сторону, куда рука должна была двигаться после точки удара. «Петля», производимая ею при этом, удлиняется, растягивается. Такой способ удобен в тех случаях, когда фермата переходит непосредственно в звучание последующей доли такта.

Фермата, включающая в себя усиление или ослабление звука. Фермата на звучании, которая может сопровождаться также и изменением его силы (как усилением, так и ослаблением).

При *crescendo* на фермате правая рука движется, постепенно повышая свой уровень и степень интенсивности жеста. Левая рука делает обычный для нее жест усиления звука.

Diminuendo на звучащей фермате производится в противоположном направлении вниз при снижении уровня положения руки и ослаблении интенсивности ее движения. Левая рука показывает соответствующее уменьшение звучности.

Фермата на промежуточных долях такта. Здесь следует разграничить два вида фермат: в медленном темпе и в быстром темпе.

В медленном темпе (часто к тому же сопровождающемся и замедлением) долю, на которую падает фермата, лучше раздробить, взяв саму фермату отдельным, дробленным ударом. *В быстром темпе* можно ограничиться показом доли, включающей в себя фермату, не производя для самой ферматы отдельного удара. После того как фермата отзвучит, рука продолжит свое движение.

Фермата, общая для всего хора или оркестра. В общей фермате достаточно показать всего лишь одну долю, ту, на которой эта фермата и обозначена. В первую очередь сказанное относится к ферматам, заканчивающим всю пьесу или часть ее.

Одним ударом показываются ферматы, общие для всего хора, выражающие неподвижную, «застывшую» звучность оркестра.

Фермата перед паузой. Нередко встречаются случаи, когда момент снятия ферматы является одновременно и долей такта, падающей на паузу.

Фермата, которая объединяет разные доли такта. В этом случае необходим показ всех долей такта, когда часть хора выполняет фермату, а остальные продолжают звучать, а приходят на фермату позже, только на следующих долях. В выполнении этих фермат остановить руки нужно только на последней из них.

Если музыка звучит на *piano* и ей соответствует *diminuendo*, в конце рекомендуется применить такой прием: руки очень медленно опускаются, не снимая звучания, а музыка также тихо замирает и растворяется. Здесь нет точной фиксации снятия.

Фермата на паузе. В отличие от ферматы на звучании, фермата на паузе показывается неподвижной рукой и состоит всего лишь из одного мо-

мента – ее постановки. Она удлиняет в музыке моменты молчания. Точка местонахождения руки соответствует доле такта, на которую фермата и приходится, и является исходной для ауфтакта к последующей доле.

К фермате на паузе не требуется активного ауфтакта, вполне достаточно наметить эту долю пассивным жестом руки, не вызывающим никакого звучания. Паузы с ферматами имеют большое выразительное значение.

Цезура, или короткая пауза (в том числе и на тактовой черте), показывается простой остановкой руки или сравнительно быстрым отдергиванием, отведением ее к корпусу. Фермата на паузе может быть на паузе, занимающей целый такт либо занимающей часть такта. Максимальная ясность жестов, остановок и моментов снятий необходима при показе всякого рода фермат.

Комбинированное снятие фермат. Комбинированным снятием называется такое, в котором «момент и показ 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 выступает ауфтактом к последующей.

5.6. Прочтение динамики в дирижировании

Важным средством художественной выразительности в хоровом исполнении является *динамика*. Основные объективные предпосылки выразительных возможностей динамики в музыке очевидны. Громкие звуки больше возбуждают и раздражают, нежели тихие: извлечение громкого звука требует большего напряжения, большей затраты энергии, поэтому его усиление обычно связывается с нарастанием напряжения, а ослабление – с затуханием, успокоением. И если *пиано* применяется для выражения спокойного, созерцательного настроения, состояния сдержанности, то *форте*, напротив, чаще сопровождает активное, наступательное движение, передает настроение радости, торжества, грандиозности, широты.

Другая важная предпосылка выразительности динамики – изобразительные эффекты в музыке (ассоциации усиления силы звука *с приближением его источника и ослабления с его удалением*). Динамическая выразительность, динамические оттенки, их умелое применение, распределение в процессе исполнения являются одной из особенностей дирижирования, ко-

торая с наибольшей яркостью свидетельствует о наличии у дирижера исполнительской культуры, артистического дарования.

А. Пазовский говорил, что «в сущности артистизм исполнения начинается с того момента, когда начинают придавать должное значение различию *fortissimo* и *forte*, *forte* и *mezzo forte* и т.д.»¹. Если в произведении отсутствуют такие подвижные и различные по природе выразительные средства, то исполнение будет лишено главного – оно не зазвучит.

Динамика (от греч. *dinamikos* – сильный) – сила звучания в управлении. Она способствует раскрытию содержания произведения, является выразительным средством, делает музыку яркой, красочной, воздействует на эмоциональное состояние исполнителей и слушателей. Ее шкала включает в себя градации от самого тонкого *ppp* до самого мощного *fff*, их постепенное и внезапное изменение и т.д.

Нюансы (от фр. *nuance* – производное от *nu* – нагой голый) – оттенки исполнения. Оба термина взаимно связаны и дополняют друг друга, поэтому можно услышать оценку того или иного исполнения, что «хороши или не очень были динамические оттенки».

П. Казальс по этому поводу удачно сказал: «Красота и выразительные достоинства исполнения предполагают неисчерпаемое богатство оттенков, богатство, которое талант и творческая фантазия исполнителя должны открывать, разнообразить и обновлять»².

Следует помнить, что обозначение динамики весьма условно. Динамика в произведении, мера ее насыщенности и сила звука всецело зависят от образно-эмоционального выражения музыки, от стиля, особенностей формы, от места, которое занимает в произведении тот или иной нюанс. Именно поэтому динамика выступает одним из важнейших выразительных средств, она помогает ярче раскрыть содержание произведения.

Студент должен знать смысл основных обозначений, а также уметь пользоваться специальными словарями музыкальных обозначений и терминов. В начальный период обучения желательно остановиться на основных видах динамики (*p*, *mf*, *f*). Это дает возможность студентам хорошо усвоить основные звуковые градации, их соотношения и вытекающие из этого изменения в жесте. Так, например, *forte* в женском, детском и смешанном хоре и

¹ Пазовский А. Записки дирижера. М., 1968. С. 290.

² Корредор Х. Беседы с Пабло Казальсом. М.: Музгиз, 1960. С. 281.

оркестре будет различным. Нередко, когда студент пренебрегает анализом произведения, оно неправильно им воспринимается, что нежелательно отражается на характере дирижерских жестов. Без понимания этих моментов музыкальное сочинение теряет красочность, тонкость в исполнении, становится невыразительным.

В профессиональной терминологии есть такие понятия, как *переменная и постоянная динамика*. Существуют основные степени динамики:

постоянная динамика – *f, p*;

превосходная степень – *fortissimo, pianissimo*;

промежуточные степени – *mf, mp*.

В основе динамических обозначений лежат два главных термина: *piano* (тихо) и *forte* (громко). «Интерпретация требует большого разнообразия нюансов, как в *piano*, так и в *forte*. Гаммы выразительности нюансов простираются от границ *pianissimo* до границ *fortissimo*».

Для обозначения той или иной относительной силы (громкости) звучания применяют термины, производные от *piano* (*p*) и *forte* (*f*):

piano (*p*) – тихо

pianissimo (*pp*) – очень тихо

piano pianissimo (*ppp*) – в наибольшей степени тихо

mezzo piano (*mp*) – не очень тихо

mezzo forte (*mf*) – не очень громко

forte (*f*) – громко

fortissimo (*ff*) – очень громко

forte fortissimo (*fff*) – чрезвычайно громко.

Самое тихое и, наоборот, чрезвычайно громкое звучание часто обозначают четырьмя буквами (*pppp, ffff*) и даже пятью.

Для обозначения постепенного усиления или уменьшения силы звучания существуют два основных термина: *crescendo* (*крецендо*), сокращенно *cresc.*, т.е. усилить звучность, и *diminuendo* (*диминуэндо*), сокращенно *dim.*, т.е. уменьшить звучность.

К этим основным терминам относятся и другие слова-понятия, которые указывают *степень продолжительности усиления или уменьшения звучности*. Например:

poco a poco crescendo – постепенно усиливая

poco a poco diminuendo – постепенно стихая

senza crescendo – без усиления звучности, ровно

sempre piano – все время тихо

sempre forte – все время громко
subito forte (sub. *f*) – внезапное громкое звучание
subito piano (sub. *p*) – внезапное тихое звучание
simile piano или *forte* – с той же силой, с тем же оттенком
morendo – замирая, постепенно ослабляя звучность.

На более короткие отрезки музыки, отдельные фразы, такты существуют графические обозначения усиления или сокращения звучности – расширяющиеся или сужающиеся «вилки». Часто в начале и конце таких обозначений проставляются буквенные знаки силы звучания. Кроме того, есть еще ряд терминов и графических обозначений, указывающих силу и характер исполнения отдельных нот и аккордов. Например: *>*, *V*, *fp*, *sf*, *sff*, *rf*, *subp*, *subf* и др.

Проблема показа динамики музыки – одна из наиболее важных в дирижировании. Способы ее достижения весьма различны, индивидуальны. Они обуславливаются и содержанием произведения, так как динамика всегда конкретна и не существует сама по себе в чисто абстрактном виде. Выражая характер музыкального образа, жест дирижера одновременно показывает и конкретную динамику, свойственную данному образу. Средства выразительности, прежде всего, зависят от творческой фантазии дирижера, его способности передавать музыкальное содержание в своих жестах.

На практике встречаются самые разные толкования понятия динамики. Например, «... как общее правило, *forte* выражается большим жестом, *piano* – малым жестом. Во всех случаях динамическое указание сопровождается соответствующей «иллюстрацией» напряжения руки. Это напряжение передается исполнителям, поэтому жест является динамически выразительным. Это свойство жеста – основное в передаче динамики. Величина жеста сама по себе еще ничего не выражает»¹, - пишет Н.А. Малько.

В ответ А. Сивизьянов обосновывает свою точку зрения по этому суждению: «... руки дирижера не изображают и не иллюстрируют напряжение, а подлинно выражают его. И это ясно видно на фотографиях и киноплёнках, запечатлевших моменты динамического выражения музыки крупнейшими дирижерами. В них – подлинная жизнь музыки, переданная в «переживаниях» рук, их неодинаковом напряжении. Именно это видимое и ин-

¹ Малько Н.А. Указ. соч. С. 165.

туитивно ощущаемое напряжение передается исполнителям, заставляя их изменять силу звука»¹.

Таким образом, ключ к овладению динамической техникой лежит в умении управлять своими руками, по-разному нюансируя степень напряжения мышц. Для скованного дирижера, не умеющего регулировать напряжение мышц, динамика – всего лишь абстрактное понятие, ибо руки, находящиеся во власти зажимов, динамически мертвы.

Известный дирижер-хормейстер А. Анисимов советует учиться молодым хоровым дирижерам искусству применения, понимания, распределения темпово-динамических средств на хоровых произведениях русских композиторов. Он пишет: «Часто встречаясь в своей практике с исполнением хоровых произведений Танеева, а также наблюдая работу над ними наших лучших хоровых дирижеров, а в учебном плане и молодых студентов-дирижеров, я всегда убеждался, что самым, казалось бы, простым и вместе сложным, но творчески убедительным в исполнительском процессе является относительно точное выполнение всех авторских указаний и обозначений, особенно в партитурах композиторов-классиков. К сожалению, малоопытные молодые дирижеры допускают существенные нарушения авторских темпово-динамических обозначений»².

С этим нельзя не согласиться, и тому свидетельство – деятельность выдающейся плеяды русских мастеров хорового творчества, среди которых Глинка, Чайковский, Танеев, Римский-Корсаков, Мусоргский, Рахманинов и многие другие. В их произведениях таится много разнообразных возможностей исполнительской выразительности в интерпретации. В этом отношении можно говорить и о произведениях таких композиторов, как Давиденко, Кастаньский, Шебалин, Свиридов, Шостакович, Коваль, Салманов, Щедрин и других, в чьих партитурах также много ценных разнообразных темпово-динамических указаний, чуткое и умелое выполнение которых, несомненно, обогатит процесс исполнения и приблизит его к авторскому замыслу.

В современной нотации существует большое количество терминов, обозначающих ту или иную градацию силы звучания, нюансировки, они подсказывают дирижеру характер исполнения, соотношение всех средств музыкальной выразительности и общего художественного замысла композитора. Среди исполнителей всех специальностей, в том числе и дирижеров,

¹ Сивизьянов А.С. Проблема мышечной свободы дирижера. М.: Музыка, 1983. С. 13.

² Анисимов А.И. Дирижер-хормейстер. Л. : Музыка, 1976. С. 114.

существует мнение о том, что наиболее трудным в динамической выразительности является достижение такого исполнения, которое целиком отвечало бы авторскому замыслу. Еще Вагнер по этому поводу писал: «Ничто так не может повредить произведению, как произвольная нюансировка, поскольку она открывает простор фантастическим капризам любого тщеславного тактоотбивателя, рассчитывающего лишь на эффект» (курсив наш. – Н.К.)¹. Соблюдение размера, метроритмической организации, нахождение темповых соотношений, понимание и соблюдение динамических указаний автора создают необходимые условия для осуществления дирижером творческой и исполнительской экспозиции, убедительного художественно-выразительного исполнения того или иного произведения.

Дирижеру приходится иметь дело с хоровыми произведениями, особенно народными песнями, их обработками для хора, в партитурах которых зачастую вовсе отсутствуют обозначения темпов, динамики и нюансов. При этом сам музыкальный материал, стиль обработки, характер мелодии, гармонии и словесный текст являются основой для составления темпово-динамических обозначений дирижером. В нахождении темпа и динамики исполнения народных песен их названия (плясовая, свадебная, протяжная, лирическая, походная, партизанская, рекрутская, революционная, частушки, припевки, бурлацкая, девичья и др.) подскажут исполнителю общий характер исполнительской традиции – темп и динамику. Конечно, здесь студенту необходимо знать народно-песенную культуру, а также исполнительские и специфические особенности. Большое значение имеют и костюмы, и манера звучания той или другой традиции. А динамика, особенно в песнях с куплетами, должна внести контраст и разнообразие в повторяющийся музыкальный материал и оживить форму в целом:

1. Большинство народных песен даже в простых обработках для смешанного или народных хоров представляет собой вариант музыкально-фактурного изложения при большом количестве куплетов текста.

2. В последнее время современные авторы многих обработок, творчески используя интонационно-мелодические, тонально-гармонические, полифонические, ритмические, тембровые и другие средства выразительности, предпочитают создавать развернутые хоровые произведения с указанием темпово-динамических обозначений. Нужно отдельно выделить имена хоровых дирижеров, которые создали блестящие образцы авторских обработок: А. Кастальский, П. Чесноков, А. Гречанинов, А. Свешников, В. Соко-

¹ Вагнер Р. Указ. соч. С. 121.

лов, А. Юрлов, А. Новиков, современные авторы – В. Калистратов, В. Кикта, Л. Сивухин и многие другие.

Если в первом способе построения темповой и динамической исполнительской трактовки ключевой принцип выражен в постепенном изменении темпа и динамики, например от *p* к *f* и наоборот, то в основе второго способа (в зависимости от содержания текста и хоровой фактуры) явно лежит контрастное построение, здесь темпово-динамические средства используются по принципу контраста.

В зависимости от содержания и хоровой фактуры темпово-динамические средства используются по принципу контраста. Можно применить третий принцип построения – смешанный, вариационно-подвижный.

Каждый человек способен различать и воспринимать довольно тонкие градации громкости. Субъективная оценка громкости может зависеть от тембра, физических возможностей голоса (голосов, составляющих хоровую партию), взаимодействия сопоставляемых смежных нюансов, их продолжительности.

Даже слабый голос с характерной тембровой окраской может «прорезать» звучание мощного хора и воспринимается как очень громкий. Звук, в котором преобладают высокие обертоны, кажется громче звука с преобладанием низких; восприятие *пианиссимо* после *пиано* совершенно иное, чем после *форте*, при длительном *форте* или *фортиссимо* сила воздействия звуковых градаций постепенно утрачивается, и даже негромкие звуки после продолжительного слушания тихих могут показаться громкими.

Относительность динамических обозначений дает музыкантам свободу для проявления творческого начала. Можно привести множество примеров из практики, когда дирижеру приходится пересматривать значение того или иного динамического обозначения, отступать от них или отказываться вовсе. Почему это происходит? Причина кроется в акустических особенностях и условиях, количественного и качественного составов хора, т.е. в выразительных компонентах, используемых композитором – регистре голоса, тембровой яркости тех либо других партий. Приведем пример: восприятие и воздействие громкости звучания зависит от размеров и акустики зала, в котором происходит исполнение. В помещении значительного размера, как правило (даже когда состав хора большой), *форте* никогда не обладает полной мощностью, поэтому здесь всегда требуются большие градации громкости, приближающейся к *фортиссимо*. Напротив, в небольшом помещении иногда целесообразно уменьшить каждую из динамических градаций.

Бывает, что партия выписана композитором в неудобном регистре: слишком высоко она звучит напряженно, слишком низко – звучание тихое. В таких случаях для создания общего хорового ансамбля руководителю необходимо уменьшить или увеличить громкость ее звучания. Иногда дирижеру приходится менять в нотах нюанс в связи со специфической тембровой окраской хоровой партии для приглушения и смягчения ее яркости. Например, в фактуре изложения хорового сочинения голос выписан как фоновый или второстепенный, либо тематический, в связи с этим его необходимо дирижеру либо выдвинуть на первый план в звучании хора, либо, напротив, максимально убрать, завуалировать. Дирижеру важно учитывать количественный и качественный состав хора. От этого будет зависеть выбор нюансов, их градации: где-то это будут самые тонкие градации *пиано* как основного нюанса, например чтобы не только *форте*, но даже *меццо форте* производило впечатление *форте*, как было задумано композитором. В области громкости звучания хора следует избегать преувеличения.

В хорах участвуют обычно певцы с различными вокальными данными. У певцов каждой отдельной хоровой партии, как правило, не совпадают и общий диапазон силы звучания, и интенсивность звучания в разной tessiture. В процессе работы выясняется, что при нюансе *форте* более слабые голоса пропадают, теряются под давлением более мощных, недостаточно ясно прослушиваются отдельные хоровые партии, в результате чего в общем звучании теряются важные элементы музыкальной ткани.

Уровень громкости голоса в ансамбле (в партии) определяется обычно динамическими возможностями среднего певца. Для остальных певцов его *форте* служит эталоном, по которому они соизмеряют силу своего голоса. Сила звука отдельной партии в общем ансамбле зависит от особенностей изложения, фактуры, регистра, tessiture. Звучность ведущей партии должна быть интенсивнее, чем звучность сопровождения. *Форте* в более ярких регистрах должно соотносываться со звучанием в более тусклых, а напряженная, высокая tessitura делает звучание более громким по сравнению с таковым в удобной, средней tessiture. При прозрачной, легкой фактуре *форте* будет иным, нежели при плотной, массивной фактуре. Кроме того, эталон *форте* или *пиано* при совместном исполнении зависит от специфики высоких и низких мужских и женских голосов, от мастерства исполнителей. Например, *пианиссимо* в верхних регистрах легко исполняется тенорами, а от басов потребуются умение и немалое искусство такого же рода, поэтому в отдельных случаях нюанс может быть выполнен чуть громче,

чтобы обеспечить равновесие динамического ансамбля. В своей работе дирижеру необходимо учитывать, что для корректировки ансамблевого соотношения между главным голосом и аккомпанирующими голосами или между главной темой в звучании и фоновой темой нужно воспользоваться таким приемом, когда первый план лучше выделить за счет чуть большей динамики, а второй приглушить в звучании. Таким образом, сохранится задуманная автором либо откорректированная дирижером звуковая перспектива и ансамблевая звучность. Число оттенков бесконечно. Качество динамики, характер звучности в большой мере определяют жанр и стиль произведения. *Форте* в сочинениях ораториально-кантатного жанра будет отличаться от *форте* в хоровой миниатюре; *форте* в народной песне – от *форте* в мадригале мастера эпохи Возрождения; *форте* в лирическом произведении должно звучать иначе, чем в героическом.

Исполнительская нюансировка часто связывается с направленностью мелодии. Один из распространенных приемов в практике – увеличение силы звука при движении мелодии вверх и уменьшение – при движении вниз. Выразительность этого приема обусловлена восприятием восходящего движения и восходящей динамики как нарастания экспрессии, эмоционального подъема, а убывания динамики и нисходящего движения – как эмоционального спада. Это далеко не всегда так, часто движение мелодии вниз сопровождается *крецендо*, а движение вверх – *диминуэндо*, ассоциируясь в первом случае с увеличением массивности, а во втором – с облегчением, истаиванием.

Очень сильным средством выразительности, особенно важным для отображения процесса развития, является *длительное крецендо и диминуэндо*. Убедительное впечатление оба нюанса производят только в том случае, если они выполняются постепенно и равномерно. Рекомендуется начинать *крецендо* несколько слабее нюанса, а *диминуэндо* несколько громче. При этом важно сохранить максимальную постепенность.

В этом плане хочется напомнить участникам хора своеобразное правило, которого придерживались многие поколения исполнителей: *крецендо* означает *пиано*, *диминуэндо* означает *форте*, т. е. опорой для впечатляющего длительного *крецендо* нужно искать в глубоком *пиано*, а для столь же длительного *диминуэндо* – в насыщенном и полном *форте*. Дирижер хора при выполнении *крецендо* и *диминуэндо* должен условно расчленить мелодиче-

скую линию на ряд мотивов, каждый из которых следует исполнять несколько тише или громче предыдущего.

Существует определенная зависимость динамики ритмического рисунка: чем энергичнее ритм, тем с большей активностью он должен исполняться. Синкопа, спетая слабее, чем нота, появляющаяся до нее, после нее или одновременно с ней, но в другом голосе, перестает быть синкопой, т. е. теряет ритмическую и динамическую свою характеристику.

Наконец, исполнительская нюансировка в значительной степени связана с гармоническим движением, чередованием музыкальной устойчивости, функциональной ролью аккордов в ладу. Например, если после диссоциирующего аккорда следует разрешение, его необходимо исполнять тише аккорда. Можно сделать вывод, что *динамика ансамбля и хоровая динамика шире и богаче динамики сольного исполнения.*

В заключение еще раз напомним о главных моментах, которые дирижер должен учитывать в своей практической работе с хором:

1) главный принцип в достижении внезапной перемены динамики состоит в том, чтобы качество и отчетливость динамического контраста не исчезали, не искажались, поэтому необходимо ввести *цезуру* (короткое дыхание) перед последующим звучанием;

2) так как громкость голоса зависит от подсвязочного давления воздуха, которое меняет колебания воздуха, необходимо уметь правильно пользоваться дыханием, потому что чем больше воздуха, тем больше сила звука, дыхание есть регулятор громкости;

3) динамика, ее увеличение и уменьшение, высота тона взаимосвязаны: необходимо естественным образом, без зажима, плавно уметь увеличивать и уменьшать звук;

4) надо учитывать неодинаковую силу гласных у певцов (в силу их разности) и преодолевать неровности (*а, о, е* – звучат сильно, а *и, у* – слабо). Задача одна – выравнить гласные для кантиленного течения музыкальной мысли.

5.7. Акценты. Синкопы. Способы их показа

Дирижеру необходимо различать *два основных вида акцентов – на счетные доли и между ними.* Тактирование акцентов имеет сходство с так-

тированием вступлений. В процессе исполнения акценты выражены более яркими или менее яркими выделяемыми долями.

Акцент в музыке – силовое выделение отдельного звука. По своему звучанию, а следовательно, и дирижерскому исполнению акценты могут быть различного характера в зависимости от исполняемой музыки, ее темпа, динамики и т. д. Акценты в зависимости от характера музыки могут быть жесткими, тяжеловесными, острыми, резкими, легкими, мягкими, изящными, умеренными. Акцент в дирижировании показывается с помощью четкого движения руки, фиксацией точки и мгновенным отскоком от нее. Сила и степень резкости зависят от общего нюанса, характера акцента. Акцент должен ясно и точно отличаться от предыдущих и последующих долей максимальной отчетливостью, остротой и краткостью. *Акцентированные доли всегда показываются активнее, чем другие.*

Акценты и подобные им динамические оттенки кратковременны по своей природе и относятся только к одной доле такта или к ее части. Они требуют точного и четкого жеста, заметно выделяющегося своей относительной силой, например *sforzando* (*сфорцандо*), при нюансе *piano* – легкий укол; то же *sforzando* в *forte* и более – удар большой силы. Под термином «акцент» необходимо иметь в виду все виды динамических оттенков (>, v, ^, *sf*, *sp*, *sff*, *rf* и т.п.).

В дирижировании применяют разные способы показа акцентов.

1. Самыми простыми в показе являются акценты на *сильных долях текста и относительно сильных долях такта*. Прием выполнения: рука делает остановку на предыдущей доле, потом резко отскакивает, отрывается от доли на пути к акцентированной доле. Ауфтакт к акцентированной доле резче, активнее, чем к другим долям. Нюанс и характер акцента влияют на характер и активность ауфтакта.

2. *Акценты на слабых долях такта*. Слабые доли малозаметны, но когда на них падает акцент, они становятся выпуклыми, яркими, при этом взмах руки, в отличие от других взмахов, такой, что полностью показывает все изменения в партитуре.

3. *Акцент между долями не требует к себе ауфтакта*, и его качество решает отдача, отскок. Рука находится на предшествующей акценту счетной доли. Отдача, отскок, следующий после нее, выражается в резком, сильном ударе, который приходится на ноту (аккорд) с акцентом.

4. *Наиболее сложный случай – акцент на полудолю.* Рука при выполнении приема показывает не сам акцент, а предшествующую ему долю (как к дробленому вступлению).

5. Распространенный прием в дирижерской практике, когда в музыке обозначен *целый ряд акцентов* и все они выполняются одинаково, т.е. точно, острым жестом, четко и ярко отражая характер музыки. Этот прием выполняется максимально отчетливым жестом и характеризует взаимную раздельность акцентов, для удобства показывается коротким, острым ауфтактом.

6. *Перекрестные акценты* выполняются как обычные, где подчеркивается каждая доля независимо от того, акцентировано ее начало либо какая-то из частей.

7. Если акцент имеет подчеркнутый характер, отделяется от общего звучания, если образуются мгновенные, внезапные и резкие, неожиданные вспышки, которые то появляются, то также тотчас ниспадают, – это акценты *sforzando*.

Sforzando (от итал. «с усилением, с напряжением») – является *разновидностью акцента*, но от него отличается большей яркостью, значительностью; так же, как и акцент, может быть различным по силе и резкости исполнения. Техническое исполнение *sforzando* имеет много общего с приемом *subito forte*. Для *sforzando* характерен резкий, внезапный удар «укол», с ярко выраженной «точкой». Производится удар на *sforzando* чаще двумя руками, обычно сверху вниз и вперед. Важно запомнить, что жест на *sforzando* всегда больше по объему, нежели *предыдущие доли*; руки при ударе выбрасываются почти на всю длину. После *sforzando* дирижер мгновенно убирает руки к корпусу. Вот в *этой мгновенной мышечной напряженности (момент удара)* и последующей за ней полной освобожденности и заключается главная трудность выполнения *sforzando*.

Как и другие нюансы, *sforzando* в зависимости от характера произведения, смысла музыкальной фразы может иметь различное выразительное значение. Иногда *sforzando* усиливает драматизм происходящего, выделяя наиболее значительный момент.

8. *Marcato* (>) – акцент умеренной силы, предполагает небольшое ударение, а *sf* – это уже акцент большей силы.

Приемы акцентирования, которые часто встречаются в практике дирижирования:

1. Акценты показываются либо правой рукой, либо двумя руками вместе.

2. Левую руку поднять, выдвинуть вперед и делать ею акценты, придавая им ведущее значение.

3. Правую руку опустить и держать около корпуса и ею осуществлять небольшие, счетного значения взмахи, т.е. её надо перевести на второй план. При этом можно менять положение рук и кистей для выполнения данных приемов.

Синкопа

Синкопа (от греч. *synkore* – разрезание, сокращение) – метроритмическая фигура, которая возникает, когда звук, появившийся на слабой доле такта, продолжается и на последующей сильной. *В гармоническом отношении синкопа представляет собой задержание либо подъем.* Таким образом, *синкопа представляет собой несовпадение ритмического ударения с метрическим.* Синкопы нарушают метричность движения, в дирижировании показываются активным упругим жестом. На слабых долях такта синкопа показывается более или менее *акцентуруемым ауфтактом.* Синкопы, появляющиеся на слабом времени счетной доли, требуют особых технических приемов. Такого рода синкопы имеют общее с неполной долей в том, что возникают на слабой части доли. Их одинаковая природа указывает на то, что для них в дирижировании можно применить один и тот же технический прием, а именно *неполный ауфтакт*, вызывающий звук на слабом времени доли. Но использование однотипного жеста было бы ошибкой, равносильной отождествлению синкопы с неполной долей. Необходимо понимать особенности и свойства синкопы, а также отличия ее от неполной доли.

Короткий звук неполной доли в ритмическом отношении тесно связан с последующей полной долей, тяготеет к ней. *Синкопа таких тяготений лишена.* После нее обязательно следует либо неполная доля, либо другая синкопа, либо пауза – этим обусловлено различие в способах дирижерского показа доли и синкопы.

Синкопа – это ритмическая группировка, при которой ударение переносится с сильной доли на слабую, что придает особую ритмичность и динамическую окраску музыке. Синкопа является своеобразным акцентом, поэтому в техническом плане она показывается как акцент. Выполняя синкопу, надо помнить о том, что взмах в момент ее возникновения (т.е. сам

акцент) должен быть энергичным, упругим и иметь резкий отскок и пружинистый характер.

Технические приемы выполнения синкоп:

1. *Синкопа между долями.* Синкопа между счетными долями (и следовательно, между ударами руки) – более сложна и подобна акценту между долями. Ясность и точность выполнения этого вида синкопы обуславливается как подчеркнутой точкой удара основной доли, так и столь же четкой отдачей, предшествующей возникновению звука. Особенно это важно, если синкопы продолжаются в течение нескольких тактов.

2. *Синкопа на долю.* Синкопа, приходящаяся на счетную долю, почти аналогична обычному акценту: ей также предшествует четкий аффтакт, более активное падение руки и твердая, точная точка удара. Сила удара соответствует пределам основного нюанса.

3. *Синкопа как единичный элемент и ее выполнение:* а) после толчка, определившего неполную долю, движение руки не прекращается, а тут же переходит к показу следующей доли. Удар, вызвавший звук неполной доли, становится аффтаком к следующей доле; б) после удара, определившего синкопированную долю, движение прекращается в конце отдачи. Эти единичные синкопы бывают на слабом времени доли, после них следует пауза. Чем сильнее удар, тем быстрее предшествующее ему движение, отдача, следовательно, быстрое ее завершение.

Существуют различные *виды синкоп:*

1. *Синкопа, возникающая после сильного времени доли и через промежуточную неполную долю,* которая завершается на следующей доле. Исполнение таких синкоп несложно, так как звуки на сильном времени доли создают *ритмическую опору*. Для показа начала ритмической фигуры необходим полный аффтакт, для второй доли – неполный. Таким образом выполняются и все другие аффтакты. Характер движения отдачи зависит от акцентированного звука, темпа и динамики. После удара отдача должна быть быстрой и короткой, она прекращает движение. При умеренной силе акцента после синкопы отдача не прекращается, а замедляется. Для разницы выполнения жеста движение к синкопированной доле дается всей рукой, а к неполной доле – кистью.

2. *Синкопа после паузы с последующей неполной долей.* Неполная доля после синкопы показывается неполным аффтаком. Если же за неполной долей следует пауза (повторение той же ритмической фигуры), то движение отдачи после неполной доли прекращается и вслед за тем дается неполный аффтакт к

синкопе. Для показа рассматриваемой ритмической фигуры требуются два однотипных движения неполного афтакта. Различие между жестами, определяющими синкопу и неполную долю, может быть большим или меньшим, однако во всех случаях *неполная доля должна быть слабее, чем синкопированная*. Здесь, как и в предыдущем виде синкопы, имеет значение различие уровней, на которых даются удары к той и другой доле, а также большее и меньшее участие руки. При широкой кантилене удар, определяющий синкопу, рекомендуется делать мягко, а отдачу после него – спокойно. Движение неполной доли должно плавно переходить к следующей доле.

3. *Последовательность нескольких синкоп*. В техническом отношении наиболее трудные в выполнении приема, прежде всего потому, что идет цепочка синкоп. Отсутствие метрической опоры приводит к тому, что синкопы начинают во время исполнения сдвигаться относительно ударов руки дирижера, может дойти до того, что начало синкоп будет совпадать с ударами руки. В таком случае лучше воспользоваться однотипными ударами неполных афтактов, затихающих к концу, а при резких акцентах – остановкой отдачи. Если исполнитель ускоряет синкопы, то удары надо подавать мягче, движение отдачи делать спокойнее.

4. *Несколько синкоп в одной счетной доле*. Показываются упругим сильным синкопированным ударом со спокойной отдачей. Очень важно, чтобы движения руки были однотипными, как и движения отдачи.

5. *Сочетание синкопированных долей в одних голосах с метрически сильными в других*. В этом случае необходимо придерживаться устойчивых долей, а не синкоп, дирижировать надо полными афтактами, чтобы игрались полные доли. Сложность возникает только в быстрых темпах. В этом случае дирижировать нужно небольшими кистевыми движениями; ошибка заключается в запаздывающем снятии синкопы, поэтому отстает и начало ее звучания. Для верного исполнения следует смягчить удар.

6. *Синкопа в триольной доле*. В дуольном ритме синкопа появляется на второй половине доли и содержит один звук. В триоле синкопа может быть на ее второй или третьей части. Если отдача будет стремительна или ее движение прекратится, то звук после синкопы будет ритмически неточен, ускоренность отдачи может повлиять на темп доли. Именно поэтому движение после толчка должно продолжаться кругообразно, соответственно триольному ритму. Удар – это толчок вверх.

5.8. Полиметрия и полиритмия

Полиметрия – это общая объединяющая дирижерская схема, когда в различных голосах основные доли схемы совпадают, но в пределах каждой доли наблюдается наличие разных метров.

В редких случаях дирижеру приходится сталкиваться с одновременным сочетанием двух или трех размеров – это и есть полиметрия, ее сложные виды, т.е. сочетание разных метров, когда в выборе дирижерской схемы необходимо за основу принять или партии большего количества исполнительских групп, или прием тактирования различных схем разными руками (редко применяемый прием в симфоническом дирижировании). Другой пример сочетания разных метров с периодически несовпадающими первыми долями: *при несовпадении главных метрических опор, когда в качестве основного метра избирается ведущая главная мелодическая линия.*

Основное требование организации полиритмии – выбор тактовой схемы, удобной для всех голосов. Не так уж редко встречаются в дирижерской практике *одновременные сочетания двух различных размеров или ритмических фигур*, объединенных одной общей сильной долей такта. Простейший пример подобной полиритмии – сочетание дуоли с триолью. Дирижируя подобными сочетаниями, следует отдавать предпочтение тем ритмическим фигуре и схеме, которые установились раньше, стали привычными для исполнителей. Основными долями в примере являются *первая и третья доли такта*, которые должны быть подчеркнуты заметными жестами правой руки.

Таким образом, различные сочетания полиметрии и полиритмии требуют выбора дирижерской схемы тактирования.

5.9. Переменные размеры

Не представляют никаких трудностей для дирижера партитуры, в которых размер меняется через один или несколько тактов, если *знаменатель этих размеров остается общим.*

Основное правило при дирижировании подобных случаев – ясная схема и подчеркивание «раза» в сменах схем при полной идентичности длительностей разных долей этих тактов. Следует также подчеркнуть и направление движения второй доли такта. Именно по ней оркестранты ориентируются в изменении схемы, а следовательно, и размера.

Совершенно иначе приходится поступать в случаях переменных размеров с разными знаменателями. Подобные примеры можно часто встретить как в современных партитурах, так и в фольклорной музыке.

Для того чтобы найти ключ к решению подобных дирижерских задач, следует представить себе все размеры приведенными к *одному общему знаменателю*.

Таким образом, при изучении произведений с такими обозначениями размеров дирижеру необходимо самому уметь распознавать ту схему, которая подходит в конкретном случае.

5.10. Дирижерская артикуляция и основные штрихи в дирижировании

В функции рук дирижера входит показ фраз, дыхания, цезур и других штриховых особенностей. Необходимо сказать о том, что техника для дирижера является не самоцелью, а средством выражения художественной интерпретации исполняемого музыкального сочинения.

Хоровое звучание неисчерпаемо многообразно и разнохарактерно. Сегодня в науке о языке под термином *артикуляция* подразумевается степень ясности, расчлененности слогов при выговаривании слова. Под артикуляцией в музыке следует понимать способ *«произношения»* мелодии с той или иной степенью расчлененности или связанности составляющих ее тонов. Этот способ конкретно реализуется *в штрихах – приемах извлечения и ведения звука*. *Артикуляция* – важное и сильное средство музыкальной выразительности наряду с такими как мелодия, гармония, ритм, фактура, темп, динамика, тембр, ее значение велико. Например: в произведении острого, отрывистого характера, сохранив неизменными его мелодию, ритм, гармонию, фактуру, изменим лишь штрих, слигвав между собой звуки или аккорды. Мы увидим, что в этом случае характер сочинения исказится до неузнаваемости.

Вокальная и хоровая музыка заимствовала термин *«штрих»* из области инструментального, в частности смычкового исполнительства, в котором используются в основном такие приемы звуковедения, как *legato* и *staccato*. Перенесенные в вокально-хоровое исполнительство, они указывают на необходимость максимального приближения приемов вокального звуковедения к оркестровым приемам.

Шкала степеней *слитности и расчлененности*, простирающаяся от *легатиссимо* (максимальной слитности звуков) до *стаккатиссимо* (максимальной краткости их), обычно условно разделяется на три зоны: слитность звуков (*legato*), их расчлененность (*non legato*) и краткость (*staccato*), каждая из которых включает целый ряд градаций.

Студент должен уметь правильно отображать в жестах такие важные в формировании художественного смысла музыки, ее характера, фраз, цезур и т.д. компоненты, как штрихи. Среди огромного разнообразия штрихов можно выделить две группы: *связанные* штрихи и штрихи *раздельные*. Определяющим в формировании дирижерского жеста является характер звуковедения. Различные звуки требуют различных приемов дирижирования. Главными штрихами являются: *legato*, *staccato*, а также *markato*, *tenuto*, *accent*, *non legato*.

Функции артикуляции многообразны и тесно связаны с ритмическими, динамическими, тембровыми и другими музыкально-выразительными средствами, а также с общим характером музыкального произведения.

К *раздельным штрихам* относятся *твердые штрихи*; они бывают *твердые и мягкие, короткого и длинного звучания* (по Л. Маталаеву). К этой группе относятся разнообразные штрихи *staccato*, в практике оркестрового звучания обычное *staccato* нужно играть коротко, отрывисто, резко оканчивая звучание. Иногда в классе по дирижированию студенту приходится дирижировать произведениями вокально-симфонического жанра, где часто встречаются оркестровые обозначения штрихов: например знак-символ «домик» (Л. Маталаев) означает сильный акцент, он сокращает звучание длительности. Исполняется он с помощью штриха *marcatissimo* или *martele*. У струнных инструментов есть два штриха *staccato* и *spiccato*. Для технического показа приема *staccato* необходимо, чтобы положение рук было иным, чем при исходной позиции дирижера: рука, согнутая в локте, выдвигается вперед и занимает положение несколько выше обычного (чуть ниже груди), основной точкой опоры служит локоть; плечо и предплечье должны быть неподвижны. Кисть руки приподнята над плоскостью, пальцы закруглены, собраны. Выполнение *staccato* производится короткими быстрыми бросками руки сверху вниз, «точки» фиксируются очень остро и отчетливо, а путь от «точки» к следующей «точке» предельно сокращен. Толчок этот напоминает «укол», производящийся сверху вниз. Кисть, выполнив штрих «точки», тотчас же отскакивает вверх в исходное положение и здесь задерживается на мгновение, а затем снова падает вниз. Таким образом, в *staccato* «резкий

удар точки вызывает равную ему по остроте отдачу движения от точки...»¹. Это очень важный момент, который требует внимания со стороны студента, для того чтобы избежать «зажима» в выполнении штриха. Все движения должны быть небольшими, активными и упругими, четко ритмичными.

Существуют упражнения для обработки этого штриха. Среди самых распространенных в практике дирижирования можно назвать следующие:

1. *Упражнения на развитие подвижности, гибкости кисти* (круговые и вертикальные движения кистью). Для того чтобы обеспечить при этом неподвижность предплечья и плеча, локоть нужно ставить на твердую поверхность (стол, крышку рояля).

2. *Тренировка резкой отдачи от «точки», отскока от удара*. Для этого рекомендуется производить резкие удары кистью о твердую поверхность в направлении сверху вниз, затем можно усложнить выполнение штриха *staccato*, исключив «вспомогательные» средства – крышку стола и рояля и предложить студенту осуществлять удары кистью по воображаемой плоскости, т.е. в воздухе. Часто студенты допускают ошибки, делая много лишних движений: вместо движения кистью – пальцами; либо это движение со всем предплечьем, либо когда зажимается лучезапястный сустав, тогда только пальцы вынуждены выполнять этот прием, кисть при этом «кланяется» вверх и вниз (по Л. Андреевой). Таким образом, плечо и предплечье должны сохранять неподвижность, они есть опора кисти: кисть и пальцы двигаются без напряжения, свободно и непринужденно, корпус прямой. После каждого удара по воображаемой плоскости должна быть мгновенная остановка. И еще важно помнить, что нельзя запаздывать в выполнении удара пальцами по отношению к кисти.

Как уже было сказано, характер показа «точек» и «отражений» бывает различным – скользящим, прямолинейным, острым, резким. Штрихи – *legato*, *staccato*, а также *markato*, *tenuto*, *accent*, *non legato* выполняются приемом «удар». При этом нужно приложить мышечное усилие в момент прикосновения к воображаемой плоскости, затем упругое «отражение», выполняющееся освобожденной рукой.

В *staccato* всегда независимо от динамики жест будет небольшой; он выполняется кистью, основная особенность – острая «точка» и быстрая, резкая отдача, «отражение». В начальный период обучения этот штрих не используется в практике.

¹ Птица К.Б. Очерки по технике дирижирования хором. М., 1948. С. 74.

Markato – подчеркивание каждой доли; выполняется с четкой фиксацией и незначительной остановкой руки. В зависимости от характера произведения маркато может иметь большую или меньшую остроту атаки звука.

Tenuto – кистевой жест с незначительной остановкой в момент фиксации «точки», исполняется легкой атакой кисти.

Non legato, основано на естественных движениях, которые не требуют мышечного напряжения. Можно считать обучение дирижированию с данного приема наиболее целесообразным. В процессе освоения этого штриха в первую очередь надо обратить внимание на правильность и активность выполнения «точек» и «отражений». Все доли в жестах разграничены, движения прямолинейны и направлены вниз. Характер движений должен быть активным и до некоторой степени резким; этот жест является противоположностью legato.

Non legato отличается ясной разграниченностью долей друг от друга, прерывистой, пунктирной линией движения руки, наличием твердых, резко очерченных «точек», укороченными, прямолинейными, резкими долевыми движениями. Самый характерный признак *non legato* – увеличение значимости «точки» и сокращение долевого движения. «Точки» в *non legato* даются упруго, с большой отдачей в обратном движении; долевого движения уменьшаются за счет удлинения моментов, фиксирующих отдачу. Технически прием *non legato* выполняется собранной рукой, даже при некоторой фиксации лучезапястного сустава. Большую роль играет освобожденность плеча и плечевого сустава. Дыхание перед каждой долей в *non legato* на мгновение задерживается и тем самым определяется большая четкость доли. В момент отдачи от «точки» рука должна молниеносно подниматься вверх вся, вместе с локтем. Допущенные ошибки при выполнении жеста приподнимают или только кисть с предплечьем, или, наоборот, все плечо с плечевым суставом, оставляя кисть внизу. Прием *non legato*, не теряя своей основной сущности, может изменяться в зависимости от характера произведения (может быть и очень резким, и смягченным).

Legato используется для передачи характера певучего звучания. Движения, в отличие от *non legato*, обозначающие последовательность долей, должны быть связанными и плавными. Правильность исполнения штриха зависит от гибкости и свободы рук. Все точки соединяются между собой округлыми, пластичными движениями и объединены в непрерывную последовательность. В зависимости от характера произведения, динамики, темпа жест *legato* будет меняться. В произведениях медленного темпа яркий и динамичный жест *legato* будет насыщенным от более легкого до крупного по амплитуде. Одним из недостатков у студентов в передаче *legato* в музыке медленного темпа является отсутствие ощущения звука, движения рук.

Для того чтобы добиться выполнения данного штриха, необходимо стремиться к сочетанию слуховых и мышечных ощущений, к умению со-

средоточить в руках нужную мышечную энергию. Важно объяснить студенту на уроке, что прием *legato* может выполняться различными по объему жестами, например сначала выполнять прием *legato* всей рукой от плеча, затем перейти к *legato* при свободном плече и, наконец, произвести собственно кистевое *legato*.

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

Относительно работы в хоре нужно учитывать специфику хорового звучания. Для реализации художественного замысла потребуются особые специфические приемы, ведь звук певческого голоса имеет огромное воздействие как «живой» инструмент. Зная эти особенности приемов звуковедения, можно выявить и выразить голосом интересные тембровые и красочные решения, впечатление, придать фундаментальность хоровому звучанию.

Артикуляция как средство выразительности взаимосвязано с таким средством, как *тембр*, поэтому она может выполнять *функцию акустическую*, помогая исполнителю привести звучание в соответствие с акустическими свойствами концертного зала. Если залу свойственна большая реверберация, то отдельные моменты звучания смешиваются, наплывают друг на друга. Использование при такой акустике *глубокого legato* может лишить музыкальную ткань ясности. В этих условиях целесообразно вместо основного произношения *legato* исполнять *нон legato* – оно будет звучать слитно и ясно. В помещении с большой реверберацией исполнителю следует обратить особое внимание на цезуры. Расчленяющей звуковую ткань паузе при такой акустике должна быть придана достаточная длительность. *Взаимосвязи артикуляции и акустики* проявляются и в том, что артикуляция сама, своими средствами может вызывать у слушателя представление об определенной акустике. Так, например, штрихом *markato*, обозначаемым иногда в нотной записи короткой вилочкой под нотой (>), который выражается в звучании небольшим акцентом с последующим *диминуэндо*, напоминающим эффект «эхо», можно создать впечатление отдаленного, долетающего сквозь пространство, звучания.

Артикуляция обладает и ярко выраженными *формообразующими функциями*. Применением *legato* и *staccato* можно подчеркивать *контрастность, противопоставление мотивов, фраз, предложений, периодов*. Часто различными артикуляционными средствами окрашивается различный тематический материал (например, вступление и начало изложения, средняя часть и реприза и т.д.), где выявлены определенные стороны внутренней структуры мелодии, в частности ритмической. Если движение мелодии

складывается из ритмических категорий, таких как шестнадцатые и восьмые, восьмые и четверти, четверти и половинные, то в большинстве случаев мелкие длительности исполняются legato, а более крупные (двойного значения) non legato. Этот способ артикулирования, сводящийся к расчленению больших длительностей на фоне связанных меньших, вносит ясность в полифоническую структуру мелодии. Артикуляцией можно подчеркнуть и некоторые стороны *интонационной структуры мелодии*. Поскольку в мелодии наиболее часто противопоставляются два типа движения – секундовое и по звукам аккорда, можно усилить данное сочетание звуков, исполняя первое из них приемом legato, второе – non legato. *Но главная функция артикуляции – расчленение или связывание музыкальной ткани произведения*. В одних случаях артикуляционная цезура совпадает с синтаксическим расчленением текста, в других – не совпадает, а вводится исполнителем для подчеркивания смысловых, образных, психологических аспектов.

Какова технология выполнения штрихов в вокальном и хоровом исполнении? *Основная форма вокального звуковедения – legato*. Искусство legato связано с навыком плавного и равномерного распределения певцом звукового потока от тона к тону, от слога к слогу без нарушения единой певческой линии, без перерыва или толчка, не изменяя высоты звука, хотя и есть различие в произношении гласных и согласных; нарушать принцип легатного штриха не рекомендуется. А для этого нужно тщательно пропевать гласные, их произношение должно быть точным. Возникает ощущение, что гласная каждого слога переливается в гласную последующего, образуя непрерывную, сквозную вокально-речевую линию. Дирижер должен знать, что более спокойное, плавное и постепенное движение мелодии облегчает выполнение legato, а скачкообразное – значительно осложняет его.

Наиболее благоприятные условия для исполнения legato возникают при пении с закрытым ртом или на избранный гласный звук или слог (вокализ). Отсутствие гласных сводит в этом случае опасность толчков к минимуму. Если при пении на гласную хоровая партия начинает «плыть», теряя свою ритмическую определенность, к гласному звуку прибавляют сонорный согласный. Наиболее употребимы согласные *м, н, л*, звучащие в пении почти так же вокально, как и гласные. Из звонких согласных иногда применяют *д* и *з*, а из глухих – *к* (только в сочетании с *у* как самой тихой из гласных) и очень редко – *т*.

Деление на слог применяется в тех случаях, когда возникает опасность «смазывания» отдельных звуков, особенно в нисходящем мелодиче-

ском движении *glissando* и *portamento*, при переходе от одного звука к другому, что вызывает ощущение слащавости, манерности пения и другие недостатки, типичные для исполнения *legato*.

Немало искусства и вокальной тренировки требует *исполнение non legato*. Это один из труднейших штрихов в вокальном искусстве, поскольку его техника содержит в себе элементы *legato* и *staccato*, находящиеся в определенном соотношении между собой. При этом звуки, составляющие мелодическую линию при *non legato*, теряют свою непрерывность и обретают относительную самостоятельность. Каждый звук максимально выдержан во времени, отделяется от следующего небольшой цезурой с помощью короткой задержки дыхания. В момент задержки звука, благодаря сохранению вокальной позиции, голос мгновенно, без «подъездов», перестраивается на новый звук. Однако ощущение четкой атаки каждой ноты должно сохраниться.

Более жестким, чем *non legato*, является штрих *markato*, означающий подчеркнутое, отчетливое исполнение каждой ноты. Характеризуется он тем, что это подчеркивание достигается не с помощью пауз между звуками, а *посредством акцента*.

Вокальное мастерство *исполнения staccato* заключается в максимальном сокращении продолжительности звуков и увеличении пауз между ними без запаздывания ритмического движения во времени. Несоблюдение этого условия ведет к нарушению метроритмической пульсации и нелогичным изменениям темпа. Звуковой поток, исполняемый *staccato*, следует трактовать как *единую целостную линию на одной певческой позиции без перемены дыхания между отдельными тонами*, поэтому при пении *staccato* каждый звук возникает от острого толчка диафрагмы в сочетании с мягкой, но активной реакцией гортани. Очень важно, чтобы пауза между звуками достигалась не с помощью замыкания голосовой щели, что неизбежно ведет к резкому, тяжелому, массивному звуку, а лишь работой диафрагмы на задержанном дыхании. Голос на *staccato* должен звучать упруго, легко и негромко. Большая громкость неизбежно повлечет за собой увеличение массы звука, а вместе с ней и потерю его легкости.

Работа над овладением *staccato* способствует воспитанию гибкости голоса, точности атаки звука, определенности интонации. В художественно-образном плане этот штрих необходим для воплощения грации, тонкости, воздушности.

Таким образом, каждый штрих, взятый в отдельности, имеет бесчисленное количество присущих только ему оттенков, разнообразных по характеру. Так, *staccato* может быть колючим, острым, прыгающим, воздушным, грациозным, *legato* – более или менее связным, певучим, экспрессивным, насыщенным.

Учитывая все сказанное выше, можно еще раз подчеркнуть, как многообразны и различны выразительные средства музыки, как они обогащают и украшают выразительность исполнения музыкальных произведений.

5.11. Фразировка

Исполнительские приемы – агогические, динамические, тембровые, артикуляционные – сами по себе не решают проблему выразительного пения. Главным, от чего зависит выразительность исполнения, является *фразировка, т. е. способ сочетания звуков, слияния их в интонации, фразы, предложения, периоды*. «Музыкальное исполнение – это живая, интонационно выразительная, естественно текущая, связная речь, искусство музыкального повествования, в основе которого лежит владение музыкальной фразой, сочетанием и движением фраз, их выразительностью и смыслом»¹.

Фразировка – тончайшее средство интерпретации. В музыкальном искусстве работа в этом направлении дает хорошую основу студенту, развивает его природную интуицию. Фразировка в узком смысле означает правильное, осмысленное членение музыки на мотивы и фразы, из которых составлены более крупные разделы формы – предложения и периоды. Она есть структура формы произведения. Студент должен научиться строить фразу на основе изучения ее структуры. Когда он начинает работу над произведением, ему необходимо проанализировать хоровую партитуру. После анализа формы целого, строения его крупных частей и разделов целесообразно переходить к членению на фразы.

Обычно *элементы структурной организации* хорового произведения – *периоды, предложения, фразы, мотивы* – достаточно ясно воспринимаются на слух и легко обнаруживаются зрительно. Однако в большинстве случаев даже простая структура включает в себе возможность различного толкования, различных фразировок.

¹ Живов В.Л. Указ. соч. С. 95.

В хоровом исполнительстве фразировка зависит не только от строения музыкального, но и поэтического текста. Важно следить за их соответствием. Довольно часто бывает, что одна фраза текста разорвана на две музыкальные, разделенные паузой; или, наоборот, две фразы его соединены в одну музыкальную; или, что еще хуже, одно-два слова фразы текста ввиду окончания первой музыкальной фразы переносятся в следующую. Таким нелогичным соотношением особенно часто грешат музыкальные произведения, к которым текст писался позже (инструментальные пьесы, переложенные для хора; хоры зарубежных композиторов с русским переводом, духовная музыка с новым текстом и т.д.). Студенту нужно быть очень внимательным при фразировке куплетных песен, где слова одного куплета соответствуют структуре мелодии, а слова последующих могут вовсе не совпадать с ней.

Очень важным моментом, в большой мере определяющим фразировку хорового произведения, является учет особенностей взаимоотношения музыкального и поэтического метра, в частности реальных словесных ударений, возникающих при исполнительском прочтении стихотворения, поскольку от соотношения музыкальных и словесных ударений часто зависит нахождение границ фразы, длительность фразировочного дыхания. Тем более важно учитывать положение мотива, фразы и вообще любого построения по отношению к сильной доле такта. Ведь известно, что каждое музыкальное предложение, фраза, период могут начинаться и с сильной доли такта, т. е. хореически, и со слабой, т. е. ямбически. Довольно часто среди исполнителей встречаются приверженцы *«затактной» фразировки*, считающие, что чуть ли не всякий мотив в музыке следует начинать из-за такта. Однако это неверно, ибо хорей в музыке встречается так же часто, а может быть, и чаще, чем ямб.

При вокализации текста – поэтического или прозаического – *фразовое (логическое) ударение* имеет сравнительно большее значение, нежели словесное или метрическое. Подчеркивание смысловых акцентов исполнительскими средствами (темпоритмическими, динамическими, артикуляционными) поможет сгладить неправильности музыкальной декламации, в частности несовпадение ударных слогов с сильными, безударных – со слабыми долями такта и другие несоответствия поэтического и музыкального метра.

Главным приемом достижения соответствия между музыкальной и литературной фразировкой является сознательное изменение музыкальной структуры посредством использования цепного дыхания, постоянства тем-

на, динамики, тембра, штриха. В этом случае отдельные построения связываются в единое целое с помощью введения *цезур, пауз, контрастных смен динамики, темпа, тембра, штрихов подчеркивания границ отдельных построений* – средств, способствующих дроблению целого на разделы.

Особенно большое значение для объединения целого и членения на фразы в хоровом пении имеет *дыхание*. Только в хоре может быть *цепное дыхание*, оно обеспечивает непрерывность пения и связность отдельных построений. Этот прием состоит в том, что певцы хора берут дыхание в разное время, не нарушая протяженности мелодической линии и создавая впечатление пения без передышки. Напротив, смена дыхания и возникающие в этот момент паузы не только выполняют синтаксические функции, но и служат для разделения произведения на части. В связи с огромной *ролью дыхания как формообразующего фактора* нужно очень внимательно относиться к его расстановке. Из-за случайного перерыва в дыхании протяженная тема может разорваться на ряд двух или трех тактов. Перерывы дыхания могут быть вызваны временной нехваткой воздуха и технической неумелостью музыкантов, а это недопустимо. Когда *паузы и цезуры* вводятся сознательно и художественно оправданы, тогда они нужны, так как способствуют выразительности исполнения и являются сильным орудием эмоционального воздействия. Они делятся на *синтаксические*, или *композиционные*, и «*асинтаксические*», или *исполнительские*. Первые подразделяются, по классификации Б.Л. Яворского, на *завершительные* (до начала звучания и в конце после снятия последнего звука) и *разделительные* (между фразами и мотивами). Цезурой начинается исполнение произведения и ею же оно кончается, что в дирижировании выражается в момент, непосредственно предшествующий вступлению. Момент этот важен, от него зависит восприятие и впечатление от исполнения. Музыка еще до начала реального звучания уже живет в сознании и ощущении дирижера и хора.

Важны также цезуры, возникающие после снятия последнего звука (аккорда), когда реально отзвучавшая музыка еще продолжает жить в слухе, способствуя расчлененности музыкальной речи. Это средство, отражающее важнейшую особенность музыки – *единство прерывности и непрерывности*. С одной стороны, они выражают остановку движения, разрядку напряжения, с другой – при условии сочетания повторности со сквозным постоянным темпоритмом – учащение дыхания, увеличение взволнованности, словом, развитие, которое всегда воздействует как фактор объединяющий.

Длительность цезуры определяется темпом, силой эмоционального звучания музыки. Если обратиться за примерами к крупным сочинениям, то видно, что цезуры в начале и в конце произведения различны по эмоциональному звучанию и по длительностям; предполагается внутренняя перестройка хора перед цезурой, поэтому она имеет такое эмоциональное значение. Разнообразны цезуры, *разделяющие* части крупных циклов. В некоторых произведениях переход от одной части к другой совершается в хоре *attaca*, даже если там есть короткая цезура. Цезуры бывают разными между частями, по характеру, по длительности. В других случаях цезуры между частями строятся по принципу объединения частей в смысловые группы (например, «10 поэм» Д. Шостаковича). Они группируются в соответствии с содержанием и формой. Для крупных хоровых циклов объединение частей тоже весьма характерно в ораториях, мессах, реквиемах.

Произнесение текста в пении должно быть таким же естественным и осмысленным, как и в речи. Следует соблюдать верное распределение ударений в слове, «прятать», «сглаживать» безударные гласные. Часто певцы поют бессмысленно, не понимая, что нарушают сами это правило.

Выразительность произнесения текста обычно бывает обусловлена ритмической организацией музыкальной речи: подчеркиванием более значительных слов и слогов, а также паузами. Этому способствует и правильное распределение *цезур* – разделений между музыкальными фразами и предложениями. Обычно эти цезуры сопровождаются сменой дыхания в партии или во всем хоре. Иногда же как одно из средств выразительности применяется так называемое *цепное дыхание*, которое обеспечивает непрерывное звучание всего хора или отдельной партии. Благодаря этому становится возможным слитное исполнение длинных фраз, а иногда и целой пьесы, что придает ему особую выразительность – монолитность, непрерывность, «неизбывность» звучания.

Цезуры и применение цепного дыхания порой отмечаются в нотах специальными знаками: глубокое дыхание – «галочкой» (v), более мелкое – запятой (’), связывание дыханием и цепное дыхание – знаком лиги (∩).

Для ясной передачи текста иногда необходимо пользоваться так называемыми *орфоэпическими цезурами*, отделяющими одно слово от другого (не беря при этом нового дыхания, например в хоре «Ноченька» из оперы «Демон» А. Рубинштейна: «Скоро пройдет она...»). *Цезуры – как разделительные (соответствующие знакам препинания в речи), так и орфоэпические* – устанавливает дирижер и соответствующим образом отмечают в хо-

ровых партиях. И разделения, и связывания между собой более мелких построений служат выразительности фразировки – передаче текста и музыки. Они вытекают из трактовки дирижера.

Наиболее трудны в исполнении *разделительные цезуры* между фразами и мотивами. Далеко не всегда они сопровождаются сменой дыхания. Бывают случаи, когда две длинные фразы целесообразно исполнять на цепном дыхании (например, М.И. Глинка – «Венецианская ночь»).

Исполнительские цезуры могут быть оправданы в самых неожиданных местах. Даже вопреки музыкально-синтаксическому строению произведения, они трудно поддаются классификации. Исполнитель цезурой существенно изменяет смысл музыкальной фразы. Такая цезура связана с тончайшими тембровыми, агогическими и артикуляционными оттенками, образуясь на стыке между ними. Она отражает уровень вкуса и музыкального мышления дирижера и хора. Исполнительская цезура есть *порождение живой музыкальной речи и ее средство*. Особенно сложно достигнуть органичности исполнительской цезуры в ансамбле.

Таким образом, *фразировка, в широком смысле, есть искусство выразительного интонирования, использующее для этой цели все средства исполнения: темпометроритм, агогику, динамику, артикуляционную технику, тембры* и т.д. Фразировка членит музыку для ее наиболее ясного восприятия, понимания и в конечном счете объединения в целое.

После того как определены границы фраз и предложений и выяснены средства объединения и членения, студент должен разобраться во внутреннем строении фраз и предложений, найти в них кульминацию, вершину, главную точку. А определив интонационную точку, нужно так распределить фразировочное дыхание, чтобы его наибольшая «масса» приходилась на самую точку. Интонационные точки можно выделить посредством нажима, усиления звука, некоторого увеличения протяженности кульминационной ноты, чему может способствовать небольшое усиление звука перед ней и затихание после нее. Студент должен знать, что *в каждом мотиве есть более важная интонация, в каждой фразе – более важный мотив, в каждом предложении – более важная фраза*. С этой точки зрения музыкальное произведение представляет собой цепь более существенных и менее существенных моментов, исполнительское «произнесение» которых отличается друг от друга силой и выпуклостью.

Очень часто кульминационный звук можно выделить и при помощи внезапного *piano*. Обычно ему предшествует динамическое нагнетание, ко-

торое «выносит развитие на гребень волны». Такой подход к вершине нередко бывает ярче ее самой. Он воспринимается как разгон, после которого движение идет по инерции. *Важный момент – правильное распределение певческого дыхания и динамики во фразировке.* Наиболее распространенной ошибкой фразировки является то, что певцы начинают фразу слишком широко, громко, расходуя на первом же звуке почти весь запас дыхания. Фразу же чаще всего следует начинать постепенно, будто из ничего, без атаки, предвидя последующее ее развитие. Следовательно, вопросы о том, как начать фразу, как развернуть ее движением – постепенно или внезапно, как приблизить ее к кульминационной точке, должны быть постоянно в поле зрения исполнителя. Но уметь исполнить мелодическую фразу на одном дыхании – это только один из навыков искусства фразировки. Необходимо, с одной стороны, также *научиться объединять* несколько фраз в одну, большего масштаба, а с другой – *расчленять фразу* на отдельные мотивы и интонации, сохраняя при этом ее единство. «Художественный смысл произведения требует, чтобы какой-либо отрывок сочинения трактовался в целом как одна большая волна, устремленная к главной кульминации, а не как ряд замкнутых мелодических волн. В таких случаях энергия сквозного устремления должна преодолеть влияние частых кульминаций, подобно тому, как притяжение большой планеты перевешивает притяжение малых звезд. При такой фразировке «закругляющие» спады попутных волн преобразуются как в продолжение подъемов, сливающихся в одно мощное, непрерывное сквозное нарастание»¹ (курсив наш – Н.К.).

Необходимо уметь цельно исполнять большие фрагменты музыки. Нужно выработать способность горизонтально мыслить, слушать и слышать предыдущее и последующее, ощущать связь музыкальных фраз между собой. Нельзя забывать, что перед фразой и после нее стоят другие, с которыми она должна быть согласована, иначе это неизбежно нарушит логику и органичность музыкальной речи. Выразительность проявится в умении дирижера обнаружить главное. В пении фразировка особенно сложна. Это связано, прежде всего, со специфическими особенностями человеческого голоса. Одна из них состоит в том, что движение мелодии вверх, к звукам большей частоты воспринимается как нарастание напряжения, преодоление препятствий, вызывая большее напряжение голосовых связок и непроизвольное увеличение громкости; противоположное же движение воспринимается как успокоение, спад и сопровождается ослаблением звука. Если инструмента-

¹ Живов В.Л. Указ. соч. С. 95.

лист (пианист, скрипач и т.д.), играя на своем инструменте, преодолевает равное сопротивление клавиши или струны вне зависимости от высоты звука, то усилия, затрачиваемые певцом при исполнении того или иного мелодического фрагмента, неодинаковы. Они связаны с диапазоном его голоса, регистром, психологическим состоянием и т.д.

Нота в высоком регистре, соответствующая верхнему участку диапазона голоса певца (хоровой партии), исполняется, как правило, ярче, громче, активной ноты в другой тесситуре; мелодический скачок вверх сопровождается обычно большим усилением звука, чем постепенное восходящее движение. В результате таких произвольных изменений громкости отдельные звуки мелодии могут оказаться чрезмерно подчеркнутыми, что мешает плавному и постепенному течению музыкальной речи. Дирижеру хора важно предостеречь певцов от ложного понимания ими вершины, показать действительное направление фразы, научить их преодолевать психологическую и физиологическую инерцию голоса. Например, в известном балакиревском хоровом переложении романса М. Глинки «Венецианская ночь» типичным недостатком исполнения темы тенорами и сопрано является чрезмерное выделение верхнего звука восходящего секстового скачка, составляющего начальную интонацию мелодии. Из-за этого, на первый взгляд, не столь существенного момента у слушателей теряется ощущение направленности развития к истинным вершинам фраз, которые расположены, соответственно, в четвертом и восьмом тактах мелодического построения. Избежать этого поможет филирование верхнего звука скачка в сочетании с некоторым облегчением, «“завуалированием”» метрически ударных долей в равномерном остинатном ритме баркаролы»¹.

Инерция голоса часто становится причиной многих просчетов в *исполнительской фразировке хоровых произведений*. Особенно она мешает, когда требуется подчеркнуть расчлененность фраз или отдельных мотивов и интонаций внутри одной фразы. В этом случае вводится короткая, едва заметная пауза – *цезура*, которая может выполняться двумя способами – посредством смены дыхания или на одном дыхании не возобновляя его, но с коротким перерывом звука. При этом певцы не могут преодолеть физиологическую инерцию голоса, окончание предшествующей фразы, взятие дыхания и начало новой фразы занимают у них слишком много времени, в результате чего сквозная линия развития рушится. После смены дыхания за-

¹ Живов В.Л. Указ. соч. С. 95.

держивается начало новой фразы, поэтому нужно обратить особое внимание на то, чтобы цезура *выполнялась за счет укорачивания длительности предшествующей фразы, а не за счет задержки последующей*. Когда специфические трудности, связанные с вокалом, будут преодолены, *каждый певец и весь хор* ощутят свое техническое мастерство и обретут необходимую свободу самовыражения, а исполнение станет и выразительным и художественным.

Итак, еще раз отметим закономерности выразительного и формообразующего воздействия темпа, динамики, тембра, артикуляции, фразировки – этих главных средств, с помощью которых музыкант-исполнитель реализует замысел интерпретации.

5.12. Кульминация, её местоположение. Подход к кульминации, средства ее осуществления в дирижировании

Одна из главных функций динамики – осуществление (подготовка, развитие и утверждение) *кульминации*. Значение кульминации как средства интерпретации огромно. Кульминация является главным узлом и вершиной развития музыкальных событий в произведении, это результат музыкально-поэтического действия, – ядро, к которому стягиваются все выразительные средства музыки.

«Подлинно музыкальное художественное изложение имеет всегда некий определенный центр тяжести, к которому в своем развитии все тяготеет и где сосредоточиваются все духовные ресурсы, – писал Р. Шуман. – Многие помещают его в середине (по-моцартовски), другие – ближе к концу (по-бетховенски). Но от его силы зависит общее впечатление. Если до этого момента слушаешь с напряжением и неким стеснением, то после него как бы впервые вдыхаешь полной грудью; вершина достигнута, и взор, ясный и удовлетворенный, обращается и вперед и назад»¹. Шуман описывает здесь один из наиболее распространенных видов кульминаций, но они могут быть иными.

Смазанная, вялая кульминация сводит на нет многие достоинства исполнения, лишает его ясности и силы. Осуществление кульминации требует точного расчета и понимания формы произведения.

¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1975. Т. 1. С. 257.

Местоположение кульминации. В лирических хорах малой формы, где выражается один какой-либо момент душевного состояния, а развитие образа совершается без острых драматических коллизий, кульминация характеризуется как наиболее развитая фаза этого состояния (С. Танеев, «Посмотри, какая мгла»). В произведениях крупной формы, в которых образы сталкиваются, борются, присутствует развитие сюжета, кульминация образуется в момент наивысшей, предельной остроты этого драматургического развития; в таких формах бывает несколько кульминаций.

Кульминация в произведении характеризуется обычно повышением тесситуры, обострением ритма и гармонии. Хотя вершина кульминации может оказаться как в наивысшей точке этих обострений (Танеев, «Развалину башни...», Щедрин, «К вам, павшие»), так и в момент их разрешения (Чайковский, хор «Выросла у тына...» из оперы «Черевички» или Томпсон – «Аллилуйя»). В первом случае кульминация обрывается значительной цезурой (часто обозначенной ферматой) и сопоставляется с контрастным по динамике материалом; во втором – кульминация вторгается и воспринимается как прорыв и утверждение главного образа.

В произведениях куплетной и строфической формы кульминация музыки обычно совпадает с кульминацией поэтического текста.

В классической музыке кульминация часто (хотя и не всегда) располагается в так называемой «точке золотого сечения»: если разделить произведение на три равных отрезка, то кульминация придется на вторую половину второго отрезка. Это общее правило имеет исключения даже в классике. В романтической же и современной музыке местоположение кульминации варьируется.

Подход к кульминации. Подход к кульминации может быть *длительным* на протяжении большого раздела произведения (Римский-Корсаков, «Татарский полон») и *коротким* (Чайковский, «Не кукушечка в сыром бору»). Он часто осуществляется путем *постепенного нарастания звучности* (Равель, «Рондо») или, наоборот, усилением напряжения перед кульминацией посредством *diminuendo*.

Средства осуществления кульминации. Основным средством подготовки, развития и утверждения кульминации является динамика. Однако ее возможности, особенно в хоре, не безграничны. Природа человеческого голоса и состав хора определяют предел громкости, поэтому следует делать упор *на исходный нюанс*, с которого начинается подход к кульминации, чтобы получить необходимый резерв звуковой силы. Действенным сред-

ством усиления напряжения в кульминации выступает темпоритм и агогика. В ряде случаев авторы указывают в нотном тексте при подходе к кульминации *crescendo* и *accelerando*. Иногда ускорение – это единственное средство подготовки кульминационной вершины.

Не менее эффективными средствами осуществления кульминации являются артикуляция, тембр и звуковая перспектива. Точно найденный штрих, окраска слова и сочетание звуковых планов могут усилить кульминацию. Например, переход от штриха *markato* к *legato* в кульминации хора «Выросла у тына» из оперы «Черевички» Чайковского; штрих *staccato* в кульминации хора «Посмотри, какая мгла» Танеева («И, сквозя на все наводит фосфорический свой луч»); окраска слов «в сумраке» и «углов» (особо окрашенный звук «у») в кульминации поэмы «Казненным» Шостаковича; звуковая перспектива в кульминации хора «Кондор» Вик. Калиникова («... вдруг раздастся жалобно и властно и замирает в небе...»).

Каждое новое произведение неповторимо характером своей кульминации, которая открывает новые интересные грани музыкального сочинения. Дирижер, желающий глубже постичь исполняемое произведение, должен тщательно изучить его и обозначить и точно указать в общем драматургическом контексте, где находится кульминация, чем она подготавливается и т.д., т.е. пояснить ее смысл появления и реального озвучивания.

5.13. Приемы технического владения дирижерской палочкой

Описание аппарата дирижерского управления будет неполным, если не упомянуть о дирижерской палочке. Ею дирижер обязан владеть в совершенстве. Палочка должна органично сочетаться с рукой, словно являясь ее живым продолжением.

Роль палочки в дирижировании исключительно велика. Она необходима для того, чтобы сделать более заметными движения кисти. *Важнейшее ее назначение – служить приемом усиления выразительности жеста.* Разумное и умелое пользование палочкой дает дирижеру такие средства экспрессии, какие не могут быть достигнуты другими способами.

Для студента длина пальцев, форма ладони имеют значение. Необходимо приспособиться и найти удобное положение палочки в руке, которое обеспечивало бы выразительность дирижирования. Чаще всего она мешает начинающему дирижеру.

Из чего следует исходить при выборе того или иного способа держания палочки? Во-первых, положение палочки в руке не должно стеснять движений кисти; во-вторых, положение ее должно помогать выразительности дирижирования, соответствовать характеру музыкального образа. Нельзя палочку крепко сжимать в кулаке. И, наоборот, палочка, слегка удерживаемая двумя-тремя пальцами, не сможет явиться средством выражения музыки, насыщенной энергией, сильной динамикой, четким ритмом и т.п. Отсюда можно сделать *вывод о неприемлемости неизменного положения палочки в руке.*

Палочка в руке дирижера будто соприкасается со звуком. Каков характер этого соприкосновения, таково и представление о силе звучания. В одном случае палочка соприкасается своим концом с «точкой», в другом может касаться всеми точками одновременно. Существует несколько типовых способов держания палочки. Каждому из них соответствует определенный характер движения руки. Все они отличаются друг от друга и различны по выразительным свойствам.

1. Палочка берется большим и указательным пальцами так, чтобы один конец ее был направлен в сторону, влево, другой – касался основания мизинца. Указательный палец соприкасается с палочкой 1-й фалангой (или сочленением 1-й и 2-й фаланг); средний палец удерживает палочку таким же способом, но более легко; безымянный непосредственного участия в держании палочки не принимает и лишь слегка касается палочки. Мизинец и безымянный палец не должны быть вытянутыми, прямыми, так как это ведет к зажатости кисти.

Во время энергичных движений три первых пальца могут прижимать конец рукоятки к основанию мизинца более сильно; когда же производятся легкие движения кистью в *piano*, *staccato*, то четвертый-пятый пальцы лучше совсем отвести от палочки и удерживать ее лишь тремя, а иногда даже двумя – большим и указательным пальцами. При этом рукоятка палочки не должна соприкасаться с ладонью.

Не рекомендуется держать палочку, обхватив ее всеми пальцами, отчего ощущение соприкосновения с ней притупляется. Нужно помнить, что самой чувствительной частью руки являются кончики пальцев. Нельзя сжимать палочку всеми пальцами и держать ее в кулаке, так как это затрудняет движения кисти, делает их тяжелыми, тупыми и обедняет выразительность дирижирования. *При таком способе держания палочки начало звука пока-*

зывается не ее концом, а всеми точками одновременно, иначе говоря – кистью.

В начале занятий по дирижированию палочка иногда оказывается *помехой для обучающегося. Новое, непривычное ощущение* нередко расстраивает уже приобретенные навыки, *сковывает движения или делает их непонятными. Возникает, например, вихляние кончика палочки*, отсюда – неясность обозначения долей такта.

На начальных занятиях студент, взяв в руку палочку, лишается ставшего уже привычным ощущения соприкосновения со звуком, получаемого свободно раскрытой кистью. Бывает трудно привыкнуть к палочке, найти для нее удобное положение в руке. Необходимость держания палочки отвлекает от других задач, лишает дирижирование непосредственности и выразительности. Рекомендуемый способ держания палочки в значительной мере устраняет эти отрицательные явления, так как в основном не меняет характера движения кисти.

Очень важно, что при такой форме держания палочки амплитуда ее движений не превышает амплитуды движения кисти и тем самым позволяет достаточно высоко приподнимать кисть перед ударом. При другом положении палочки подобный кистевой удар неприменим. Вполне доступны и мягкие, эластичные кистевые движения связного, легатного характера.

2. *Второй способ держания палочки* считается более трудным для овладения; к нему лучше обратиться, когда усвоен первый. Выразительный диапазон второго способа шире, многообразнее. От первого он отличается тем, что здесь конец палочки направлен не в сторону, а вперед. Найти это положение можно, взяв палочку уже известным приемом, несколько поджать средний палец (приблизить к ладони), большой же палец слегка выдвинуть вперед. Палочка примет такое положение, при котором она будет направлена концом прямо вперед.

При втором способе держания палочка становится как бы продолжением руки и значительно увеличивает амплитуду движения кисти. Так, даже небольшое отклонение кисти вверх (примерно на 20° – 22°) приподнимает конец палочки на 25 – 30 см. Амплитуда движений палочки увеличивается и при отклонении кисти в стороны, поэтому становятся доступны любые самостоятельные движения без ущерба для ясности дирижирования.

Поскольку палочка соприкасается со звуком лишь своим концом, ею можно пользоваться, как кистью живописца, рисуя тончайшие нюансы ис-

полнения. При этом и характер движений может быть иногда аналогичен движениям кисти художника.

При таком способе держания палочки (кончиками пальцев) *ее движения приобретают особенно легкий, воздушный характер*. Сфера применения – сольные эпизоды, легкая подвижная музыка скерцозного характера, *кантилена, легато*.

Ценность этого способа в том, что он представляет возможность широко пользоваться кистевыми движениями почти изолированно от остальных частей руки. Могут применяться всевозможные кругообразные движения кисти, например в дирижировании вальсами или триольными ритмами долей; они же помогают связыванию долей.

Особую образность придает жесту то или иное положение конца палочки по отношению к руке, предплечью. *Для отображения тянущегося, «весомого» звука более приемлем опущенный конец палочки, «отягченной звуком»*. Для показа легкого звука более соответствует положение палочки, направленной концом вверх. Палочкой можно совершать и самостоятельные движения с помощью пальцев, что обогащает выразительные средства дирижирования. Другой вариант второго способа держания палочки: указательный палец должен находиться не сбоку, а сверху палочки. Такое положение уместно при обращении к солисту для выражения образов тонкого, поэтического характера, при слабой звучности, в аккомпанементах. Из этого положения палочка может быть легко переведена в любое другое.

3. *Третье положение палочки* – кисть повернута ребром, т. е. вправо, примерно на 90°. Такой поворот кисти создает удобство для движений вправо, влево, по кругу. Кругообразными движениями дирижеры часто пользуются, показывая музыку скерцозного характера.

Палочка – тонкий инструмент, требующий умелого, осторожного обращения. Следует внимательно относиться к жестам руки, вооруженной палочкой, и не допускать витиеватости, мешающей исполнителям, когда они ориентируются на кончик палочки. *Жесты большой амплитуды*, применяемые при дирижировании музыкой энергичной и подвижной, естественно переводят внимание исполнителей с палочки на руку дирижера. В этих случаях некоторая подвижность движений конца палочки не влияет на ансамбль исполнения и даже может служить своеобразным средством повышения выразительности дирижирования.

Чем активнее жест руки, активнее должно быть движение кисти, «удлиненной» палочкой. Активность кисти – это помеха. Чем менее активна рука, тем большая роль отводится кисти, вооруженной палочкой.

О самой палочке можно сказать следующее. Обычно длина ее 40 – 42 см. В нашей стране принята длина 25 – 30 см. Для удобства делается с ручкой из пробки или пенопласта. Ручка должна быть шероховатой на ощупь, чтобы она не выскользывала; дерево палочки должно быть гибким, так как дирижёр выполняет в процессе исполнения сильные и мощные удары. Длина, вес, форма рукоятки подбирается индивидуально (зависит от формы кисти и её размера).

5.14. Работа над произведением крупной формы

К произведениям крупной формы относятся произведения кантатно-ораториальной формы (или их частей), развернутые оперные сцены с участием хора.

Дирижирование этих произведений подводит итог всему процессу обучения дирижированию. Прежде всего, работа над произведением крупной формы дает студенту возможность показать и применить все знания и навыки, полученные им при изучении почти всех приемов техники дирижирования, а также музыкально-теоретического цикла (истории музыки, гармонии, анализа форм, полифонии и т.д.). Это дает возможность ощутить форму произведения, понять ее как единое целое, постичь логику и драматургию его развития.

Крупная форма, особенно оперные сцены, дает возможность воплотить в дирижировании различные эмоциональные состояния, создать некоторый мануальный эквивалент различных образов. Студент может менять характер движений рук в зависимости от воплощения того или иного драматического образа.

Произведения крупной формы дают студенту возможность продемонстрировать все многообразие полученных им мануальных приемов и навыков.

В дирижировании произведением крупной формы студент может показать себя не только как специалист, владеющий необходимым техническим арсеналом, но и как художник-музыкант.

Все выделенные параметры подхода в работе над сочинениями крупной формы относятся ко всем произведениям, сочинениям крупной формы, которые содержат в себе значительный, обширный материал для реализации творческих и технических возможностей студента.

Дирижирование оперной сценой в силу своей специфики (оркестр, хор, солисты, речитатив, аккомпанемент) представляет собой значительную сложность. Можно отметить некоторые специфические черты.

Прежде всего, это четкость, графическая ясность схем, яркий и ясный показ сильных и относительно сильных долей. Дирижирование в двух уровнях: оркестром, который практически находится на одном уровне с дирижером или чуть ниже, и сценой (хором, солистами), которая находится выше дирижера. В дирижировании это достигается путем изменения плоскости тактирования и путем зрительного контакта.

Необходимо умение правильно распределить свои силы, творческое применение принципа экономии жеста и принципа художественной целесообразности.

Значительную трудность представляют собой изменения темпов, но они дают возможность проконтролировать владение студентом различными аффтактами, что является необходимым условием управления коллективом.

Роль аффтакта в дирижировании произведений, написанных для хора с симфоническим оркестром, огромна и имеет свою специфику.

В произведениях «а капелла» хор поет непрерывно, не имея других партнеров, с которыми ему надо было бы соразмерять свое звучание (кроме хоров с солистами), нет больших (по времени) перерывов в звучании и т.д. В пении с симфоническим оркестром, особенно в тех фрагментах, где хор не исполняет законченные номера, а принимает непосредственное участие в действии (I действие оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин», I действие оперы А.С. Даргомыжского «Русалка»), а также в номерах Реквиема, месс, где есть солисты, оркестровые прелюдии и т.д., возникает много относительно больших пауз, различных вступлений, смен характера и динамики звучания. Многие оперные мизансцены (расположение исполнителей на сцене) затрудняют зрительный контакт с исполнителями. Все это предъявляет особые требования к аффтактам как необходимому условию ясности и четкости любых показов. Если показ вступлений солистам часто осуществляется кистью или даже глазами (как правило, внутри больших построений), то вступления хору и оркестру показываются почти всегда всей рукой.

Наряду с этим, исходя из принципа экономии жеста и художественной целесообразности, необходимо предельно сократить величину жеста при тактировании отдельных номеров (хоров), где действие развивается непрерывно, без особых изменений, сложных показов и т.п. Например, три хора из I действия оперы А. Даргомыжского «Русалка».

Таким образом достигается контрастность показа вступлений, снятий, других технических приемов.

Дирижирование произведений крупной формы, в большей степени чем дирижирование всеми другими произведениями, с технической точки зрения развивает у студента навыки *управления* исполнением, так необходимые ему в его хоровой практике.

Глава 6

ОСНОВЫ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

6.1. Дирижирование как средство музыкального воспитания. Задачи обучения

Методика преподавания дирижирования представляет собой по существу форму передачи собственного опыта, в первую очередь это касается практической стороны обучения технике дирижирования – ученик должен уметь перенимать дирижерские приёмы, все технические движения и задачи. Изучение теоретического материала включает в себя ознакомление с историей дирижирования; знакомство с деятельностью самых выдающихся дирижёров мирового исполнительского искусства; чтение монографий, книг дирижёров, содержащих автобиографические сведения или размышления об исполнительской дирижёрской практике, учебников по вопросам методики дирижирования; методику работы с хором и методику анализа хоровых произведений. Изучение психологии и педагогики также включены в процесс обучения, так как в будущей педагогической деятельности они необходимы для любого педагога. Среди специальных предметов дирижёрско-хорового цикла - хорового класса, теории хорового исполнительства, хоровой литературы, ЧХП (чтение хоровых партитур), аранжировки – главным в формировании будущего дирижёра является дирижирование. Методика преподавания дирижирования, как и все другие циклы, включает в себя строго систематизированные программы, большие по объёму и содержанию, художественным ценностям, музыкальный материал различной трудности; вместе с узкопрофессиональными задачами по освоению технических приёмов педагог огромное внимание уделяет воспитанию и развитию общей музыкальной культуры, воспитанию любви, преданности, самоотверженности в избранной профессии, которая откроет перед ним богатство и эстетическую ценность музыкально-исполнительского искусства. В творческом поиске в обучении дирижёрскому искусству ученик учится использовать в педагогической практике наиболее ценные методы и приёмы работы над музыкальными произведениями; грамотно анализировать музыкальные произведения различных жанров, стилей, характеризовать их выразительные, художественные особенности, исполнительские достоинства и сложности, которые могут возникнуть при практической работе в обучении студентов.

Обучение по курсу дирижирования завершают написание реферата и сдача экзамена. Реферат может быть написан или по методике исполнительского анализа хорового произведения, или по проблемам теории хорового исполнительства. Работа должна включать:

- 1) введение;
- 2) постановку проблемы;
- 3) историю вопроса: кто занимался проблемой и что внёс нового в её трактовку;
- 4) задачи практической реализации проблемы;
- 5) список специальной литературы.

Экзамен включает три этапа:

- 1) ответ по экзаменационному билету (по теме курса);
- 2) защиту реферата;
- 3) комплексную проверку. В неё входит исполнение «с листа» небольшого хорового произведения, которое студент получает перед экзаменом. Студент должен проиграть хоровую партитуру и провести исполнительский и педагогический анализ. И здесь выявится степень музыкального мышления, умение читать с листа хоровую партитуру и работать с ней.

Если главной задачей в процессе обучения дирижированию является освоение специальной техники дирижирования, то для молодого исполнителя, только начинающего свою музыкальную жизнь, дирижирование выступает средством его музыкального воспитания. Внимание на занятиях дирижированием перемещается в таком случае с освоения специфических технических знаний и умений на развитие общей музыкальности в самом широком смысле этого слова.

Отсюда очень важный вывод: техника дирижирования – это исполнительский процесс. Чем выше интеллектуальный и музыкальный уровень обучающегося дирижированию, тем сложнее требования сможет предъявлять педагог студенту. Для раскрытия высоких и тонких художественных задач потребуется более совершенная техника дирижирования.

В начале обучения педагог должен уделять большое внимание студенту, развивать его общую и музыкальную культуру, хороший музыкальный вкус. С дирижёрской позиции внимание должно быть обращено на развитие внутреннего слуха, техники дирижирования, чтения с листа нот и свободно-ориентирования в нотном тексте. Будущий специалист-музыкант-дирижёр – это руководитель и воспитатель целого коллектива, поэтому высокая мера ответственности обязывает его находиться на достойном интел-

лектуальном и профессиональном музыкальном уровне. Предмет изучения в классе дирижирования – музыка, а дирижёрская техника есть форма проявления исполнительского процесса, она не может изучаться сама по себе; она выступает лишь средством раскрытия конкретного музыкального содержания, средством воздействия на исполнителей. Творческие же задачи определяются музыкальным материалом, т. е. художественной литературой разнообразного содержания и различной степени трудности. Она изучается не только путём анализа, мысленного проигрывания и обсуждения художественных особенностей произведения, но и исполнительски, т. е. в процессе воплощения её средствами техники дирижирования.

В общем учебном процессе, цель которого – профессиональное воспитание молодого музыканта, особое место принадлежит индивидуальному исполнительству. Оно играет исключительно важную роль и не может быть ничем заменено.

Невозможно переоценить всё богатство новых эмоционально-творческих переживаний, связанных с исполнительским анализом, разбором и подготовкой каждого нового произведения, значение их для общего художественного роста студента, что значительно расширит не только его музыкальный, но и общий кругозор.

Таким образом, дирижирование, являясь специальной исполнительской дисциплиной, имеет одновременно и гораздо более широкое значение – средство общемузыкального воспитания. Для каждого серьёзного музыканта изучение дирижёрского искусства необходимо и важно.

6.2. Принципы первоначального обучения дирижёрской технике

Коллективный метод занятий. В методике обучения дирижированию существует приём, в основе которого лежит коллективное дирижирование. Оно оправдано по следующим причинам:

1. Специфика первых уроков по дирижированию такова, что все обучаемые независимо от природных данных и индивидуальных особенностей должны приобрести одинаковые элементарные двигательные навыки.

2. В группе обеспечивается большая наглядность и возможность взаимонаблюдения и взаимоконтроля: каждый может учиться на ошибках своих товарищей и старается их не повторять, учится воспринимать хорошие и

верные, координированные движения при выполнении различных упражнений.

3. Появляется элемент соревновательности и заинтересованности.

4. Коллективные занятия позволяют экономить учебное время педагога и студентов, избегать повторений при объяснении материала.

Все упражнения после показа педагогом чередуются, т.е. выполняются коллективным и индивидуальным способом; целесообразно комплектование групп не более 5 – 6 человек. В результате этого каждый студент находится в поле зрения преподавателя в ходе учебного процесса.

Освоение дирижёрских приёмов в процессе дирижирования каждой рукой отдельно. Этот метод позволяет заложить прочные основы самостоятельности рук, что так необходимо для дирижирования в будущем с разделением их функций. Во время работы по такому принципу появляется возможность контролировать действия как со стороны педагога, так и самого обучаемого. Конечно, начальные упражнения выполнять двумя руками легче. Но в начале обучения необходимо работать также и одной рукой, когда другая исключена из процесса дирижирования. Такой прием целесообразнее, пока не начнется осваивание приёма взаимозаменяемости рук.

6.3. Постановка дирижёрского аппарата. Дирижерская поза и позиция

Под постановкой дирижерского аппарата подразумевают положение рук, головы, корпуса и ног дирижера как в момент подготовки к исполнению, так и в самом процессе дирижирования. Правильная постановка обеспечивает дирижеру свободу и естественность движений, что облегчает общение с коллективом исполнителей на концерте и в репетиционной работе, расширяет его выразительные возможности. Особое значение приобретает вопрос постановки дирижерского аппарата в период начального обучения, когда закладываются основы умений и навыков.

Существует ряд основных положений, где педагогу необходимо учитывать и индивидуальные физические особенности студентов: рост, длину и форму рук, строение кисти и др. Например, короткие руки надо вытянуть немного вперед, длинные лучше приблизить к себе. Нужен обязательный контроль со стороны педагога.

Корпус следует держать прямо, не сутулясь, свободно раздвинув плечи. Он должен сохранять устойчивость и относительную неподвижность, но

не скованность. В музыке яркой, насыщенной в кульминациях, в резкой смене динамики корпус дирижёра не может оставаться неподвижным. Под относительной неподвижностью подразумевается отказ от лишних качаний корпуса, частые наклоны и повороты.

Голова находится в соответствии с положением корпуса, ее следует держать свободно и прямо. Лицо обращено к исполнительскому коллективу. Взгляд и мимика дополняют руки дирижёра. Нельзя смотреть в пол, так как теряется контакт с исполнителями. Выразительность взгляда и мимики связана с глубоким проникновением в музыку произведения, с увлечённостью исполнением.

Ноги создают корпусу прочную и устойчивую опору. Их не надо широко расставлять; одну ногу можно выдвинуть чуть вперед. Во время исполнения запрещается какое-либо хождение по сцене.

Руки – главное средство общения дирижера с исполнителями. Приступая к постановке, обязательно надо ознакомить студентов со строением руки и той ролью, которую части рук выполняют в процессе дирижирования. При объяснении важен практический показ педагогом различных движений, где выявляется значение поочередно каждого элемента руки. Основное требование к постановке рук – их мышечная свобода, удобство и естественность. На начальном этапе обучения в процессе постановки рук недопустимы:

- *неправильное положение локтей* (слишком поджаты или широко расставлены) вызывает напряжение и скованность всей руки, которое приводит к быстрой утомляемости, руки теряют выразительность; если локти слишком низко опущены, то поднимается предплечье, в результате чего пропадает ощущение наполненности звука; локти прижаты или отодвинуты назад – дирижерский жест теряет широту и выразительность;

- *неправильное положение кисти* приводит к тому, что она становится скованной и невыразительной. Если кисть слишком повернута, это мешает выполнению рисунка дирижерской схемы; если пальцы широко расставлены, то кисть лишена собранности, в ней ощущается напряжение, а пальцы теряют музыкальную выразительность;

- *зажатость и скованность* могут быть причиной физической неразвитости, плохого владения дирижерским аппаратом.

Педагогу следует обратить внимание на возможные ошибки в позиции руки и вовремя их устранить:

1. *Слишком вытянутые вперед* или *очень широко расставленные руки*. Дирижирование такими негнушимися руками вызывает боль в мышцах и

утомление. В обоих случаях руки теряют свою гибкость и подвижность. Фиксированный жесткий локоть и чрезмерно вытянутые руки делают жест «деревянным», невыразительным.

2. Неправильное положение локтей:

- чрезмерно высокое их положение: локоть поднимается чуть ли не к плечевому суставу, плечо совершенно выключается из движения, кисть руки «западает» вниз. При этом пропадает чувство опоры, ощущение плоскости, а движения становятся неловкими, стянутыми;

- низкое положение локтей: между плечом и предплечьем образуется острый угол, ладони «смотрят» не вниз, а поставлены вертикально и открыты. Вся точка опоры смещается только на локоть, дирижер без конца двигает «прыгающими» локтями, а кисти бездействуют;

- излишняя «раздвинутость» локтей в стороны: кисти рук в таком положении сближены между собой и это приводит к полному выключению плеча, дирижированию без опоры. Фразировка чрезвычайно затрудняется, так как руки ограничены в своей свободе и не могут двигаться в стороны.

3. Зажатое плечо. Плечо с плечевым суставом выключается из движения, действуют только предплечье и кисть. Дирижер теряет амплитуду жеста, силу, свободу.

Правильная постановка руки – дело трудное и требует большого терпения как от педагога, так и от учащегося. При этом одинаково вредна торопливость.

Осознанное освоение изучаемых дирижерских приемов постепенно переходит в устойчивые навыки, которые впоследствии позволяют сосредоточить всё внимание на исполнительских задачах.

Обучение дирижерской технике начинается с выполнения всевозможных упражнений, значение которых велико. Они преследуют практическую цель, подготавливают дирижерский аппарат к более сложным техническим задачам.

Дирижерская поза и позиция. Дирижерская поза и позиция, т. е. осанка и положение рук, вырабатываются также в самом начале обучения. Как стоять, как держать руки, голову, ноги, корпус? На что надо обратить внимание? Как научить ученика правильной постановке естественной раскованной и красивой позы? Все эти вопросы неизбежно встают перед педагогом, ведущим начальный курс дирижирования. Самой рациональной позой стояния следует считать спокойную, так как она исключает излишнее напряжение мышц туловища. Самой удобной позицией рук надо признать

среднюю позицию, при которой все движения происходят на уровне груди и поэтому выполняются наиболее свободно и легко.

Напряженность дирижерской позы возникает от смещения центра тяжести, что происходит под влиянием наклона туловища, опоры на одну ногу или часть ступни, неправильного положения рук и головы. Так, например, при наклоне туловища вперед равновесие потребует излишнего напряжения мышц спины. Руки, вытянутые вперед или слишком поднятые вверх, тоже способны изменить центр тяжести и сделать позу напряженной. То же самое можно сказать и о положении головы: склоненная набок, «запрокинутая» вверх или вытянутая вперед голова приводит к напряжению шеи, плечевого пояса, нарушает равновесие.

В процессе дирижирования скованные движения рук сильно «расшатывают» корпус дирижера, вызывая покачивание, подрагивание, колебание тела. Утомление рук приводит к увеличению амплитуды колебаний корпуса в широких пределах, резкие движения вызывают «вздрагивание» всего тела, а также «тряску» головы в такт им.

Позиции. В дирижерской практике используются *три основных уровня*, т.е. *позиции*, в которых должны находиться руки дирижера во время исполнения. Изменение этих позиций происходит под воздействием характера звучащей музыки, ее значения и смыслового содержания, общего драматургического развития, тесситуры, динамики и т.д.

Нижняя позиция находится на уровне тазового пояса; *средняя* – на уровне груди, а *верхняя* – на уровне плечевого пояса. Кроме этих позиций допускается и множество промежуточных градаций, *комбинированные сочетания*. Дирижерские движения имеют три основных *диапазона*, т.е. *ширину*. Соответственно, *узкий диапазон* – руки находятся ближе к середине корпуса и имеют небольшой размах движений по ширине. Естественный размах рук равен ширине корпуса по расстоянию между правой и левой рукой – это *средний диапазон*. *Широкий диапазон* – движение осуществляется широко разведенными друг от друга руками (но без утрированности, до определенного предела).

Дирижерские движения разворачиваются *в трех планах*: *первый план* – руки находятся на далеком расстоянии от корпуса, выдвинуты сильно вперед (но не на всю длину руки); *второй план* – полусогнутые под прямым углом (в локте) руки отстоят от корпуса на длину предплечья и кисти. Руки находятся у самого корпуса – это есть *третий план*. При этом руки могут быть даже плотно прижаты к корпусу: так часто изображают удаление звучности, уход на задний план в общем звучании хора или оркестра и т.д.

Применение перечисленных планов и их уровней обусловлено тем, что дирижеру во время исполнения музыкальных произведений необходимо выдвигать в зависимости от художественной задачи характера музыки, динамики и т.п., руки или отодвигать их на тот или другой план.

Итак, все указанные средства – основные позиции, диапазоны, планы – это *схема*. Их сочетание может быть разнообразным. Выбор этих элементов зависит напрямую от характера звучания музыки. Низкие звуки, а также плотное звучание – руки внизу. Если низкие звуки – это музыка мрачного характера, то верхние – радость, просветленность и героическое начало. Особенно духовые в оркестре требуют применения низкой позиции, так как это обеспечивает сильное, крепкое звучание. Следует также отметить, что в определении позиции дирижера большую роль играет местонахождение, местоположение хоровых и оркестровых партий, показ их вступлений.

6.4. Значение мышечной свободы для дирижера

Одной из важных проблем современной педагогики, связанной с воспитанием музыканта-исполнителя, и в частности становлением его технического мастерства, является проблема мышечной свободы. В первых трудах, посвященных исполнительскому искусству, можно найти характерные признания: «... Кисть над клавиатурой надо держать совершенно свободной и мягкой, так как без этого пальцы не смогут быстро и точно двигаться», – писал один из клавиристов XVI века¹.

От внимания старинных учителей музыки не мог ускользнуть тот факт, что некоторые ученики во время игры сильно напрягали руки. Это проявлялось во внешней скованности и неуклюжести движений пальцев, тормозило их работу, что приводило к техническим погрешностям в исполнении. Педагоги стремились найти способы освободить своих учеников от скованности. Таким образом, на практике была не только обнаружена связь между физической свободой исполнителя и техникой, но и обозначена зависимость последней от первой.

Многие музыканты по поводу мышечной скованности высказывались так: Ф. Лист требовал, «чтоб рука пианиста была «свободной и живой» от кончиков пальцев до плечевого пояса»². Сходную мысль высказывал

¹ Алексеев А.Д. Клавирное искусство. М., 1952. С. 180.

² Мильштейн Я. Ференц Лист. М., 1971. Т. 2. С. 137.

Г.Г. Нейгауз: «... Надо ... следить, чтобы рука, вся рука, от кисти до плечевого сустава, была совершенно свободна, нигде не «застывала», не зажималась, не «затвердевала», не теряла своей потенциальной (!) гибкости, при соблюдении полнейшего спокойствия и пользования только теми движениями, которые строго необходимы»¹.

Равное значение имеет мышечная свобода и для дирижера. «Первым, чрезвычайно важным условием выразительной техники дирижирования является наличие свободной от мышечной скованности руки», – пишет К.Б. Птица². О том же говорит С.А. Казачков: «Первое условие любой исполнительской техники (в том числе и дирижерской) – мышечная свобода, непринужденность движений»³. Утверждает эту мысль и И.А. Мусин: «Первейшее условие дирижирования – мышечная свобода движений, отсутствие излишнего напряжения в руках и плечевом поясе»⁴.

Итак, *мышечная свобода* признается как первейшее условие, как необходимая *предпосылка* для выработки дирижерской техники.

Что же представляет собой мышечная свобода?

Мышечная свобода есть способность координировать силу физического напряжения, т. е. умение напрягать и расслаблять мышцы рук в полном соответствии с характером выражаемой музыки. *Мышечная свобода – это естественный рабочий тонус мышц*. Она ничего общего не имеет с астенией и не равняется абсолютному расслаблению, как иногда принято думать.

Антиподом физической свободы выступают так называемые мышечные зажимы. Лучшее всего о них сказал К.С. Станиславский: «Вы не можете себе представить, каким злом для творческого процесса являются мышечная судорога и телесные зажимы. Когда они создаются в голосовом аппарате, люди с прекрасным от рождения звуком начинают сипеть, хрипеть или доходят до потери способности говорить. Когда зажим утверждается в ногах, актер ходит словно паралитик; когда зажим в руках – руки коченеют, превращаются в палки и поднимаются, словно шлагбаумы»⁵.

Мышечные зажимы – печальная принадлежность не только актеров или музыкантов, им могут быть подвержены люди самых разных «двигательных» профессий. Неудивительно, что рассматриваемая проблема вол-

¹ Нейгауз Г.Г. Указ. соч. С. 105.

² Птица К.Б. Очерки о технике дирижирования хором. М., 1948. С. 16.

³ Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. М., 1967. С. 40.

⁴ Мусин И.А. Указ. соч. С. 33.

⁵ Станиславский К.С. Работа актера над собой // Собр. соч. М., 1954. Т. 2. С. 132.

нует актеров, музыкантов, танцовщиков, спортсменов, а также учителей музыки, режиссеров, балетмейстеров, спортивных тренеров и других. Что же касается дирижера хора, то для него проблема двигательной (мышечной) свободы лучше всего прослеживается и раскрывается через рассмотрение целого ряда зависимых между собой специальных вопросов, относящихся к дирижерской технике, хоровой органике и творчеству.

Первоочередным выступает вопрос воспитания у студента-дирижера свободы и гибкости рук, обуславливающих *пластичность* дирижерских движений, – качество, без которого не существует ни дирижерской техники, ни дирижерского искусства в целом.

6.5. О дирижерской пластике. Воспитание чувства опоры и точки

Какое значение для дирижера хора имеет пластика движений рук? Есть ли она природное качество или поддается воспитанию? И какие причины могут препятствовать ее развитию?

В узком смысле дирижерская пластика есть гибкость, естественность, непринужденность, свобода и легкость движений рук. Необходимо сказать, что от природы «зажатых» учеников не бывает, этому свидетельство – абсолютная свобода рук при выполнении повседневных движений.

Причины образования зажимов разные, но в то же время сходные. Они заключены, прежде всего, *в психическом и эмоциональном складе* обучающегося.

В свете сказанного первая и основная задача педагога на начальном этапе обучения дирижерской технике – это воспитание раскованности движений (но не расслабленности), выражающейся в пластичности, певучести рук ученика. С выработки свободы и пластики движений, как отмечалось, и начинается процесс обучения.

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

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

Пластичность при дирижировании обусловлена эластичностью мышц и чувствительностью (ощущаемостью) как всей руки, так и ее частей. При возникновении мускульной напряженности утрачиваются оба качества, т. е. эластичность и чувствительность. Утрата чувствительности ведет к потере остроты осязания – тактильности. Конечно, при таком условии не приходится говорить о приобретении технического мастерства. То же самое относится к другим дирижерским приемам и навыкам, совершенное выполнение которых требует полной ощущаемости руки и тонкой чувствительности пальцев.

Таким образом, без мышечной свободы невозможно выработать пластичность дирижерских движений, без нее нет качества не только дирижерской техники, но и дирижерского искусства в целом. Мышечная свобода помогает удерживать в дирижировании единый темп, выразить художественный замысел дирижера; излишнее напряжение может привести к искажению вокального, хорового и оркестрового звучания (вокалисты, следя за руками дирижера, форсируют и напрягают звучание, чаще при этом завышают интонацию, в других случаях нарушается исполнение ансамбля). Мышечный зажим также отражается на лице, отсюда потеря выразительности чувств. Пластика движения – это профессиональное качество и ею надо постоянно заниматься. Зажим – свойство психологического и эмоционального характера, так как от природы «зажатых» людей нет, зажатость приобретается. Педагог должен следить, чтобы студент вырабатывал свободные и пластичные движения рук.

Наиболее трудно выработать чувство опоры. В начале обучения движения дирижера зачастую пустые, он просто «машет» руками в воздухе. Это происходит от того, что нет опоры, рука «звучит», если опора есть.

Дирижерская опора основывается на физическом ощущении «сопротивления» мышц. Одна группа мышц имеет активную силу и способность сокращаться, она тянет руку в каком-либо направлении, а другие оказывают им сопротивление. Например, при сгибании предплечья одни мышцы, сокращаясь, вызывают движение (мышцы-синнергисты), а другие противостоят им (мышцы-антагонисты). Выработка опоры движения и есть умение владеть своими мышцами, а «тянущийся» звук возникает за счет распределения силы сопротивления. Прием «нажим» основан на этом тогда, когда опускание руки после напряжения будет размеренным, плавным, мышцы словно «тормозят» движение.

Для выработки чувства опоры необходимо научить студента чередовать опорное и безопорное движение в разных комбинациях. Например возьмем 4-дольную схему и будем показывать: 1-ю долю – опорно; 2-ю – безопорно; 3-ю – вновь опорно и т.д. Задача – научить студента произвольно менять напряжение рук на расслабление: рука должна идти то с насыщением звука, плотно; двигаться то мягко, то свободно. Вначале следует чередовать резкую смену напряжения и расслабления, так как контраст лучше закрепляет ощущение опоры. При движении кисти вниз должны сокращаться мышцы-сгибатели (флексоры), а мышцы-разгибатели (экстензоры) (по Сивизьянову) должны расслабляться, чтобы не помешать свободному падению кисти. В момент падения руки на точку опоры возникает рефлексивное сокращение разгибательных мышц, обеспечивая свободный отскок кисти вверх. Если недостаточно сократить и расслабить мышцы, то другие мышцы при движении вверх напрягутся, а от этого движения кисти будут судорожными. Точка опоры тесно связана, как причина со следствием, с последующим моментом – *«рефлексом»* (термин Н. Малько), который *отражается* движением. Более острый характер точки опоры требует и более острого отскока и наоборот, т. е., какая точка – такой и отскок. Рекомендуется сначала дирижировать произведения с мягкой точкой.

Мышечное чувство. И.М. Сеченов первым выдвинул идею связи между ощущением и движением посредством мышечного чувства. Он писал: «Чем ... руководствуется музыкант, когда разыгрывает знакомую ему пьесу в полной темноте? Ведь каждому отдельному звуку или аккорду предшествует отдельное расположение пальцев руки в пространстве с последующим движением их, значит, верное исполнение гарантируется не слухом, а привычными ощущениями из играющей руки. Другими словами, при игре в темноте в предшествование быстрому ряду движений и параллельно с ним бежит ряд чувственных знаков, определяющих последовательные перемены в положении рук. Здесь мышечное чувство играет ту же роль, что и зрительное чтение нот при игре по нотам, идущее в предшествовании движений»¹. Ученый определяет мышечное чувство как сумму «ощущений, сопровождающих всякое движение членов нашего тела и всякое изменение в их положении друг относительно друга»². Развитие мышечного чувства у людей происходит неосознанно, под влиянием жизненной или производ-

¹ Сеченов И.М. Участие нервной системы в рабочих движениях // Избранные произведения. М., 1952. Т. 1. С. 513.

² Там же. С. 513.

ственной необходимости. Музыкально-исполнительское искусство, это касается и дирижирования, в основе своей имеет тончайшее развитие мышечного чувства. С этого и начинается работа в классе дирижирования.

Первым рабочим навыком следует считать *расслабление* (релаксацию). Расслабление – это не пассивное, а активное действие, требующее большого волевого усилия. Способность к расслаблению дается человеку труднее, чем способность напрягать мышцы. Здесь необходим длительный тренаж. Предельным расслаблением мышц характеризуется пассивное состояние рук. Это так называемое «дополнительное» расслабление, т. е. способность понизить тонус мышц по сравнению с уровнем в спокойном состоянии. Дирижирование при таком абсолютном расслаблении вряд ли возможно.

Полуактивное (полупассивное) состояние руки – это уже рабочее состояние. Характеризуется оно, правда, минимальным напряжением мышц, при котором возможно выражение, например, светлых чувств: тихой радости, покоя, умиротворения, что требует прозрачной акварельности жеста.

Активное состояние рук выражает силу, волю, экспрессию, энергичность движения, ощущение крепкой опоры, «сопротивление материала». Такое состояние больше всего подходит для выражения героических чувств, требующих звучания всего хора или оркестра, а также выявления кульминаций и т.д.

Сверхактивное, чрезмерно напряженное состояние рук дирижера возникает крайне редко и на короткое время. Например, при показе остро-трагических или иных напряженных ситуаций.

Дирижеру необходимо практически научиться владению всеми стадиями напряжения: от полного расслабления до полного напряжения. Г.Г. Нейгауз писал о том, что пианист должен «знать «начала и концы» активности, ноль напряжения (мертвый покой) и максимум напряжения (то, что в машинах называется максимумом проектной мощности), и не только знать, конечно, но уметь применять в игре».

Как было сказано выше, первым навыком тренировки мышечного чувства является навык расслабления. Существует так называемая пассивная гимнастика, которая призвана научить этому навыку.

Многие известные дирижеры уделяют этой проблеме большое внимание. В процессе практической реализации своих творческих замыслов дирижер естественно тратит какую-то часть своей энергии на осуществление двигательного процесса. Чем меньше эти непроизводительные расходы, тем

в большей степени энергетический импульс трансформируется в творческий, обогащая и окрашивая всю его *интерпретационно-управляющую деятельность*.

Среди некоторой части дирижеров до сих пор существует неверное представление о том, что для отображения динамической напряженности музыки необходимо использовать «соответствующее ей» мышечное напряжение.

Большинство выдающихся дирижеров отличает экономия жестов. Описывая одно из выступлений Никиша, Адриан Боулт особо отметил, что «... рука Никиша ни разу не поднималась выше его лица. Поэтому и казалось, – говорит он, – что если бы рука дирижера вытянулась до предела, то безусловно вызвала бы землетрясение». Рихард Штраус часто любил повторять, что «лучше всего исполнять музыку, когда дирижируешь спокойно и тихо», надо уметь «хладнокровно обуздывать дьявола».

Очень хорошо выразил диалектику противоречий, взаимосвязь и взаимозависимость физической и эмоционально-волевой интенсивности Г. Шерхен: «Существует закон: усиленная психическая энергия рвется наружу в виде усиленной физической энергии. Но физическая энергия сама по себе антимузыкальна: музыка есть искусство духа и духовных напряжений, она не выносит физической энергии в качестве самоцели»¹. Творческий успех дирижера во многом зависит от его умения контролировать и направлять импульсы своей преобразовательной активности в практическое воплощение музыки.

Для творческого эффекта, вызванного художественной деятельностью, характерен общий подъем и эмоциональное возбуждение. Но оно не должно при этом выходить за рамки диктуемого хорошим вкусом контролируемого состояния, переходить в антиэстетическую манеру дирижирования, в бытовой эмоциональный натурализм.

Е.Г. Яковлев, продолжая линию, намеченную выдающимся советским психологом Л.С. Выготским, говорит о принципиальной несводимости вдохновенного творческого аффекта к обыденной аффектированной несдержанности.

Художественные эмоции – это «умные» эмоции, построенные не на моторных реакциях спазматического характера, а на внутренних действиях с заторможенным внешним (двигательным) концом. Именно задержка наружного проявления является отличительным симптомом художественной эмоции при сохранении ее необычайной силы.

¹ Шерхен Г. Указ. соч. С. 222.

Лишь в результате освобождения от негативных воздействий мышечных и психологических перегрузок ведущий уровень сознания получает возможность целиком переключиться на выполнение основных творческих задач и полностью реализовать свой художественный потенциал. Для этого необходимо создать такие условия, «чтобы в минуты больших подъемов привычка ослаблять мышцы стала более нормальной, чем потребность к напряжению».

В чем суть рассматриваемого явления? В мышцах двигательного аппарата имеется огромное количество нервных окончаний – рецепторов. При напряжении мышц они раздражаются, в результате чего возникшие импульсы передаются по соответствующим нервным путям в головной мозг, где образуются очаги возбуждения. Действуя по принципу доминанты, они оказывают тормозящее влияние на другие нервные центры.

Г. Ержемский пишет, что чем интенсивнее протекает мышечная работа, тем активнее подавляется интеллектуальная деятельность человека. Возникает парадоксальная ситуация, когда на собственно творческие функции у мозга не хватает «необходимых мощностей». Очень хорошо продемонстрировал отрицательное влияние мышечных напряжений на процесс мышления К.С. Станиславский. Он попросил одного из своих учеников поднять довольно тяжелый предмет и одновременно дал ему несколько самых примитивных заданий: продекламировать отрывок из популярного стихотворения, спеть знакомую мелодию, произвести элементарное арифметическое действие и т.п. Но испытуемый не смог выполнить ни одного из них, поскольку его мыслительные возможности подавлялись в это время доминирующей мышечной активностью. «Не показывает ли это, – пишет К.С. Станиславский, – что мускульное напряжение мешает внутренней работе и тем более переживанию. Пока существует физическое напряжение, не может быть и речи о правильном, тонком чувствовании и о нормальной душевной жизни роли. Поэтому, прежде чем начать творить, надо привести в порядок мышцы, чтобы они не сковывали свободы действий». В процессе исполнения масштабных, динамически насыщенных партитур возможно возникновение стрессовых ситуаций.

Особого внимания заслуживают некоторые идеи К.С. Станиславского, имеющие практическое значение для профессии дирижера.

В своих работах великий реформатор театра на многочисленных примерах показал, как физическое напряжение парализует творческую активность. Для нейтрализации подобных отрицательных тенденций Станиславский рекомендовал воспитать в себе «мышечного контролера», сделав его своим помощником, который должен следить за мышечным состоянием.

Интересное преломление получила эта проблема в области фортепианной педагогики. Так, выдающийся пианист современности Артур Schnabel указывал, что музыка есть цепь непрерывных изменений, рекомендовал добиваться, чтобы все тело в процессе исполнения было бы таким же пластичным и свободным, как сама музыка.

Возникновение мышечной зажатости часто является следствием неправильной организации дирижером своей психической деятельности. Отсутствие постоянного предвосхищения художественного результата, внутреннего моделирования всегда нарушает координацию двигательного аппарата. Угасание творческой инициативы дирижера ведет к эмоциональной пассивности организма, к превращению руководителя исполнения в стороннего наблюдателя за действиями оркестра.

Таким образом, целесообразное мышечное расслабление всегда должно рассматриваться исполнителями в качестве наиболее активного психического состояния, способствующего мобилизации творческих резервов личности, как общая психофизическая настроенность исполнителя на осуществление любых, требуемых содержанием будущей музыки действий.

6.6. Дирижерский слух

Слух выполняет две функции – *воспринимающую и воссоздающую*. Функция слуха сводится в основном к корректирующей задаче: улавливать ошибки исполнения. Эта функция воспитывается преимущественно на уроках сольфеджио, в хоровом и вокальном классах; ее можно назвать *первой*, или *нижней*.

Вторая, высшая функция связана со слухом как с *воссоздающим*, выражающим художественную (исполнительскую, звукотворческую) волю.

В эмоциональном переживании музыки лежит начало развития *художественной (дирижерской) воли*. Любой выразительный элемент (ритм, гармония, тембр и т.д.) должен быть услышан внутренне дирижером, проверен слухом и прочувствован. Для этого эмоциональная и слуховая сферы должны быть скоординированы. А это есть воспитание «интонирующего слуха» дирижера (Б.В. Асафьев). Результатом такого воспитания станет воспитание «слышащей» руки, а слухо-мышечный метод воспитания помогает решить данную задачу.

6.7. Слухо-мышечный метод воспитания дирижерской техники. О слуховом внимании дирижера

Какое значение имеет слух для дирижерской техники? Слух дирижера влияет на движение рук, поэтому необходимо учить студента дирижировать, ориентируясь на слуховое представление. Прежде чем начать дирижировать, надо привести в готовность слух; необходимо отстроить связь между слухом и дирижерским аппаратом. Руки становятся в этой связи исполнительным органом. Для того чтобы избежать в обучении ошибок и негативных моментов (это механические, чисто моторные действия в движениях студента), педагог должен обратиться к активному слуху студента. Руки для приема и реализации слуховых (двигательных) импульсов должны быть готовы. Эта задача отрабатывается в классе при помощи определенных упражнений.

Слухо-мышечный метод основан на двух компонентах – «*слышащей*» или «*интонирующей*» рук (С.И. Савшинский).

П.И. Чайковский, характеризуя руки Г. Бюлова, которые, по его образному описанию, обладали «эластичностью резины и устойчивостью стали, легкостью воздуха и, если нужно, тяжеловесностью гранита»¹, отметил главное, что отличало этого дирижера, а именно *интонационную выразительность* движений рук, что и было причиной подобного впечатления.

Сравним это высказывание П.И. Чайковского, выявляющее его тонкую наблюдательность, с высказыванием Б.В. Асафьева, который подразделял всех дирижеров на умеющих и не умеющих интонировать музыку. У первых «... музыка развивается плавно и слитно, ведомая единой волей, властной и суровой (как бывало у Малера), или удивительным сочетанием безусловности хотения, чтобы сыграли так, как требует рука дирижера, с эмоциональной задушевностью и нервным подъемом (Мотль)»². Вторые, «не интонируя музыку в своем сознании, принимая ее извне..., лишь воспроизводят нотную запись. Они могут довести тренировку оркестра до предела бездушной механической виртуозности. Прикрываясь лозунгом высокого профессионализма, они, не подозревая этого, не интонируют музыку, а «метрономируют», усугубляя «кризис интонации». К счастью, стоит только в театре или на концертной эстраде появиться дирижеру, чья «интонирующая рука говорит уму и сердцу», как музыка «овевается воздухом и

¹ Чайковский П.И. Указ. соч. С. 186.

² Асафьев Б.В. Указ. соч. С. 298.