

И. А. Мусин

ЯЗЫК  
ДИРИЖЕРСКОГО  
ЖЕСТА



Москва  
Музыка  
2006

*В книге использованы фотографии Э. Мусина*

**Мусин И.**

**М 91** Язык дирижерского жеста. — М.: Музыка, 2006. —

232 с, ил.

ISBN 5-7140-1193-7

Автор книги — выдающийся дирижер-исполнитель и педагог, один из основателей отечественной дирижерской школы, воспитавший блестящую плеяду дирижеров с мировым именем, среди которых В. Гергиев, Ю. Темир-канов, В. Синайский, О. Димитриади и многие другие. Многолетний исполнительский и педагогический опыт позволил автору глубоко и всесторонне раскрыть специфику одного из самых сложных видов музыкального исполнительства — искусства дирижирования.

Предназначено для широкого круга дирижеров — концертирующих исполнителей, педагогов, а также начинающих обучаться этому сложному виду искусства.

**ББК 85.314**

ISBN 5-7140-1193-7

© Издательство «Музыка», 2006

## ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

*Автор книги Илья Александрович Мусин (1903— 1999) — выдающийся дирижер-исполнитель, создатель отечественной дирижерской школы, профессор Петербургской консерватории, воспитавший блестящую плеяду дирижеров. Среди его учеников — В. Гергиев, Ю. Темирканов, А. Кац, К. Симеонов, В. Синайский, О. Дмитриади, С. Бычков, Ш. Эдвардс и многие другие известные дирижеры. Наряду с исполнительской и педагогической деятельностью И. А. Мусин уделял огромное внимание научно-теоретической разработке сложнейших проблем дирижерского искусства. Его книги — «Техника дирижирования» (Л., 1967) и «О воспитании дирижера» (Л., 1987) приобрели широкую известность среди дирижеров — исполнителей, педагогов, учащихся.*

*В своей последней книге — «Язык дирижерского жеста» — автор разворачивает концепцию дирижерского искусства, над которой он как ученый-исследователь, педагог и исполнитель-дирижер работал многие десятилетия. Структурно-аналитический метод, примененный к анализу специфики дирижерской профессии, позволил автору глубоко и всесторонне раскрыть особенности основных компонентов искусства дирижирования. Большое внимание автор уделяет вопросам педагогики: последовательно анализирует проблемы воспитания и обучения дирижера-профессионала, начиная от развития исходных задатков обучающегося, классной и домашней работы и кончая формированием специфического языка жестов, воздействующего на исполнителей-оркестрантов в условиях репетиций и концертного выступления.*

*Книга представляет большой интерес для специалистов в области дирижирования — концертующих исполнителей, педагогов, молодых начинающих дирижеров. Много ценного смогут почерпнуть и музыканты других специальностей, а также все те, кто любит музыку и стремится познать секреты и специфику одного из самых сложных видов искусств — искусства дирижирования.*

# I. Дирижерский жест

## ВВЕДЕНИЕ

В 1920-х годах в Москве был создан «Персимфанс» — большой оркестр без дирижера, исполнявший современный репертуар. Высокое качество исполнения достигалось непомерным количеством репетиций. Первокласными музыкантами оркестра фактически руководили два концертмейстера, добивавшиеся точности и выразительности штрихов, нюансов, фразировки и т. д. Конечно, репетиции проходили не без концертмейстерского показа (смычком, рукой, головой); во время выступления концертмейстер, сидя за своим пультом, показывал начало исполнения; рассаживался оркестр таким образом, чтобы музыканты видели друг друга. Как будто бы и действительно дирижер был не обязателен.

Приехавший на гастроли в Москву Отто Клемперер услышал оркестр и, оценив высокое качество исполнителей, заметил: «Этому прекрасному оркестру недостает только хорошего дирижера». В самом деле, все, чего мог достичь «Персимфанс», — это поддерживать точный ансамбль, баланс звучания, оттенки, фразировку. Отлично могли прозвучать отдельные сольные реплики. Однако подлинное исполнительское дыхание, непринужденность, неповторимость были недостижимы. Все это возможно лишь при участии единого руководителя, способного вдохнуть жизнь в исполнение, сделать его творчески непосредственным. Эксперимент с «Персимфансом» ясно показал, что без дирижера в оркестре не обойтись.

В музыкально-исполнительском искусстве нет ничего более наглядного, чем управление концертным исполнением музыкального коллектива. Стоящий во главе оркестра или хора дирижер все время находится перед глазами исполнителей и слушателей, концентрируя на себе внимание как самый видный участник концертного действия. К тому же он является самой подвижной фигурой на концертной эстраде. Слушатели всегда оценивают дирижера с точки зрения и качества исполнения, и характера дирижирования. Один оказывается способным увлечь исполнителей и слушателей образностью своего дирижирования, как бы помогая более живо воспринимать музыку; другой, ограничивающийся формальным тактированием, нередко оставляет и публику и исполнителей равнодушными. Наконец, еще не перевелся на эстраде тип дирижера, старающегося произвести впечатление посредством эффектных движений и поз, и порой это может иметь успех у неискушенного слушателя. Иное дело — музыкант, играющий в оркестре, который ценит в дирижере прежде всего способность глубоко интерпретировать музыку, раскрывать в ней новые черты, незамеченные ранее детали. Для оркестранта важны способность дирижера оперативно, умело и эффективно работать на репетиции, достигать за короткий срок положительных результатов, но в еще большей степени он ценит умение дирижера увлечь, воодушевить оркестр, вызвать у музыкантов подлинно творческое, инициативное отношение к процессу исполнения во время концерта. Бывает, что дирижер на репетиции лишь как бы намечает контуры предстоящего исполнения, останавливаясь только на некоторых моментах, во время же концерта полностью завладевает оркестром, подчиняет каждого музыканта своей воле, побуждая играть с наибольшим вниманием к тексту, инициативно, с подлинной увлеченностью.

Вряд ли кто, так или иначе соприкасавшийся с искусством дирижера, не задавался вопросом: что это за загадочное искусство? Почему дирижеры, пользуясь, казалось бы, одинаковыми техническими средствами управления, оказывают на одних и тех же

играющих столь разное воздействие? Почему порой даже выдающиеся музыканты, в том числе и композиторы, становятся беспомощными, встав за дирижерский пульт?

Нет сомнения, что вопросы дирижирования до сих пор остаются некоей загадочной областью музыкального исполнительства. Вряд ли в каком-либо ином искусстве можно столкнуться с таким количеством совершенно различных точек зрения, мнений, установок, как в вопросах, касающихся дирижирования. Дирижерское искусство кажется необычайно легким. Действительно, научиться основным приемам тактирования не составляет особого труда (это является одной из причин, порождающих необычайную тягу к этой профессии). «Из всех видов музыкального исполнительства ничто не выглядит более легким, чем искусство дирижера», — говорил Шарль Мюнш. Дирижировать оркестром может любой музыкант, но лишь немногие проникают под покров тайн ремесла, кажущегося самым легким, а на самом деле самого трудного. Можно понять, что имел в виду Р. Штраус, говоря: «Даже если вы знаете, что дирижировать очень трудно, надо дожить до семидесяти лет, чтобы осознать, насколько это трудно».

Действительно, технике дирижирования обучаются тысячи музыкантов разных специальностей, обладающих различными знаниями и способностями. Однако лишь считанные единицы из нашедших применение в профессиональной деятельности дирижера оказываются достойными называться этим именем.

В чем же причина подобного явления, неужели научиться дирижированию труднее, чем игре на музыкальном инструменте? Отвечая на этот вопрос, часто ссылаются на сложность дирижерской деятельности, включающей в себя функции исполнителя, педагога и руководителя оркестра. Совершенно очевидно, что каждая из этих сторон требует соответствующих способностей, определенных знаний, необходимых навыков, и естественно, что не так уж часто можно встретить музыканта, наделенного всеми качествами, требующимися для столь многогранной деятельности.

Способность дирижера глубоко и содержательно интерпретировать произведение зависит прежде всего от его музыкального дарования, яркости способностей, исполнительских навыков и обязательно — от его исполнительской зрелости. И все же всего этого еще недостаточно. Чтобы обучаться дирижированию, будущему руководителю большого профессионального коллектива музыкантов необходимо обладать также и большой музыкально-исполнительской культурой. Высказанное положение вряд ли кто станет оспаривать. И все же не вполне еще осознано, что дирижерский класс — это не то место, где можно начинать приобретать исполнительские навыки. Здесь можно лишь направить в соответствующее русло уже имеющийся у музыканта исполнительский опыт.

К дирижеру предъявляются чрезвычайно высокие требования. Ему необходимо иметь отлично развитый слух, ощущение ритма, музыкальную память. Он должен владеть навыком исполнительского анализа партитуры, пониманием архитектоники и динамичности развития формы произведения, верным ощущением его образно-музыкального содержания.

Бытует мнение, что дирижеру нужно уметь играть на фортепиано лишь для того, чтобы осваивать партитуру изучаемого произведения. Однако естественно спросить: где и как дирижер развил и будет дальше совершенствовать необходимые ему исполнительские навыки, если он не владеет инструментом с универсальными возможностями. Ведь только в процессе глубокой творческой работы за инструментом музыкант развивает свои способности.

В продолжительных, настойчивых попытках наиболее полного и совершенного раскрытия содержания музыки музыкант-исполнитель ориентируется на слуховое восприятие звукового результата своих действий и на моторные ощущения. Слуховые представления помогают в поисках содержательного воплощения каждой музыкальной фразы, всего музыкального материала, моторика же как бы дает возможность ощутить динамичность и образность исполняемого. Специфическое свойство моторики —

помогать формированию музыкального образа — в дирижерском исполнительстве имеет особенно важное значение. Двигательные ощущения играют в искусстве дирижера едва ли не решающую роль.

Все упомянутые способности и качества необходимы дирижеру прежде всего для того, чтобы освоить произведение, понять его содержание, создать идеальный план исполнения. Именно музыкальное дарование и музыкально-исполнительская культура определяют художественный уровень исполнения, оказывая существенное влияние на формирование дирижерских данных. Следует подчеркнуть, что воздействие это возможно лишь в случае специфической направленности и специального развития способностей.

Перейдем к рассмотрению тех качеств, которые необходимы музыканту для того, чтобы стать дирижером. Квалифицированному музыканту-исполнителю не обязательно иметь педагогические способности и навыки, но для дирижера они важны не менее, чем исполнительские. Не каждый музыкант, работая с оркестром, умеет полноценно осуществлять свои исполнительские намерения, а между тем именно здесь закладываются основы предстоящего исполнения, реализуются художественные замыслы.

Для того чтобы содержательно и оперативно работать с оркестром, дирижер должен обладать педагогическим опытом, который может быть приобретен в педагогической практике педагога-инструменталиста. Известно, что педагогическое умение требует не только знаний и определенных качеств, но и соответствующего таланта. К сожалению, до сих пор не все понимают, что для того, чтобы успешно заниматься педагогикой, необходимо иметь специальные и, кстати сказать, весьма специфические многообразные способности. Сколько нераскрывшихся, а порой и загубленных дарований (например, в вокальном искусстве) можно насчитать именно из-за непонимания этого очевидного факта! Что же касается дирижерского искусства, то музыкант без склонности к педагогике не может стать дирижером.

В качестве непосредственного руководителя исполнением дирижер вполне проявляет себя лишь тогда, когда встает за пульт и управляет игрой музыкантов. При этом успешность реализации исполнительских намерений и замыслов как во время репетиционной работы, так и на концерте в конечном счете зависит от его умения руководить исполнением при помощи специальных средств мануальной техники. Характеризуя ее роль и значимость, надо сказать, что по сравнению с первыми двумя сторонами деятельности дирижера (исполнительской и педагогической), требующими ярких способностей, фундаментальных знаний и навыков, искусство управления исполнением кажется не столь «содержательным» и сложным. Действительно, для того чтобы достигнуть исполнительской зрелости, а тем более педагогической мудрости и прозорливости, необходимы многие годы учебы, практической работы, а вот умение управлять исполнением может быть освоено за сравнительно короткий срок.

Если первые две стороны деятельности дирижера имеют важнейшее значение, решающее для содержательности исполнения, то третья сторона, а именно та специфическая, особенная, отличающая одного дирижера от другого, проявляется как раз в умении управлять исполнением. Эта-то сторона дирижерской специальности и является камнем преткновения для многих замечательных музыкантов — исполнителей и композиторов, становящихся за дирижерский пульт. Именно она остается загадочной областью дирижерской профессии, до сих пор не раскрывшей своих тайн.

Казалось бы, наименее значительная по своему удельному весу, эта сторона дирижерского искусства играет какую-то необыкновенную, фатальную роль. Незначительные как будто элементы управления, специфические качества психики, какие-то особые условия и т. п. могут решающим образом сказаться на исполнении, придать ему те или иные черты, а может быть, и перечеркнуть все значение первых двух сторон дарования дирижера, уничтожить все то, что было достигнуто в результате репетиционной работы.

Бесспорно, технические приемы управления ни в коей мере не могут быть

сопоставимы со сложностью техники игры на музыкальных инструментах. Почему же умение воздействовать на исполнителей оказывается столь труднодостижимым? В чем заключается особенность этого удивительного искусства? В основном недоумение вызывает то, что при казалось бы сходных приемах мануальной техники разные дирижеры оказывают различное воздействие на исполнителей. И второе: техникой управления исполнением, при кажущейся ее несложности, не могут иногда овладеть многие даже выдающиеся исполнители. В то же время мы видим примеры, когда отдельные музыканты, даже без предварительного обучения, неожиданно обнаруживают способность руководить исполнением!

Эти удивительные факты породили представление о том, что степень воздействия дирижера на исполнителей зависит не столько от приемов дирижерской техники, сколько от каких-то особых «сил», особых свойств психики, обладание которыми дано не каждому музыканту. До сих пор можно встретить утверждение, что дирижер оказывает воздействие на играющих силой внушения, «магнетической силой», некими флюидами и т. п.\*

Существует другая, более реалистичная точка зрения, согласно которой силу воздействия дирижера связывают с наличием у него ярких волевых качеств. Действительно, руководя исполнением, дирижер оказывает определенное влияние на психику играющих, для чего, безусловно, ему необходимо иметь определенные долевые качества. Но проявляются они, однако, не иначе, чем через его психофизические действия, посредством мануальной техники. Волевые усилия дирижера, стремящегося при помощи выразительного жеста передать свои исполнительские намерения, при отсутствии достаточной техники могут повести лишь к физическим зажимам, полностью сковать дирижерские жесты.

Известно также, что значительное влияние на исполнителей оказывает проявление темперамента, эмоциональный фактор выразительной жестикуляции. И это действительно так. Однако и темперамент дирижера точно так же проявляется в самих приемах мануальной техники. При ее отсутствии темпераментная жестикуляция приобретает хаотический характер и ни к чему положительному не приводит.

Сила воздействия дирижерского искусства зависит не только от волевых качеств, не только от темперамента. Этими качествами часто обладают и те музыканты, которые оказываются не в состоянии преодолеть некий барьер, не дающий возможности появиться за заветным пультом в качестве полномочного руководителя исполнением. Все это говорит о том, что для овладения искусством дирижирования необходимо иметь соответствующие способности, в которые помимо музыкально-исполнительских данных входят и волевые качества, и темперамент, и многое другое.

И тем не менее признание решающей роли специальных способностей как фактора, лежащего в основе дирижерского воздействия, дирижерского искусства, все же не приближает нас к выяснению механизма этого воздействия. Еще раз подчеркнем, что одного признания роли дирижерских способностей, включая темперамент, волевые качества, все-таки недостаточно. Необходимо еще понять, в чем заключаются эти способности, из чего слагаются, а главное — как оказывают свое влияние на формирование [мануальных средств дирижера.

На этот вопрос мы пока еще не имеем однозначного ответа. Каждый дирижер представляет себе содержание способностей по-своему. К сожалению, преобладающим можно назвать представление, выраженное формулой: «дирижером надо родиться». Это значит, что если у музыканта имеются врожденные способности, то они сами по себе проявятся в случае, если он займется дирижированием. Ведь знаем же мы примеры подобного «спонтанного» проявления «врожденных» способностей: надо такому

---

\* Мы не беремся опровергать возможность какого-то психического влияния, оказываемого дирижером на исполнителей. Исследовать и доказать эту возможность — дело психологов. Однако полностью признать данную точку зрения значило бы закрыть возможность выяснения подлинной природы дирижерского воздействия, уйти от проблем раскрытия существа дирижерского искусства.

«самородку» лишь открыть дорогу к пульта. Подобная точка зрения в корне ошибочна. Конечно, предрасположенность человека к той или иной деятельности, в особенности в искусстве, — факт очевидный. Но в основе этой предрасположенности лежит не одна какая-то способность (пусть даже очень определенная), а целый комплекс качеств психики.

Именно от состава этого комплекса, от характера, яркости каждого из слагаемых, а также от их взаимосвязи и взаимодействия зависят характер и сила дарования. То или иное проявление дарования обуславливается направлением развития каждого из слагаемых и всего комплекса в целом, а сама направленность развития комплекса и составляющих его компонентов зависит как от требований данного вида искусства (на конкретном историческом этапе его развития), так и от условий, в которых протекает деятельность артиста, художника, музыканта. Надо думать, что музыканты XVII—XVIII веков обладали природными данными и качествами не меньшего уровня, чем музыканты нашего времени, однако ни сам музыкальный материал, ни условия ансамблевого исполнительства не требовали от дирижера тех качеств, которые предъявляет к ним современный уровень этого искусства. Поэтому тезис о «врожденности» дирижерского таланта не должен рассматриваться столь прямолинейно. Именно в связи с тем, что дирижерское дарование представляет собой сложный комплекс задатков, способностей и качеств, оно является столь редким и исключительным.

Из сказанного следует, что слагаемые дирижерского комплекса требуют соответствующего развития. Однако конечный его результат зависит не только от состава слагаемых комплекса, но и от направленности обучения и условий, в которых оно протекает. О том, какова может быть направленность методики обучения, развития данных дирижера, будет сказано ниже. Что же касается условий развития дирижерского комплекса, то понятно, что обучающийся, видящий перед собой высокий класс оркестрового исполнительства, так же как и яркие примеры дирижерского искусства, будет стремиться к подобным достижениям. В противоположность этому музыкант, имеющий дело с образцами невысокого качества дирижирования, находится в другом положении и в смысле собственных устремлений, поскольку у него нет представления о вершинных достижениях искусства.

Каковы бы ни были данные музыканта, комплекс его дирижерских способностей непреложно требует целенаправленного развития, отвечающего самым высоким исполнительским задачам.

Известно, что характер способностей обуславливается видом деятельности, которая благодаря этим способностям осуществляется. Это настолько очевидно, что не требует объяснений, но чтобы выяснить, в чем именно заключаются «дирижерские способности» (будем для краткости так называть сложный комплекс дирижерского дарования), необходимо дать определение содержания и структуры дирижерского искусства в части управления исполнением. Это, казалось бы, не составляет труда, поскольку известно, в чем заключается руководство исполнением, репетиционная работа с оркестром и т. п., но, как это ни странно, затруднение начинается уже при попытках дать исчерпывающее определение.

Что же является этому помехой? Прежде всего, разброс мнений в главном. Каждый дирижер имеет собственное представление об обязанностях, о роли дирижера в руководстве исполнением, каждый имеет собственное понимание принципов управления и характера необходимых для этого мануальных средств. Ни в одном виде музыкального исполнительства мы не встретим такого количества порой совершенно различных точек зрения на то, как и какими приемами следует дирижировать. По этой причине какое бы толкование принципов дирижерского искусства мы ни предложили, оно может быть признано субъективным, а потому и непригодным для других дирижеров. И тем не менее мы считаем возможным дать вполне объективное определение содержания, структуры и существа этого искусства.

Попробуем для начала исходить из тех представлений о технике дирижирования, которые существуют в практике этого искусства. Технику дирижирования обычно подразделяют как бы на две стороны: на тактирование и собственно дирижирование, или иначе — на руководство технической и выразительной сторонами исполнения.

В основе данного подразделения лежит представление о дирижерской технике как слагаемой из двух сторон — низшей и высшей. Первая из них — тактирование — осваивается без особого труда, но она выполняет лишь элементарные, хотя и важные функции — определяет темп и метр исполняемого произведения. На выразительную сторону исполнения непосредственного влияния она не оказывает. Добавим, что для овладения приемами тактирования не требуется каких-либо особых способностей.

Все затруднения, вопросы, проблемы и разногласия связаны именно со второй стороной дирижерского искусства — мануальными средствами руководства выразительной стороной исполнения. Именно она и является камнем преткновения не только для желающих заниматься дирижированием, но и для понимания природы, структуры и содержания мануальных средств.

Как мы уже сказали, дирижер воздействует на исполнителей не какими-то силами внушения, а приемами дирижерской техники. Можно думать, что ее совершенство зависит от количества освоенных приемов и способов их выполнения. До некоторой степени с этим можно согласиться. Но в чем конкретно заключается это совершенство? Количество технических приемов весьма незначительно, для их выполнения не требуется ни ловкости, ни быстроты, ни какой-то особой координированности, сложности движений — всего того, что необходимо инструменталисту. Но вот обучающийся освоил все показанные ему приемы мануальной техники и достаточно умело ими владеет. И тем не менее его дирижирование не оказывает на исполнителей должного воздействия.

В чем же дело? Ответ может быть один: у данного дирижера нет необходимых способностей или они недостаточно развиты. И вот мы вернулись к тому, с чего начался наш разговор.

Допущенная в наших рассуждениях ошибка состоит в том, что, рассматривая технику дирижирования, мы уподобили ее технике инструменталиста, совершенство которой во многом зависит от быстроты, ловкости и скоординированности движений. Но подобное сопоставление неправомерно и неизбежно приводит к ошибочным заключениям. Техника дирижирования как в целом, так и в своих частях есть нечто совершенно иное — своеобразное, специфическое психофизическое явление, не имеющее аналогов ни в одном из видов человеческой деятельности: это психофизическое средство воздействия на *сознание* исполнителей. Этим объясняется все своеобразие дирижерского искусства — и его загадочность, и известная затруднительность овладения дирижерской техникой, и специфичность необходимых для этого способностей, и трудность определения их содержания. Этим же можно объяснить и многообразие взглядов на содержание, предназначение и возможности дирижерской техники, так же как и многообразие средств, с помощью которых дирижеры достигают осуществления своих исполнительских намерений.

Можно сказать, что техника дирижера как средство воздействия на сознание исполнителей выступает в функции *языка*. «В деятельности общения (коммуникативной деятельности), — говорит психология, — объектом являются другие люди: их сознание, система мотивов, эмоциональная сфера, их установки и ценности. В зависимости от того, на что именно в психике человека мы воздействуем, что в ней намерены изменить, психологическое содержание деятельности общения будет различным. В одном случае это будет сообщение новых знаний (информирование), в другом — изменение системы мотивов или ценностей (убеждение), в третьем — непосредственное побуждение к действию. Таким образом, можно выделить различные виды общения по его психологическому содержанию»\*. Дальше мы читаем: «Можно выделить разные виды

\* Общая психология / Под ред. проф. А. В. Петровского. М, 1977. С. 213.

общения в зависимости от используемых в нем средств. Наиболее древним видом общения является материальное, когда еще нет специальных средств общения и для этой цели служат трудовые действия, приобретающие дополнительную — коммуникативную — функцию. Самым развитым и расчлененным видом общения можно считать знаковое: речевое общение — это частный случай знакового. Но общаться можно и без помощи слов, используя жесты, мимику, позы, направление взгляда, даже расстояния между собеседниками. Такое — смысловое — общение особенно характерно для тех ситуаций, когда передается эмоциональное состояние, чувства, настроения»\*. Приведенная цитата имеет почти прямое отношение к искусству дирижера. Это деятельность общения, воздействия при помощи *языка*. Однако язык этот жестовый. Под этим никоим образом не следует подразумевать только некую систему условных знаков, показывающих лишь динамику звучания, ту или иную остроту и связность звукоизвлечения. Нет, содержание жестового дирижерского языка значительно шире. Ему доступно все то, что было сказано в приведенном выше определении.

Этим можно объяснять одну из «загадок» дирижерского искусства — одновременную его легкость и трудность. Действительно, приемы указания темпа, нюансов, исполнительских знаков могут быть освоены без труда и для этого не нужны специальные способности. Но даже все освоенные приемы сами по себе не становятся дирижерским жестовым языком. Именно для освоения их в системе языка и требуются определенные способности, качества и определенные усилия. Ведь человек пользуется языком сугубо индивидуально. В дирижерском искусстве это проявляется в особенной степени. Каждый дирижер общается с оркестром, применяя для этого мануальные средства, свойственные именно его индивидуальности. Можно сказать, что сами эти средства являются плодом фантазии дирижера, особым специфическим видом творчества.

Итак, мануальные средства управления исполнением — это язык дирижера, в значительной степени используемый индивидуально, чем и объясняются все те вопросы и проблемы, которые присущи этому удивительному искусству.

Постараемся ответить на вопросы, как возник этот язык и каково его смысловое наполнение; тем самым мы приблизимся к объективному определению содержания и структуры дирижерского искусства, а вместе с тем и к выявлению необходимых для овладения этим искусством способностей.

Жестовый язык дирижера — это не язык глухонемых или мимов, не язык балетного искусства и не некая условная сигнализация. Язык дирижера, с помощью которого он общается с исполнителями, воздействует на их сознание; он возник и развился в результате потребностей ансамблевого музыкального исполнительства.

Напрашивается мысль о том, что с помощью жестового языка дирижер передает исполнителям то, что он говорит им во время репетиций. В основном это так и есть. Но не будем торопиться с выводами. Еще остается очень много неясного. Во-первых, следует иметь в виду, что жестовый язык содержит в себе не только то, о чем говорил дирижер. В нем есть и то, о чем он не говорил, но думал, имел в своих представлениях, в своем ощущении музыки, ее эмоционального содержания. Во-вторых, надо пояснить, как, на какой основе сформировался и развился этот язык. В-третьих, необходимо установить, в чем заключается сам механизм воздействия, оказываемого на сознание исполнителей. Наконец, важно выявить психофизические основы механизма этого воздействия.

Как видим, нам предстоит долгий путь выяснения всех этих вопросов, причем рассматривать их придется с разных позиций, в разных плоскостях и разрезах. Для того чтобы уяснить содержание и структуру искусства, постараемся хотя бы в общих чертах проследить его эволюцию. Важно подметить тенденцию и направленность развития: каким путем примитивные способы обозначения темпа исполнения привели к современному дирижерскому искусству — могущественному средству воздействия дирижера на большой коллектив исполнителей.

---

\* Там же. С. 271.

Нет необходимости останавливаться на способах управления исполнением, осуществлявшихся музыкантом, сидящим за чембало, со скрипкой в руках или с помощью хейрономии — способа, применявшегося лишь в хоровом исполнительстве. На развитие современного дирижирования они оказали лишь косвенное влияние (о чем будет упомянуто в дальнейшем). Нам надлежит рассмотреть именно тот способ руководства, который можно считать истоком и основой современного дирижирования. Буквально с момента появления ансамблевого музыкального исполнительства возникла необходимость в руководителе — человеке, который определял бы темп исполнения. Осуществлялось это путем обозначения каждой доли такта ударами палкой, отстукиванием рукой или ногой. Таким способом руководитель создавал у участников музыкального коллектива единое ощущение темпа. Все выразительные элементы исполнения достигались дирижером во время репетиционной работы с помощью объяснений.

Подобный разобщенный способ управления обладал существенным недостатком. В тот момент, когда дирижер объяснял исполнителям их художественные задачи, он, естественно, не мог руководить самим процессом исполнения. Когда же при помощи единообразных ударов он обозначал темп, то лишался возможности оказывать влияние на выразительную сторону музицирования. Но еще больший недостаток заключался в том, что громкие удары, производимые дирижером, мешали слушать музыку. Чтобы избежать этого, каждую долю такта стали обозначать беззвучными ударами руки в одну точку, как это делалось при нанесении удара. Переход к бесшумному ударному движению осуществлялся вполне закономерно. Долгие годы исполнители не только слышали удар, но и видели движение, с помощью которого этот удар выполнялся. Оказалось, что для обозначения начального момента действия, совместного вступления достаточно было лишь движений, которыми удар осуществлялся.

С усложнением задач оркестрового исполнительства появилась необходимость более точного обозначения метротакта. Единообразные движения в одну точку уже не могли давать исполнителям нужную ориентацию. Первые попытки создания специальной системы обозначения метра были направлены главным образом на то, чтобы движения дирижера могли наглядно передавать метрику, то есть количество содержащихся в такте долей; предлагалось показывать такты специальными геометрическими фигурами — квадратами, ромбами, треугольниками и пр. Однако попытки эти не увенчались успехом. Прямолинейные движения этих фигур не могли обозначить точный момент начала каждой доли — прямые линии геометрических схем оказались для этого непригодными. Вопрос был решен лишь тогда, когда за основу наглядной «геометрической» системы отображения такта был положен уже существовавший способ обозначения доли при помощи движения руки, производящей беззвучный «удар». Новый способ руководства исполнением отличался лишь тем, что удары стали переносить в разные точки, что и создавало определенные рисунки движений, удобных как для обозначения метротакта, так и для показа начала каждой из содержащихся в нем долей. Иначе говоря, в новых схемах сохранился «ауфтактовый» принцип движения (вверх-вниз) и в то же время наглядно передавалось количество долей в такте, а также их метрические (динамические) соотношения.

Итак, в первоначальном виде задача была решена — построена система управления исполнением, с помощью которой стало возможным обозначать каждую долю такта и одновременно давать музыкантам надежное средство ориентации в момент исполнения. Можно сказать, что появление специальных схем тактирования, обозначавших метрику такта, ознаменовало собой возникновение нового способа управления исполнением, сохранившего свое значение и по сей день.

Однако широкие возможности появившегося тактирования служить средством для обозначения выразительной стороны исполняемой музыки были обнаружены не сразу. Еще долгое время в нем видели лишь удачный способ обозначения метра, позволяющий музыкантам ориентироваться во все возрастающих трудностях оркестрового

исполнительства.

Развитие музыкального языка привело к возникновению новых проблем и постановке новых исполнительских задач. Руководить исполнением произведений Вебера, Бетховена, а позднее Вагнера нельзя было, пользуясь теми же примитивными приемами, какими можно было управлять исполнением сочинений Вивальди, Гайдна и даже Моцарта, то есть сидя за чембало или со скрипкой в руке.

Немаловажным обстоятельством, способствовавшим развитию мануальных средств управления, нужно признать также превращение дирижирования из некой прикладной деятельности, выполнение которой входило в обязанность каждого автора исполнявшегося сочинения, в самостоятельный вид исполнительского искусства. Функцию руководителя исполнением перестали рассматривать в неременной связи с композиторской деятельностью. Дирижер стал интерпретатором не только своих, но и чужих произведений. Теперь-то и проявилась вся несостоятельность примитивного тактирования для осуществления возникающих перед дирижером все более усложнявшихся исполнительских задач. Работая с музыкантами во время репетиции, воздействуя на них при помощи речи, дирижер чувствовал себя участником исполнения, руководителем музыкального коллектива. Однако стоило ему перейти к управлению исполнением (а вернее, к установлению ансамбля исполнения), обозначая каждую долю такта приемами тактирования, как он лишался возможности воздействовать на исполнение, а вместе с тем переставал ощущать себя непосредственным участником процесса исполнения. В самом деле, взамен безграничных возможностей речевого общения дирижер мог лишь обозначать начало каждой доли такта, показывать темп и силу звучания. Естественно, что интуитивно или преднамеренно он пытался обогатить мануальное управление исполнением, стараясь жестами напоминать исполнителям то, о чем он говорил на репетиции.

Невозможно переоценить то огромное влияние, какое оказало тактирование на весь дальнейший путь развития дирижерского искусства. Была найдена система движений, которая не только изменила сам принцип управления исполнением, но и дала мощный толчок к его стремительному развитию. Решающую роль в превращении мануальных форм руководства ансамблем исполнения в средство общения и воздействия сыграл незначительный, казалось бы, факт — появление связующих движений, необходимых для перенесения ударов в разные точки схем тактирования. Вскоре обнаружилось, что удачно найденные движения тактирования таили в себе огромные выразительные возможности. Условная схема, созданная главным образом для обозначения такта, благодаря все возрастающим требованиям, задачам усложнявшегося оркестрового исполнительства постепенно превратилась в средство, способное оказывать воздействие на участников музыкального коллектива, руководить процессом исполнения. С помощью нового вида управления дирижер мог передавать исполнителям свои художественные намерения, воздействовать на их сознание, воодушевлять их, пробуждать в них творческую инициативу. Порожденное сравнительно ограниченными, неприятзательными целями — сделать более удобным руководство ансамблем исполнения, облегчить ориентацию исполнителей во все более усложнявшемся процессе исполнения, — тактирование в исполнительской деятельности корифеев нового дирижерского искусства — Р. Вагнера, Г. Бюлова и их последователей очень скоро преобразовалось в могущественное средство общения и воздействия, в жестовый язык дирижера.

В чем же заключалось прогрессивное значение новой системы руководства исполнением, что способствовало ее последующему развитию, превращению в выразительный жестовый язык дирижера? Это, прежде всего, весьма удачно найденные схемы, рисунки движений, но, главным образом, появление связующих движений, переносящих удары в разные точки схемы тактирования, которые создавали естественное ощущение динамического соотношения долей такта: сильных (опорных) и слабых

(переходных), неустойчивых. Таким образом, в своих движениях дирижер непосредственно и наглядно мог передавать метрическое соотношение долей такта, что отразилось в самой структуре движений тактирования. Кроме того, связующие движения создали благоприятные возможности для передачи в жестах развития музыкальной ткани произведения, логики музыкального движения, более того, — для передачи выразительности, образно-смыслового подтекста музыки.

Следует отметить, что связующие движения — а точнее говоря, афтакты — позволили руководить внутридолевым движением звуков, их темпом и ритмом. Теперь дирижер мог уже не ограничиваться лишь обозначением точек начала каждой доли. Движения дирижера соответствовали движениям звуков внутри доли. А это значит, что он мог руководить агогикой — важнейшим выразительным элементом исполнительского процесса. С появлением в тактировании связующих движений возникала возможность выполнять жестами какие-либо целенаправленные действия. При помощи связующих движений дирижеру стало доступно выражение смысловых, функциональных, мотивных связей звуков (а не только их слитности). Каждой доле такта он мог придавать устойчивый, опорный характер или делать их неустойчивыми, переходными. Перед дирижером открылись возможности показывать направленность движения музыкальной фразы, устремленность к точке «притяжения», к кульминации, передавать «мускульную» энергию мелодической линии, усиление и ослабление напряженности этой энергии.

Связующие движения позволили более свободно и непосредственно отображать колорит, насыщенность, интенсивность звучания. Но еще более важно отметить, что, свободно видоизменяя и варьируя конфигурацию связующих движений, дирижер стал применять выразительные жесты, передающие образный характер музыки, ее эмоциональный подтекст. Наконец, в связующих движениях проявлялась «интонация» жеста. Дирижер мог придавать теперь жестам выразительный характер, отражающий различные оттенки эмоций, своих волевых качеств и т. д. Тактирование явилось той основой, на которой сформировались движения, имевшие особо выразительный, смысловой характер.

Итак, появление связующих движений, возможность свободно изменять динамические соотношения долей такта открыло перед дирижером также возможность передавать музыкальные, синтаксические соотношения и связи долей. На этом, однако, развитие нового способа управления исполнением не завершилось. Стремление сохранить всю силу речевого воздействия на музыкантов и во время руководства исполнением наталкивало дирижера на открытие все новых и новых экспрессивных жестовых средств. Все более раздвигались рамки выразительных возможностей жеста, объема передаваемой информации, содержательного смысла. Жест дирижера во многом стал как бы замещать собой речевые формы общения с исполнителями. Объясняя во время репетиции свои намерения, ставя перед музыкантами определенные творческие задачи, дирижер использовал широкий круг понятий. Для того чтобы вызвать у исполнителей определенное отношение к исполнению, объяснить требуемый характер передачи музыкального содержания, дирижер привлекал ассоциативные представления, сравнения, образы, почерпнутые из литературы, живописи, жизненного опыта. К тому же и его указания, касавшиеся чисто музыкальных понятий, не ограничивались лишь объяснением музыкальных построений, музыкального синтаксиса. Дирижер говорил об образности движения музыкальной ткани, о динамике развития формы произведения и т. п. Все это также отразилось на мануальных средствах дирижирования, постепенно слагавшихся в синтез жестового языка.

Принимая «языковую» концепцию мануальной техники дирижера, нам следует подразделить ее не на тактирование и управление (выразительной стороной исполнения), а на средства руководства движением музыкальной ткани (здесь и руководство ансамблем, и определение темпа и его изменений, и определение ритмического заполнения внутридолевого движения) и на средства общения (воздействие дирижера на

исполнителей). Можно сказать, что тактирование *организует* исполнение, а средства общения его *интерпретируют*, истолковывают.

Обе стороны дирижирования функционируют не отдельно, не изолированно, а в единстве, взаимовлиянии и соподчиненности. Здесь следует указать на одно важное положение: обе стороны выполняют разные, но тесно взаимосвязанные функции. Средства, предназначенные для руководства ансамблем и движением музыкальной ткани, могут быть и объяснены и освоены, причем средства тактирования осваиваются с легкостью, а средства управления движением звуковой ткани — что можно отнести уже к области выразительного дирижирования — с некоторым усилием. Что же касается средств общения, то они до сих пор совсем почти не объяснены, а если и осваиваются, то со значительно большим трудом, так как здесь необходимо обладать целым рядом различных способностей, а также качеств и свойств техники. Это объясняется непростым характером функционирования мануальных средств, сложностью механизма воздействия дирижера на сознание, на музыкальные представления исполнителей.

Возможность освоения средств языка дирижирования в какой-то мере облегчится, если иметь представление о его содержании и структуре. Иногда способности, которые в потенции имеются у музыканта, не развиваются лишь потому, что исполнительские задачи, которые он ставит перед собой как руководитель исполнения, не требуют развития этих способностей и качеств. Так, например, если дирижер не имеет понятия о дирижировании как средстве передачи образного характера музыки, то вряд ли у него может развиваться какая-либо исполнительская, дирижерская фантазия, вряд ли будут развиваться те качества, на которые она может опираться. Точно так же не стимулирует развития двигательных способностей, не обогащает выразительность жеста ограниченность исполнительского мышления дирижера, примитивность и узость исполнительских идей. Иначе говоря, способности и качества психики дирижера могут развиваться лишь в том случае, если он в них нуждается. Если дирижер не ставит перед собой каких-либо повышенных исполнительских задач, то его способности, не находя себе применения, не смогут развиваться. Дирижер, который не стремится, не пытается активно дирижировать при помощи жестов, не сможет развивать ни активности, ни выразительности своих движений. Вот почему перед обучающимися на первый план выдвигается задача всемерно развивать свои способности путем постановки все более сложных исполнительских целей, с непременным требованием разрешения их при помощи жестовых средств, при помощи активного и выразительного дирижирования.

Вкратце коснемся еще одного положения, также связанного, как нам кажется, с ходом исторического развития дирижерского искусства.

Появление тактирования открыло перед дирижером возможность активно влиять на все стороны исполнительского процесса. Однако не каждый дирижер понял все значение нового вида руководства. Некоторые дирижеры увидели в нем и почувствовали особую выразительность связующих движений, стали пользоваться теми возможностями, которые они открывали, другие же сохранили свою приверженность к ударам, с помощью которых обозначались доли такта. Схемы тактирования были для них не более чем удобным способом обозначения метра и темпа, поэтому они догматически придерживались «точности» схем, рисунков тактирования, не допуская их изменения. Нет надобности доказывать, что подобное отношение к тактированию, иногда лишь «уснащенному» жестовым «орнаментом», указывает подчас на отсутствие у дирижера тех способностей, которые необходимы для овладения выразительными средствами жестового общения. Такие дирижеры будут доказывать, что назначение дирижирования — в обозначении метра, темпа, динамики и т. д., но не в передаче образно-эмоционального содержания музыки.

Продолжая наши рассуждения об эволюции мануальных средств дирижирования, обратим внимание на то, как музыканты оркестра реагируют на жесты дирижера. Движения тактирования воспринимаются исполнителями непосредственно, как бы

рефлекторно. Музыканты реагируют на жесты дирижера непроизвольно, «первой сигнальной системой». В отличие от этого выразительные средства жестового языка воспринимаются музыкантами опосредованно, через сложные ассоциативные связи, образные представления и т. п. Между такими жестами дирижера и реакцией исполнителей нет того соответствия, которое можно обнаружить в средствах определения темпа или даже динамики. Реакция музыканта на жест, подчеркивающий эмоциональную выразительность музыкального образа, во многом зависит от музыкального уровня воспринимающего. Соответственно своей культуре, знаниям и исполнительскому опыту каждый из музыкантов оркестра увидит в жесте дирижера разное содержание, по-разному ответит на него в своем исполнении.

Выразительные жесты, передающие содержание музыкальных образов, и у дирижера возникают так же опосредованно. Показать темп исполнения может каждый человек, не лишенный способности копировать увиденные движения, умеющий выполнять руками несложные движения и обладающий элементарным чувством ритма. Что же касается выразительных жестов дирижерского языка, то успешное овладение ими зависит от многочисленных данных. Так, глубина, выразительность и содержательность жеста, его информационная насыщенность и конкретность в большой степени определяются уровнем культуры дирижера, его способностью понимать язык музыки, видеть и ощущать музыку «по-дирижерски».

Активность жеста, его воздействующая сила зависят от активности музыкального мышления, а также от соответствующих специфических дирижерских волевых качеств и свойств психики, от тесного взаимодействия всех компонентов, входящих в состав дирижерского языка. Разумеется, весьма существенную, можно сказать, решающую роль играет целенаправленное развитие всех этих способностей и качеств психики.

В дирижерском жестовом языке можно заметить некоторые черты и свойства, аналогичные речевой форме общения. Человек тем яснее и определеннее излагает свои мысли, передает намерения, указания, чем отчетливее представляет себе их содержание, чем глубже понимает сущность предмета, факта и т. п., о которых говорит. Связность, стройность и логика изложения зависят, кроме того, и от культуры речи. Сила воздействия речи, способность разъяснять, убеждать и воодушевлять зависит, кроме того, и от определенных волевых качеств говорящего, от того, насколько его речь обогащена выразительными экспрессивными элементами (интонацией, мимикой, жестами). Можно ли объяснить, каким способом придать речи волевой характер, в чем заключается ее выразительность, активность, сила воздействия? Все это можно развивать лишь путем целенаправленного воспитания, осуществляемого к тому же «окольными» путями.

Итак, чтобы речь говорящего была осмысленна и содержательна, прежде всего необходимо основательно знать предмет, о котором говорится. Чтобы она была стройна, понятна и доходчива, необходимо обладать культурой речи. Чтобы речь была наполнена выразительными интонациями, активна, темпераментна, оказывала воздействие на слушателя, необходимо, чтобы говорящий обладал соответствующими волевыми качествами, темпераментом. Чрезвычайно важно также, чтобы голос человека подчинился ему, обладал способностью передавать экспрессивный, эмоциональный подтекст речи.

Переходим к аналогии: чтобы жест передавал специфическое музыкальное содержание — структуру и развитие формы произведения, его эмоциональное содержание, образно-смысловой подтекст и пр., дирижеру необходимо отчетливо понимать формообразующие элементы музыкального языка. Лишь тогда его жесты смогут наглядно и убедительно передавать структурные элементы, «грамматику» музыкального языка, логику и динамику развития формы. Дирижер должен также живо, остро ощущать образно-эмоциональное содержание музыки, тогда его жесты смогут передавать смысловой подтекст «точек и черточек», лиг, акцентов и прочих исполнительских знаков, выставленных в партитуре и оркестровых голосах, только тогда ему станет доступна передача самой сути музыкального содержания. Но и этого еще недостаточно: жест

дирижера должен показывать, объяснять, наглядно изображать и вместе с тем непосредственно влиять на исполнение, на реализацию художественных намерений. Для этого жесты должны быть активно воздействующими. Наконец, дирижер должен воодушевить исполнителей, вызвать у них творческое отношение к процессу воплощения произведения, увлечь своими замыслами, живостью, непосредственностью и эмоциональностью общения.

Напомним, что выше уже говорилось о дирижерской технике как о средстве, выступающем в функции языка. Аналогия между речевой и жестовой формами общения также указывает на то, что мануальные средства воздействия на исполнителей являются своеобразным языком, способом передавать многообразную информацию.

Совершенно очевидно, что в основе столь сложного вида деятельности лежат сложные закономерности и свойства. Понятно также, что все компоненты жестового языка находятся в тесном взаимодействии, дополняют и обогащают друг друга.

Как же соотносятся друг с другом упомянутые выше «блоки» мануальных средств управления исполнением — руководство движением музыкальной ткани и сам процесс общения? Оказывают ли средства жестового языка воздействие независимо от средств руководства движением музыкальной ткани?

Когда мы говорим о дирижировании как о языке, то в первую очередь подразумеваем тесное взаимодействие этих двух сторон. Они связаны друг с другом и по существу представляют собой нечто единое целое. Конечно, средства обозначения темпа, руководства движением музыкальной ткани могут применяться независимо от выразительных средств общения. (Мы уже говорили о раздельном функционировании обеих сторон во времена, когда дирижер тактировал, не влияя на выразительную сторону исполнения.) Однако жестовые средства общения не существуют без обозначения метра, без руководства движением музыкальной ткани. Именно этому движению дирижер и должен придать содержательность, осмысленность и образность. От того, как он владеет средствами руководства движением музыкальной ткани, зависит и выразительность дирижирования и, соответственно, выразительность исполнения.

Если средства общения строятся на основе средств руководства движением музыкальной ткани, то здесь и должна возникать необходимая тесная их взаимосвязь, но в этом и заключается некоторая сложность. Дело в том, что элементы дирижерской техники, взаимодействующие и оказывающие друг на друга определенное влияние, находятся в то же время в «антагонистических» отношениях. Так, например, выразительность движений нередко вступает в противоречие с жестами, необходимыми для точного определения темпа и ритма исполнения. Причина подобного антагонизма заключается в различии закономерностей, лежащих в основе каждой из сторон. Известно, что для точного определения темпа и ритма нужны строго единообразные движения аутфактов, вызывающие единое ощущение ритмической пульсации времени, тогда как выразительность исполнения требует применения весьма разнообразных, специфических и порой весьма прихотливых жестов, нарушающих «нормы» ритмического движения. Иначе говоря, тактирование вступает в противоречие с выразительностью дирижирования, со средствами общения и воздействия. Это обстоятельство еще более осложняет возможность освоения дирижерской техники, создает трудности и в понимании содержания и структуры искусства дирижирования. Но даже в том случае, если это противоречие преодолено и внутренняя гармония достигнута, перед дирижером остается проблема коммуникативности, поскольку он работает с живым «инструментом».

Что же позволяет, используя язык жестов, воздействовать на исполнителей, передавать им свои музыкальные намерения, каков механизм этого воздействия? Возможность этого обуславливается общностью закономерностей, лежащих в основе музыкального мышления музыкантов-исполнителей. Если бы играющие в оркестре не могли мыслить так же, как дирижер, то вряд ли он смог бы оказывать на них какое-либо воздействие, изменять их представления соответственно своим музыкальным намерениям.

Для нашей темы небезынтересно коснуться этих общих закономерностей мышления. Конечно, в данном контексте мы можем ставить эту задачу лишь в ограниченном объеме, в той лишь мере, в какой это необходимо для уяснения проблем дирижирования.

Недостатком существующей до сих пор методики обучения, а также попыток уяснения существа дирижерского искусства является то, что обычно осваиваются или рассматриваются лишь приемы дирижерской техники. В них видят какие-то неизменные, «универсальные» средства, с помощью которых, показывая оттенки, темпы и т. д., можно управлять исполнением. При этом почти не принимается в расчет ни механизм восприятия музыкантами жестов дирижера, ни механизм «трансформации» музыкальных представлений дирижера в выразительные жесты.

Как мы уже упоминали, исполнители понимают дирижера не однозначно. Каждый музыкант может увидеть и понять в жесте лишь то, что позволяет ему его музыкальная культура и исполнительский опыт.

Предлагаемое нами понимание техники дирижирования дает объяснение той трудности, с какой осваивается мануальная форма общения дирижера с исполнителями. Достаточно понятно, какие требования предъявляет техника обозначения темпа и даже руководства движением музыкальной ткани, однако какие способности необходимы для того, чтобы общаться с исполнителями «по поводу» музыки (и ее исполнения), до сих пор неясно.

Нужно иметь в виду, что сами средства дирижерского воздействия неоднородны. Они включают как средства, обозначающие музыкальные «понятия», так и средства, передающие понятия «надмузыкальные», языковые (в обычном смысле).

## **СТРУКТУРА ДИРИЖИРОВАНИЯ И ВОЗДЕЙСТВИЕ НА ИСПОЛНИТЕЛЕЙ**

В этом разделе предлагается структурное исследование мануальных средств управления, так как простое подразделение их на тактирование и дирижирование, имеющее, соответственно, техническое и выразительное значение, не позволяет выявить необходимые способности и выработать соответствующую методику обучения, а также понять феномен воздействия дирижера на исполнителей.

Подразделение мануальных средств на ряд уровней, имеющих свою сферу воздействия на определенные стороны и элементы исполнения, дает возможность прояснить, какие специфические требования предъявляет каждый уровень, какие знания, навыки и способности обеспечивают оперирование этими средствами. Структурное исследование делает более понятными пути обучения, открывает возможность построения разумной методики воспитания дирижера.

Определение и систематизация уровней дирижирования по сути дела раскрывает состав управления и возможности дирижерской техники. Это делает более вероятным выяснение механизмов действия каждого из уровней, выявление задатков и способностей, лежащих в основе этих механизмов, и позволяет наметить способы их развития.

Рассмотрение и анализ уровней дирижирования может вестись в следующих аспектах: а) состав; б) последовательность в нарастании трудностей освоения; в) последовательность в отношении нарастания содержательности средств и влияния на исполнение; г) характер задатков и способностей, необходимых для овладения каждым уровнем. Может быть рассмотрена и методика освоения каждого уровня: а) перенятием опыта, наглядно; б) упражнениями, тренировкой; в) окольными путями.

## Уровни дирижерской техники

Мануальная техника дирижера выполняет различные функции, которые можно расположить в следующем порядке возрастающей сложности и содержательности.

**Первый уровень** — *руководство ансамблем исполнения (тактирование)*

Определение начального момента каждой доли такта.

Обозначение метра как отношения сильных и слабых долей.

Определение темпа исполнения.

Определение относительной силы звука.

Определение отрывистости или связности звукоизвлечения.

Показ вступлений, снятия звука, пауз, фермат и т. д.

**Второй уровень** — *руководство ритмозвуковой стороной исполнения*

Отображение движения звуков внутри счетной доли.

Отображение ритмической структуры доли.

**Третий уровень** — *выявление характера интонирования, произнесения*

Фразировка и артикуляция.

Исполнительские штрихи.

Динамика как средство передачи образно-эмоционального содержания музыкальной мысли.

**Четвертый уровень** — *передача динамичности развития музыкальной ткани*

Смысловое легато.

Сильные и слабые доли, опорные и переходные доли такта.

Устремление к точке кульминации. «Перспектива» музыкального движения.

Передача структурных элементов (мотивы, сжатия и расширения, членение и суммирование, секвенции и т. д.).

Передача логики и динамичности развития музыкальной ткани произведения.

**Пятый уровень** — *выражение образности музыкального движения*

Характер, вид движения (взлет, парение, кружение, скольжение, нагнетание, растяжение, «выжимание» и т. д.).

«Тяжесть», «масса» звука.

Звуковой колорит (светлый, темный, яркий, мрачный и т. д.).

Характер дирижерского «туше» (ласковый, нежный, опасливый, решительный, грубый, плотный, воздушный и т. д.).

**Шестой уровень** — *выражение характерности музыкального образа и его эмоционально-смыслового содержания*

Выражение характера музыки (весело, грустно, торжественно, драматично и пр.), обозначенного авторскими ремарками.

Выражение эмоционального подтекста музыки.

**Седьмой уровень** — *волевое воздействие на исполнителей*

Отметим различное отношение к передаче авторского текста:

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

Приведенная схема соотношения уровней условна. Она отображает идею возрастающей сложности каждого последующего уровня. Однако для разных дирижеров последовательность эта может быть различной. То, что представляет трудность для одного, может оказаться более легким для другого, и наоборот, легкое для одного — трудным для другого. Сложность овладения средствами того или иного уровня также

зависит от индивидуальных особенностей дирижера, характера его способностей, психических свойств и т. д.

Здесь приведено большое количество аспектов руководства исполнением, перечислены различные выразительные стороны исполнения, на которые воздействует дирижер. Значит ли это, что все эти средства должны применяться одновременно, что совершенство техники дирижера находится в зависимости от количества используемых одновременно выразительных средств?

В представленный перечень внесены лишь специально выделенные из целого выразительные элементы и стороны дирижирования. Естественно, что в момент исполнения каждая фраза, отрезок звучания могут потребовать разных выразительных средств в их различных сочетаниях. В действиях дирижера они применяются в зависимости от задачи, которая возникает в каждый конкретный момент исполнения.

Приведем такой пример. Дирижеру нужно показать воздушный характер фразы. Для этого он применяет выразительные средства, передающие образность музыкального движения. Однако желательный характер исполнения не достигается, поскольку музыканты недостаточно ясно представляют себе структуру фразы, направленность движения и т. д. Поэтому дирижер при повторении старается показать строение фразы, связи долей и пр. При этом может оказаться, что какая-то часть фразы потребует преобладания одних средств, тогда как другая — иных. Для того чтобы еще ярче показать характер фразы, дирижеру, может быть, понадобится передать ее эмоционально-смысловое содержание.

Продолжим наш пример. Сосредоточив все свое внимание на достижении требуемого характера исполнения и сконцентрировав необходимые выразительные средства управления, дирижер получил желаемый результат. Теперь, когда исполнители поняли художественную задачу, характер данного музыкального фрагмента, дирижер, исполняя тот же отрывок в контексте целого произведения, может уже и не применять все прежние «сильнодействующие» средства, с тем чтобы не отвлекаться от ведения сквозной линии исполнения. Для этой цели чрезмерная детализация может оказаться излишней и даже мешающей. Понятно, что речь идет не о каком-то «вычитании», изъятии некоторых из ранее применявшихся средств, а, скорее, об известной трансформации, каком-то обновленном их синтезе, что естественно возникает в результате необходимости увязать данное место с предшествующим и последующим материалом.

Вряд ли надо напоминать о том, что дирижер пользуется мануальными средствами воздействия соответственно ситуационной ситуации, которая изменяется в зависимости от бесконечного ряда обстоятельств и условий. Лишь при владении всеми этими средствами дирижер сможет в момент руководства исполнением, не задумываясь, найти именно те приемы, которые отвечают требованиям исполнительской задачи. Более того — хорошо развитые руки, способные выполнять любые намерения дирижера, как бы сами находят наилучший вариант выразительного движения, подобно тому как опытный пианист, читая с листа, не думает о том, куда и каким пальцем ударить по клавиатуре, его сознание полностью направлено на восприятие нотного текста и одновременно на постижение развертывающейся перед ним музыки. Точно так же и рука дирижера должна уметь как бы «прочитывать» нотный текст, одновременно воспроизводя музыкальные образы в выразительных жестах.

Дирижеру иногда придется, может быть, скорректировать, сознательно выделить на первый план ту или иную сторону дирижирования. Именно такое умение и можно назвать подлинной техникой дирижирования.

На практике мы видим, что мало кто располагает такими данными, которые позволили бы ему свободно пользоваться всеми выразительными ресурсами, которыми располагает совершенная техника. Этим обуславливаются и разные типы дирижеров, различная манера их дирижирования, различные способы достижения своих намерений.

Разумеется, обладать дирижерскими данными еще недостаточно, необходимо

соответствующим образом их развить. А для того, чтобы знать, как их развивать, нужно ясно представлять, что такое дирижерская техника, на чем она основывается, какие задатки и способности необходимы дирижеру. Знание уровней дирижерской техники значительно облегчает решение этой задачи.

### Первый уровень — тактирование

О тактировании сложилось представление как о какой-то малозначащей стороне дирижерской техники. Примитивное, лишенное выразительности дирижирование подчас называют тактированием, присваивая ему таким образом какое-то принижающее значение. В то же время тактирование, оснащенное приемами показа вступлений, фермат и т. д., иногда неправомерно считают дирижерской техникой.

Тактирование — это фундамент, на основе которого только и могут существовать и согласованно функционировать все остальные уровни дирижирования. Как известно, фундамент здания непригоден для жилья, часто он бывает скрыт от взора, не имеет художественной ценности. Но здание не может существовать без фундамента. От его прочности зависят прочность и долговечность строения. Такова и роль тактирования. Оно должно быть исключительно точным и совершенным для того, чтобы служить надежной опорой для функционирования всех остальных, выразительных элементов дирижирования, и в то же время быть незаметным. Таким образом, тактирование, не имея прямого отношения к руководству выразительной стороной исполнения, в то же время косвенно оказывает на него огромное влияние. Пренебрежительное отношение к тактированию как к какому-то маловажному элементу техники управления исполнением очень часто оказывается причиной трудностей в развитии выразительных средств дирижирования.

Само по себе, в своей основной функции тактирование не может рассматриваться как действие, непосредственно связанное с музыкальным искусством. Для того чтобы овладеть движениями тактирования, не требуются какие-либо музыкальные способности. Всякий, кто имеет элементарное чувство ритма и способность перенимать движения, может легко научиться «отбивать такт», как некогда называли дирижирование. Относительная легкость освоения движений тактирования породила несерьезное отношение к нему со стороны обучающихся: мы обычно мало ценим то, что дается без особого труда. Легкость освоения тактирования создала представление о легкости самого искусства дирижирования.

Основная функция тактирования — обозначать начало каждой доли такта и показывать метрический размер. Но движения, которыми обозначаются доли такта, выполняются с той или иной скоростью, следовательно, дают представление о темпе. Кроме того, каждое движение имеет определенную амплитуду и таким образом является как бы показателем силы, что и воспринимается как обозначение динамики звучания. Наконец, каждое движение завершается резкой или мягкой точкой, что может быть соответственно воспринято как обозначение характера звукоизвлечения. Таким образом, тактирующий одновременно с обозначением доли обязательно показывает темп, силу звука и его остроту — важнейшие элементы исполнения. Так и создается представление о легкости дирижерской техники: ведь для малосведущего человека элементарное тактирование, дополненное показом вступлений и приукрашенное витиеватостью движений, вполне может сойти за дирижирование. И мы знаем, что многие именно так и понимают существо дела.

Какие закономерности лежат в основе движений тактирования? В отличие от остальных уровней, движения, образующие сетки тактирования, а вернее — обозначающие начало каждой доли, основаны на психофизических закономерностях, сохраняющих свою универсальность во всех случаях. Эти закономерности рассматривались нами в книге «Техника дирижирования»\*.

---

\* Мусин И. А. Техника дирижирования. Л., 1967. 32

Прежде чем перейти к характеристике следующих уровней, нелишне выяснить, что именно, какие свойства и механизмы движений тактирования дали толчок к дальнейшему развитию средств управления, определили возможность оперировать всеми следующими, более сложными уровнями. Ведь все они покоятся на фундаменте технических приемов, на движениях, которыми обозначаются доли такта. Естественно предполагать, что все остальные уровни являются как бы дальнейшим развитием (а в некоторых случаях преодолением) тактирования.

Схемы тактирования образовались в результате того, что удары, обозначавшие начало каждой доли такта, стали производиться в разных точках. Этим и объясняется соответствующая графика жестового определения метра как рисунка, состоящего из двух, трех, четырех и более точек, объединенных связующими линиями. Именно эти движения, необходимые для переносов ударов из одной точки в другую, явились основой для дальнейшего развития всей системы управления исполнением.

Если «отбивать» метр одинаковыми ударами в одну точку, то, кроме обозначения начала доли, мы ничего не покажем. Переноса точки ударов, можно дать ясное представление о метре и количестве долей в такте. Движения тактирования можно выполнять в разных темпах, с разной силой и остротой. Этим, однако, мы все же не приблизимся к отображению каких-то свойств или элементов музыкальной ткани произведения, не сможем еще управлять выразительной стороной исполнения.

Что же позволяет выйти за пределы тактирования? Эту возможность дают нам именно движения, соединяющие точки долей. Удар может быть лишь более или менее сильным и острым, и только. Что же касается линии, то она может иметь всевозможные формы, подобно каждому движению, производимому нами для выполнения какого-либо действия. Все наши жесты, выразительные движения имеют определенные пластические формы. Именно характер «протекания» движения дает представление о его смысле, содержании, эмоциональной насыщенности и т. д.

Если движения, образующие рисунки тактирования, оказались необходимыми главным образом для того, чтобы связать друг с другом точки ударов, показать взаимоотношения между долями такта, то таким же путем можно передавать и более сложные связи между звуками. Это открывает широкие возможности выражать в жестах и мотивные связи, и направленность движения, и многое другое. В исполнении очень важно передавать звуковое содержание доли, ее ритмическое движение, интенсивность звучания. Все это можно выразить отнюдь не начальными точками долей, не отдельными ударами, а теми движениями, которыми доли связываются. Эта более содержательная функция управления исполнением осуществляется на следующих уровнях.

#### Второй уровень — руководство ритмозвуковой стороной исполнения

Второй уровень включает в себя: а) средства управления движением звуков внутри счетной доли; б) средства, отображающие ритмическую структуру счетной доли; в) средства, выражающие интенсивность звучания.

Средства второго уровня играют в дирижировании исключительно важную роль. В функциональном плане они неразрывно связаны с предыдущим и последующими двумя уровнями, являясь как бы переходной ступенью от первого уровня к последующим. С первым уровнем они связаны тем, что, управляя темпом внутридольного движения, выступают в качестве средства руководства ансамблевой стороной исполнения. В этой своей функции средства второго уровня дополняют, обогащают и делают более определенными приемы первого уровня. В самом деле, недостаточно показать лишь временную длительность счетной доли; не менее важно отобразить темп движения *внутри* доли. Можно правильно показать начало доли, обеспечить совместность вступления и в то же время не только не показать скорость движения звуков внутри доли, но и сделать это неверно, вызвав тем самым ритмическую неточность, торопливость движения звуков внутри доли. Сказанное в не меньшей степени относится и к управлению внутренним ритмом доли. Как видим, средства второго уровня самым тесным образом связаны со

средствами управления ансамблем исполнения, входя в состав приемов первого уровня, а потому могут рассматриваться как средства технические. Однако второй уровень столь же тесно связан и с последующими двумя уровнями — средствами выразительного плана. И действительно, управлять выразительностью исполнения, не умея в то же время руководить движением звуков внутри доли, вряд ли возможно. Агогические изменения темпа, заполненность движения внутри доли, ритмический характер этого движения (дуольный или триольный) — все эти важнейшие элементы выразительного исполнения можно передать лишь владея соответствующими средствами. Поэтому приемы второго уровня можно рассматривать и как выразительные.

Исключительно важная роль средств второго уровня обнаруживается в том, что они являются неременной базой для последующих уровней. Артикуляция, фразировка, смысловое легато, связи долей и т. д., выражающиеся средствами третьего и четвертого уровней, полностью зависят от того, насколько дирижер владеет способностью руководить внутренним движением доли. Очевидно, что приемы первого уровня, обозначающие начало доли, не могут выполнять указанные чисто исполнительские задачи.

Отсюда понятно исключительно важное значение средств второго уровня. Среди дирижеров существует понятие «ощущение звука в руке». Каждый понимает примерное содержание этого понятия, хотя вряд ли сможет объяснить, в чем оно выражается, от чего зависит. Обычно в таких случаях ссылаются на то, что это ощущение зависит от наличия дирижерских данных. Как раз средства второго уровня в своей выразительной функции и дают дирижеру это специфическое и важное для него ощущение, а вместе с тем способность руководить движением звуков внутри доли.

Как видим, технические средства второго уровня позволяют показывать уже не точки долей, а все движения звуков, руководить не метром, а ритмом, передавать не только отрывистость или мягкость звукоизвлечения, но и интенсивность звучания. Это уже существенное обогащение средств управления, позволяющее более активно направлять исполнение, воздействовать на многие выразительные его стороны. С освоением второго уровня дирижер получает возможность более активно противодействовать появлению всевозможных ритмических и темповых погрешностей, по-настоящему «держат» исполнение в своих руках.

Технические приемы второго уровня отличаются несколько большей сложностью, чем тактирование. Для их освоения нужно иметь ясное представление о том, какова специфика этих средств, понимать закономерности их функционирования. (Многие дирижеры не пользуются этими замечательными возможностями дирижирования лишь потому, что не имеют о них понятия). Затем необходима достаточная исполнительская культура, позволяющая дирижеру видеть и чувствовать указанные элементы музыкального движения, понимать их роль в развертывании формы произведения. Наконец, необходимы соответствующие усилия для преодоления трудностей овладения этими навыками, нужна определенная методика, специальные упражнения для развития моторики\*.

Овладеть средствами второго уровня может каждый музыкант даже без так называемых «дирижерских данных», обладающий лишь некоторой способностью подражать чужим движениям и имеющий достаточно развитую руку. Но решающую роль в овладении навыками второго уровня играет соответствующая методика обучения, в частности, методика домашней работы, в которой большое внимание уделяется упражнениям на разного рода сопоставления: ритмические, динамические, мотивные и т. д.\*\*

### Третий уровень — выявление характера интонирования, произнесения

Сюда входят: а) артикуляция и фразировка; б) агогика как средство форсирования

---

\* Детально эти средства рассмотрены в кн.: Мусин И. Техника дирижирования, гл. Ритмизованный аутфакт.

\*\* См. кн.: Мусин И. А. О воспитании дирижера. Л., 1987.

музыкальной фразы, передачи динамичности ее развития; в) исполнительские штрихи; г) динамика как средство формирования музыкальной фразы.

Можно сказать, что в какой-то мере выразительные средства третьего уровня — это «дикция» и «декламация» исполнения музыкальной фразы. Хотя, как мы видим, функции третьего уровня значительно отличаются от второго, между ними имеется несомненная связь — любое движение, любой ритм доли требуют определенного произнесения, что и осуществляется средствами третьего уровня.

Несмотря на специфичность третьего уровня, о нем можно сказать то же, что и о втором. Все выразительные приемы, передающие характер фразировки, могут быть усвоены и развиты. Однако овладеть ими не столь просто. Здесь от обучающегося требуется уже значительно большая музыкальная и исполнительская культура. Если во втором уровне дирижер имеет дело с некими вполне устойчивыми элементами, допускающими чаще всего единственно возможный характер исполнения (например, равномерность движения внутри доли, точность ритма), то в вопросах фразировки может быть множество вариантов, нюансов и характеристик. Поэтому для того, чтобы осваивать и в каждом отдельном случае находить адекватные дирижерские приемы для передачи фразировки, нужно иметь значительную музыкальную культуру, развитые исполнительские навыки, исполнительский опыт. «Потолок», которого дирижер может достигнуть при освоении навыков третьего уровня, определяется прежде всего его исполнительской зрелостью. Вот почему этот уровень достигается не всеми обучающимися дирижированию. Это надо подчеркнуть еще и еще раз: развитие выразительных средств дирижирования зависит не только от музыкальности и дирижерских задатков, но также и от общей музыкально-исполнительской культуры обучающегося. Конечно, наряду с этим необходимо иметь уже достаточно развитую руку, чутко реагирующую на музыкальные замыслы дирижера.

Отправной точкой и базой для овладения новыми двигательными навыками служат уже освоенные. Здесь непосредственная связь и преемственность между уровнями обнаруживается особенно явно.

Развитие навыков третьего уровня, аналогично предшествующим, осуществляется такими же способами — методом сопоставлений, управлениями и специальной работой на материале изучаемой партитуры.

Четвертый уровень — отображение динамики и логики развития музыкальной ткани произведения

Сюда входит передача связей и отношений между звуками, долями, тактами: а) смысловое легато, смысловые связи долей; б) сильные и слабые, опорные и переходные доли такта; в) перспектива музыкального движения к точке кульминации; г) передача структурных элементов (мотивные построения, сжатия и расширения, членение и суммирование, секвенции и т. д.).

Возможность развития средств четвертого уровня в еще большей степени, чем в предыдущих, зависит от музыкальной культуры и исполнительских навыков обучающегося. Особенно важное значение приобретает умение анализировать форму произведения, особенности развития материала. Дирижер должен отчетливо представлять себе мотивную структуру, направленность музыкального движения — все то, что ему потребуется передать в выразительных движениях рук.

Выразительные приемы четвертого уровня открывают перед дирижером путь к решению еще более сложных исполнительских задач, имеющих в музыкально-исполнительском искусстве первостепенное значение. Сложность их в том, что при освоении произведения музыкант сталкивается с обилием всевозможных вариантов. Перед исполнителем встает задача найти именно тот, иногда единственный, который наиболее ярко и совершенно передает содержание, замыслы артиста. Здесь «зоркость» исполнителя, его умение анализировать материал, взвешивать те или иные исполнительские решения играют первостепенную роль.

Исполнительские замыслы дирижера воплощаются оркестром, но должны быть найдены и дирижерские средства руководства исполнением. Таким образом, перед дирижером стоит задача столь же пытливо и настойчиво отбирать наиболее действенные и яркие жестовые формы, выразительные приемы. Поиски исполнительских решений и мануальных средств для их реализации ведутся одновременно, нераздельно. Дирижер как бы проверяет, испытывает движениями руки логичность и содержательность исполнительского замысла. С другой стороны, более глубокое осознание дирижером всех особенностей развития, характера содержания исполняемого оказывает влияние на оформление и мануальных средств, то есть выразительности дирижирования.

Средства четвертого уровня, передавая элементы и особенности развития музыкальной ткани произведения, в наибольшей мере влияют на интерпретацию, на передачу музыкального содержания.

Итак, мы видим, что и эти достаточно сложные средства дирижерской техники могут быть освоены при условии, что дирижер обладает высокой исполнительской культурой, развитыми руками и владеет двигательными навыками, приобретенными в процессе освоения предшествующих уровней. Что же касается специальных данных, то здесь особенное значение приобретают исполнительские (инструментальные) ощущения, такие, например, как ощущение опорности или переходности одного звука в другой, ощущение напряжения, интенсивности звука и т. п. Ощущения эти непосредственно связаны с моторикой исполнителя-инструменталиста.

#### Пятый уровень — выражение образности музыкального движения

Под этим подразумевается: а) характер, вид, форма движения (взлет, падение, кружение, скольжение, растягивание, выжимание, отталкивание, преодоление сопротивления); б) тяжесть звука, масса звучания; в) звуковой колорит (светлый, темный, яркий, мрачный).

Средства пятого уровня — это жесты, движения, возникающие на базе ассоциативных представлений. Они дают исполнителям представление об образности музыкального движения, той образности, которая помогает выражать содержание произведения, делает исполнение более живым и непосредственным.

Средства рассматриваемого уровня, хотя и служат одной и той же цели, резко отличаются от предыдущих. Они требуют особой, специфической формы постижения музыкального материала, особого видения и ощущения музыки, в частности — образных форм движения музыкальной ткани. Подобное видение музыки, разумеется, должно опираться на самый тщательный анализ развития формы произведения, исходить из понимания структуры, развития музыкальной фразы, музыкальных построений, а не домысливаться и не привноситься извне. Лишь в этом случае жесты дирижера будут обращены к той же цели — более глубокому, непосредственному и живому воплощению содержания.

Практика показывает, что среди прочих уровней, овладение которыми не для всех легко (а иногда и невозможно), более трудным оказывается именно данный уровень. Для того чтобы развить средства образного дирижирования, необходимо в первую очередь понимать, что это за средства, для чего они нужны и на какой основе возникают. Они могут быть освоены лишь при способности видеть и ощущать образность музыкального движения. Следовательно, первоочередные усилия должны быть направлены на то, чтобы научить дирижера «видеть», ощущать эту образность.

Развитие средств пятого уровня осуществляется также на основе изучаемой партитуры. Точно так же и здесь широкое применение может иметь метод сопоставлений. Однако обучающемуся очень важно иметь представление и о «материале», которым пользуются образные жесты, о базе, на которой основывается образность дирижирования. Поэтому возможны и некоторые тренировочные упражнения, случайные цели развития моторики. Упражнения эти одновременно служат отличным материалом для того, чтобы сделать руки послушным инструментом, готовым откликаться на самые тонкие и сложные

исполнительские намерения.

Если говорить о данных, которые играют несомненную роль в овладении средствами пятого уровня, то это в первую очередь те психические механизмы, которые лежат в основе выразительных движений, сопутствующих речи. Человек, склонный сопровождать все то, о чем он говорит, образными движениями, с большим успехом сможет освоить комплекс средств пятого уровня. (Забегая вперед, укажем, что трудность заключается не в освоении самих движений, не представляющих особой сложности, а в том, чтобы уметь находить именно те движения, которые необходимы для передачи выразительности музыки.)

Способность, а также некоторая потребность дополнять, иллюстрировать речь жестами, очевидно, в какой-то мере свойственна всем людям. В речи культурного человека, располагающего богатым арсеналом выразительных средств языка, такие жесты, однако, либо полностью отсутствуют, либо проявляются в самой незначительной степени. Чаще всего они подавляются еще в раннем детстве при обучении правилам хорошего поведения в обществе. Но у человека, речь которого не столь богата и образна, эти иллюстративные движения имеют широкое применение. Они дополняют речь в тех случаях, когда человек не может достаточно красочно и ярко описать то, о чем говорит.

Именно эти произвольные движения и образуют базу, на которой формируются движения, имеющие уже специфически музыкальный характер, а по существу, взятые непосредственно из жизненной практики.

Можно ли развивать эти способности? Вне всякого сомнения. Надо лишь постоянно воспитывать в себе ощущение непосредственности в передаче содержания высказываемого, в выражении своего отношения к предмету высказывания, в выражении своих чувств. Это, конечно, относится к высказываниям, касающимся музыки. Но прежде всего необходимо развивать способность «видеть» образность музыкального движения.

В чем особенная трудность овладения выразительными средствами пятого уровня? Прежде всего в том, что выразительные средства дирижирования, прежде всего последних уровней, сами по себе имеют творческий характер. Трудность состоит не в выполнении приема (тем более, если его кто-то покажет), а в том, чтобы самостоятельно его найти. Выразительные приемы в отличие от приемов тактирования не имеют какой-либо определенной установленной формы, модели, применяющейся во всех аналогичных исполнительских ситуациях. Во-первых, в дирижерском исполнительстве таких аналогичных случаев быть не может. Одно и то же место какого-либо произведения разными дирижерами или даже одним и тем же дирижером в разных оркестрах будет продирижировано по-разному: ведь каждый оркестр — это особенный, со своими свойствами, традициями и исполнительскими манерами, творческий организм, и с каждым оркестром требуется какая-то особенная манера обращения. Но дело не только в этом: один и тот же дирижер будет применять разные средства, дирижируя одним и тем же произведением на первой, второй репетиции, а в особенности на концерте. Характер применяемых средств изменяется в самом процессе работы, по мере изменения установки и исполнительских задач.

Во-вторых, между выразительным приемом дирижирования и звуковым результатом нет настолько точного соответствия, какое имеется в исполнении инструменталиста. В разных оркестрах реакция исполнителей на жест дирижера будет неодинакова. Кроме того, одну и ту же задачу можно до известной степени осуществить различными выразительными средствами.

В-третьих, выразительный жест дирижера передает не просто оттенки — крещендо, диминуэндо, стаккато, легато и т. д., а музыкальное содержание, которое выражается этими оттенками. В музыке нет двух одинаковых крещендо, каждое усиление звука — это нарастание какого-то качества, каких-то свойств музыки, и каждый раз это должно быть отображено разными выразительными средствами. Понятно, насколько трудно найти прием, выражающий именно данное содержание.

Все это не значит, что дирижер может применять любые приемы, любые жесты, что безразлично, как, каким способом можно пытаться достичь результата. Это совсем не так. В том-то и заключается трудность, что для наиболее совершенного выполнения задачи воздействия на исполнителей среди множества жестов пригодным оказывается лишь минимальное количество. Понятно, что установить, какие это должны быть жесты, а тем более найти их заранее чрезвычайно трудно. Из сказанного становится понятной трудность дирижерского искусства. Дирижер должен найти жест, который не только передавал бы характер и образность музыки, но еще и оказывал соответствующее воздействие на исполнителей. А как найти эти жесты? Каким критерием (не говорим «правилами», так как их не может быть) руководствоваться? Знаниями, опытом, чутьем? Довериться ли интуиции, положиться на способности? Именно в последнем варианте многие видят разрешение этого кардинального вопроса дирижирования и по сей день. Поэтому-то и считается, что дирижированию нельзя обучать, что «дирижером надо родиться». Но не слишком ли безрассудно во всем полагаться только на способности? Не пора ли разобраться в сложном механизме средств дирижерского воздействия на исполнение? Пусть вначале это будут лишь некоторые попытки разрешения проблемы.

Мы не станем сейчас углубляться в эти вопросы. Скажем только, что дирижерские задатки могут остаться нераскрытыми в случае, если их не развивать, и в особенности если не знать, как их развивать. Без знания, без правильной ориентации даже значительные задатки и потенциальные способности могут оказаться неразвитыми, нереализованными, тогда как при умелом развитии даже незначительные ростки могут дать пышное цветение. Поэтому так важно иметь ясное представление о механизме дирижерского искусства, о выразительных средствах управления, понимать, как надо работать, что развивать.

Шестой уровень — выражение характера музыкального образа, его эмоционально-смыслового содержания

Этот уровень наносит последний штрих на совокупность средств всех предшествующих уровней, подобно последнему удару кисти живописца, как бы оживляющему созданные им образы. Выразительные средства дирижера также «вкладывают душу» в прекрасные музыкальные образы, наполняют живым током крови, наделяют нервами, сознанием. Они придают музыке те психологические и эмоциональные нюансы, которые невозможно адекватно зафиксировать в нотной записи, объяснить словами. Можно сказать: «здесь играть более драматично» и в то же время жестами показать несколько различных образов этого драматизма применительно к одной и той же музыкальной фразе. Выразительные средства данного уровня в состоянии передать подтекст каждой ремарки, каждого оттенка, лиги, акцента.

Все сказанное выше о своеобразии и трудностях искусства дирижирования особенно сильно проявляется в шестом уровне. Вполне понятно, что здесь недостаточно (хотя и совершенно необходимо) лишь знать, понимать, чувствовать, надо еще уметь находить жестовые формы выражения чувств, музыкальных образов, эмоционального и смыслового характера музыки.

Здесь возрастает роль и дирижерских задатков, и методов их развития. Нет надобности еще раз напоминать, что еще больше возрастает необходимость «видения», ощущения музыки, которые, конечно, зависят от уровня музыкальной культуры, исполнительской одаренности.

Наконец, упомянем, что средства этого уровня играют большую роль в одухотворении самого процесса исполнения. Воплощение музыкального произведения является творческим процессом не только для дирижера, но и для исполнителей-оркестрантов. Об этом как-то забывают. Очень часто дирижера уподобляют музыканту, играющему на большом «инструменте». Нельзя забывать, что от настроения оркестрантов, от их эмоционального состояния зависит возможность дирижера воздействовать на исполнение. Приподнятость настроения, вызванная теми или иными причинами

(ответственностью выступления, интересом к произведению, восхищением артистической личностью дирижера), приводят оркестр в такое состояние, когда малейший жест руководителя находит соответствующий отклик, все достигается легко и непринужденно. При таком состоянии повышается и творческая активность самих исполнителей, повышается степень их участия в процессе воплощения произведения. Все это — функция шестого уровня.

Седьмой уровень — волевые качества дирижера, сила воздействия на исполнение

Рассмотрение структуры дирижерской техники будет неполным, если не упомянуть о воздействующей силе дирижерской техники и о волевых качествах дирижера. Таким образом, можно говорить и о седьмом уровне дирижирования. Владение всеми средствами дирижерской техники дает дирижеру возможность достаточно полно выражать свои исполнительские намерения. Однако, как мы уже говорили, различные дирижеры, обладающие, казалось бы, одинаковой техникой, все же по-разному воздействуют на оркестр. (Мы говорим не о различии трактовок, не о различных исполнительских «почерках», а именно о различной силе воздействия.)

«Инструмент» дирижера — большой творческий коллектив, состоящий из музыкантов, обладающих разными индивидуальностями, темпераментом, склонностями, опытом и даже разным отношением к работе. Это заставляет дирижера учитывать не только особенности каждого оркестра, но и особенности буквально каждого дня работы. Исполнительство дирижера протекает в процессе общения с музыкантами, поэтому понятно, что формы и характер этого общения имеют существенное значение для достижения конечного результата. В частности, огромную роль играет активность дирижирования, его воздействующая сила. Дирижер может точно и образно передать в жестах характер музыки, и тем не менее исполнение окажется вялым, лишенным увлеченности и живости. Это не всегда зависит от вялости и инертности жестов. Можно иногда наблюдать оживленное поведение дирижера за пультом и в то же время формальное исполнение оркестра.

Отсюда можно сделать вывод: дирижер не должен ограничиваться «показом» характера музыки, особенностей развития формы, но должен к тому же активно воздействовать на исполнителей — так, чтобы его жесты заставляли оркестрантов подчиняться его воле, выполнять его исполнительские намерения. Он должен как бы преодолевать некоторую инерцию исполнителей, вызванную разными обстоятельствами, убеждать их в необходимости играть именно так, а не иначе. Своими действиями, всем своим поведением он должен воодушевлять исполнителей, создать такой эмоциональный фон, который способствовал бы возникновению творческой обстановки во время работы или концертного выступления.

Воздействие, оказываемое дирижером на исполнителей, зависит от множества обстоятельств. В рамках данного раздела мы не имеем возможности с достаточной полнотой осветить эту сложнейшую проблему, которая, кстати сказать, до сих пор почти не затрагивалась в литературе о дирижировании. Поэтому ограничимся кратким разбором наиболее важных аспектов этого вопроса.

Нет надобности говорить о том, что волевой характер дирижирования зависит в первую очередь от полной уверенности дирижера в своих возможностях, знаниях и навыках. Под этим подразумевается безукоризненное знание произведения, убежденность в правоте своих исполнительских замыслов, всесторонняя подготовленность к работе с оркестром.

Дирижер должен быть уверен в действенности и безотказности технических средств управления. Точно так же он должен вполне полагаться на свой слух, память, внимание. Убежденность в своих возможностях должна основываться на реальных показателях, проверенных предшествующим опытом. Это даст возможность избежать самоуверенности, ни на чем не основанной, — качестве наиболее пагубном для молодого дирижера. Необходимо предостеречь и от родственного самоуверенности

самоуспокоения. Самоуспокоенность во время работы с оркестром, а еще больше во время дирижирования демобилизует внимание, ослабляет настойчивость в достижении нужных результатов. Очень часто дирижер, в высшей степени активный во время репетиции, с большой настойчивостью добивавшийся осуществления своих исполнительских замыслов, вечером на концерте вдруг оказывается инертным, тем самым снижая тонус и непосредственность исполнения.

Что же касается самоуспокоенности дирижера в учебной работе (что может наступить после нескольких успешных концертов), то здесь это приводит к самым отрицательным результатам. Молодой дирижер должен понимать, что совершенствование в искусстве не знает предела, что довольствоваться достигнутым — значит идти вспять. Что же касается искусства дирижирования, то оно столь необъятно и многогранно, что вряд ли каким-либо дирижером был достигнут предел возможного совершенства.

Активность дирижирования проявляется и в жестикуляции, и во всем поведении дирижера во время руководства исполнением. Это обуславливается некими предпосылками психического свойства. Можно говорить как бы о внутренней и внешней активности. Под первой следует понимать внутреннюю собранность, концентрированность внимания, обостренность и «мобилизационную» готовность всех чувств, качеств и свойств психики. Подобная концентрированность воли соответствующим образом передается и жесту, в том случае, конечно, если дирижер имеет развитую, чуткую к волевым импульсам руку.

Воздействующая сила жеста дирижера в не меньшей степени зависит от страстности желания достичь намеченной исполнительской цели, от стремления показать исполнителям красоту произведения, заразить их своим к нему отношением, как бы передать все свое увлечение. Если произведение хорошо знакомо исполнителям, то дирижер должен стремиться убедить их в правоте своих исполнительских намерений, в именно таком понимании произведения.

Внешние проявления активности дирижирования обнаруживаются в характере жеста, в его настойчивости и импульсивности, в темпераментности. Однако все эти качества ни к чему не ведут и не влияют на исполнение, если техника дирижера недостаточно совершенна, если его жесты не конкретны, если они не выражают развития формы и образности, не влияют на характер исполнения.

Волевое воздействие дирижирования зависит от конкретности и оперативности руководства. Под этим подразумевается умение дирижера руководить исполнением соответственно складывающейся ситуации, исходя из характера процесса исполнения. Дирижер должен уметь гибко изменять жестовую модель, те технические и выразительные приемы дирижирования, которые им были найдены и примерно опробованы во время домашних или классных занятий. Выработка некоей жестовой модели дирижерских средств воплощения произведения — неременное условие домашних занятий. Ведь если молодой дирижер работает над развитием выразительных средств дирижирования, он обязательно должен опробовать большое количество способов жестового выражения своих музыкальных замыслов, жестового выражения музыкальных образов. В результате поисков, отбора и проверки найденных жестов методом сопоставления у дирижера как бы сама собой создается упомянутая жестовая модель. Но совершенно очевидно, что она должна быть лишь некоторым ориентиром, ее нельзя «прикладывать» в готовом и неизменном виде. Дирижер должен не иллюстрировать музыку, а руководить исполнением, исходя из конкретного его протекания, преодолевая возникающие недочеты, сопротивление исполнителей и т. д.

В этом смысле большое значение приобретает характер домашней работы. Дирижер, перепробовавший множество различных вариантов выразительных приемов для отображения какого-либо музыкального образа, для воздействия на исполнение, во время дирижирования легко, интуитивно сможет применить наиболее верный и нужный в данной складывающейся исполнительской ситуации жест. Итак, конкретность и

оперативность руководства исполнением имеет в своей основе также развитость технического аппарата.

Авторитет личности дирижера, широкая известность и слава, наконец, сам его облик не имеют прямого отношения к воздействующей силе его дирижирования. Больше того, прославленный музыкант может и не обладать особенной техникой дирижирования. Скорее, можно говорить о том, что авторитет дирижера создает у исполнителей особое состояние приподнятости, воодушевленности, готовности ответить на любое его требование. Встречаясь с гастролером, обладающим мировой славой, оркестр до предела внимателен, исключительно податлив. Обаяние имени дирижера заставляет иногда не замечать некоторые его недостатки, а порой и видеть в них какие-то особенные качества его индивидуальности. Влияние личности дирижера можно сравнить с некоторым влиянием на оркестр особенности обстановки, ответственности выступления, присутствия в качестве слушателей лиц, пользующихся известностью. Так, например, уже одно присутствие на концерте широко известного музыканта отразится на состоянии оркестра, на качестве исполнения независимо от того, кто стоит за пультом.

Авторитет имени дирижера должен быть, однако, подкреплен какими-то выдающимися его качествами. Это не всегда может быть виртуозная техника. Иногда и при недостаточно совершенной технике дирижер покоряет своей исключительной музыкальностью, глубиной мысли, яркостью интерпретации. Большое значение имеют и личные качества дирижера. Однако дирижер, пользующийся любовью оркестра к нему как к человеку, не исключает критического отношения к нему как к дирижеру, в случае если его профессиональный уровень невысокого качества. Наоборот, оркестр подчас не любит дирижера, но полностью признает его музыкальный авторитет, полностью подчиняется его воле.

Мы говорили о дирижерах, оказывавших воздействие на оркестр благодаря ранее приобретенному авторитету. Однако оркестр по заслугам оценит талантливого дирижера и в том случае, если впервые знакомится с его искусством и ничего ранее о нем не слышал. Иногда молодой дирижер, впервые встретившийся с данным оркестром, сразу же получает его признание.

Очень часто на оркестр производят впечатление по существу не дирижерские или музыкальные данные. Оркестру импонирует, например, особенно острый слух — когда дирижер в массе звучания находит ошибку (а тем более опечатку в партиях) в известном произведении. Подобное же впечатление производит память. Дирижер, работающий без партитуры, наизусть называющий цифры, ноты и т. п., вызывает восхищение. Правда, ошеломляющее впечатление от таких выдающихся данных вскоре проходит и тогда объектом критики становится способность дирижера по-настоящему создавать высокое, вдохновенное исполнение. Даже эрудиция, знания и т. п. — все то, что особенно заметно во время репетиции и способствует подготовительной работе, не может заслонить того впечатления, которое складывается у оркестрантов во время концертного исполнения. Здесь все положительные качества дирижера, ничем не затемненные, выступают в полной мере. Иногда оркестр, недовольный работой дирижера на репетиции, полностью меняет свое отношение к нему после того, как на концерте силой своего воздействия и мастерства он способствует увлеченности исполнения.

Оркестр оценит технику дирижера, его умение легко и непринужденно передавать исполнителям свои желания при помощи выразительного жеста. Однако и это не повлияет на отношение оркестра к дирижеру прежде всего как к музыканту, о чем всегда нужно помнить молодому дирижеру и не слишком рассчитывать на силу своих, может быть действительно исключительных, психофизических данных — слуха, памяти, темперамента. Все эти качества приобретают полную свою цену и значение лишь в том случае, если дирижеру есть что сказать, если он — яркая исполнительская личность.

## Характер функционирования уровней дирижирования

Хотя каждый из уровней выполняет специфические функции, все они, будучи связаны друг с другом, образуют единое целое. Каждый из уровней связан с другим, переходит в другой, они дополняют друг друга. Функции и смысл технических и выразительных средств каждого из уровней раскрываются, становятся более понятными и содержательными в результате сочетания с другими уровнями. Между ними нельзя установить резкие границы, поскольку они взаимодействуют в единстве, направлены на одну конечную или частную цель.

Каждый из уровней можно дополнительно подразделить на составляющие его подуровни. Вместе с тем отдельные уровни по некоторой общности выполняемых ими функций можно объединить в блоки. Так, например, первый уровень можно объединить со вторым, третий с четвертым, пятый с шестым и седьмым.

В то же время уровни не только взаимосвязаны и взаимодействуют друг с другом, но и (что весьма существенно) находятся как бы в конфликтных отношениях, вступают в противоречия друг с другом.

Уровни находятся в некотором иерархическом соподчинении. Каждый из последующих уровней, опираясь на предыдущий, выполняет в руководстве исполнением более сложные и дифференцируемые функции, обогащая тем самым средства мануального руководства исполнением. Каждый из последующих уровней дает дирижеру возможность руководить более конкретно и выразительно.

Иерархическая последовательность уровней характеризуется постепенным переходом от выполнения чисто технических функций к художественным, от руководства ансамблем к руководству выразительной стороной исполнения.

Одновременно возрастает и сложность овладения средствами каждого из последующих уровней. Это утверждение, правда, несколько условно. Соответственно тем или иным данным обучающегося, его темпераменту, знаниям, предшествующему исполнительскому опыту более трудными для него могут показаться разные уровни, и это говорит о том, что для каждого уровня необходимы специальные задатки, способности и психофизические качества.

В такой же степени каждый из более высоких уровней требует наличия все большего объема знаний и исполнительских навыков. Кроме того, весьма существенна направленность самих навыков и знаний. Так, например, исполнительские навыки пианиста, скрипача, а в особенности исполнителя на духовых инструментах совершенно различны и в разной степени содействуют приобретению дирижерских средств управления. Несомненно, известную роль играет также и определенность знаний и навыков. Так, например, дирижер должен не только уметь анализировать форму произведения, партитуру и т. д., но и обладать способностью видеть и чувствовать образность музыки, характер развития музыкальной ткани и многое другое. Об этом мы уже упоминали.

Что же касается особых задатков и личностных качеств обучающегося, то они особенно необходимы для овладения последними уровнями. Здесь волевые качества, темперамент, специфические черты характера (особенно — импульсивность) имеют, пожалуй, еще большее значение, чем знания. Можно отлично понимать, как надо исполнять произведение, но не иметь необходимых волевых качеств для действенной реализации замысла. Примеры подобного рода можно наблюдать очень часто.

В противоположность этому средства третьего и четвертого уровней опираются больше всего на знания, понимание структуры произведения, понимание логики развития музыкальной ткани и формы произведения.

И только первый уровень, несмотря на чрезвычайную свою важность как опоры всего построения дирижерской техники, меньше всего нуждается в каких-либо

музыкальных способностях. Для того чтобы овладеть средствами тактирования, нужны лишь способность перенимать движения, чувство ритма, элементарная сообразительность, внимание и, главное, хороший учитель, который может показать правильные приемы первоначальной техники. К сожалению, трудно выполнить именно последнее условие. Несовершенство тактирования, необоснованные рисунки движений, а главное, дефекты в самих этих движениях порой делают невозможным нормальное функционирование всех остальных уровней. Вместо того чтобы служить твердой ритмической опорой для всех уровней, тактирование, содержащее те или иные недочеты, само становится предметом, требующим специального внимания дирижера, отвлекая его от выполнения других, более важных функций.

Последнее обстоятельство подводит нас к рассмотрению чрезвычайно важной особенности дирижирования — наличию противоречий между отдельными его уровнями. Если говорить о моторике, о технических и выразительных приемах техники, то можно заметить, что они основаны на различных закономерностях и принципах. Все это не может не вызывать некоторого противодействия, противоречия между всеми этими элементами дирижирования.

Прежде всего еще раз укажем на противоречие, имеющее в дирижировании кардинальное значение, — между техническими и выразительными средствами дирижирования. Известно, что когда дирижер поглощен передачей выразительной стороны исполнения, то он не уделяет достаточного внимания руководству ансамблем. Происходит это потому, что дирижер большей частью не может, не умеет распределять внимание, направлять его сразу на несколько объектов. Воодушевленный дирижированием, он порой не слышит, что кто-то не играет или играет недостаточно ритмично. Если же дирижер все свое внимание направит на слушание ансамблевой стороны исполнения, то это может отвлечь его от руководства выразительностью музицирования. Здесь так же, впрочем, как и во всех последующих случаях, обнаруживается недостаточная развитость внимания — качества первой необходимости для дирижера.

Но противоречия между уровнями имеют и иное основание, заложенное как бы в самом существе этого искусства. Проявляется это в том, что сами технические движения, необходимые для передачи тех или иных качеств и характеристик исполнения, иногда оказываются трудно совместимыми. Так, например, для того чтобы показать тот или иной нюанс, исполнительский штрих, а в особенности характерность исполнения, требуется применить выразительный жест, нарушающий нормы и закономерности движений, необходимых для точного обозначения начала каждой доли такта. В такой же степени может противоречить он и закономерностям, лежащим в основе второго, а вместе с тем и третьего уровня. С другой стороны, строгое выполнение всех закономерностей первого уровня лишает дирижера возможности дирижировать выразительно и темпераментно.

Противоречия эти обнаруживаются в различной степени в зависимости от исполнительского мастерства оркестра, от характера произведения, а проще говоря, от каждого конкретного случая. По сути дела, преодоление противоречий — фундаментальный вопрос дирижирования, а тем более обучения дирижированию. Для того чтобы устранить влияние противоречий, в первую очередь необходимо знать, в чем они проявляются.

Рассмотрим противоречия в самой структуре дирижерской техники.

Первый уровень, как основанный на особых закономерностях, необходимых для точного обозначения каждой доли такта, именно в силу этого вступает в противоречие со всеми остальными уровнями, кроме второго, с которым он наиболее органично связан.

Второй уровень может сосуществовать с первым, поскольку жесты дирижера здесь направлены на то, чтобы оказывать воздействие на равномерность движений, а также ритмическую точность звуков, заполняющих долю. Можно сказать, что в этой своей функции второй уровень лишь развивает средства первого, облегчает руководство

ансамблем, ритмом и темпом исполнения, делает его более точным и конкретным. Движения «чистого» тактирования, отбивания метра здесь как бы поглощаются более совершенными средствами передачи внутреннего движения звуков в метрической доле. (Мы применяем подразделение на первый и второй уровни, поскольку приемы второго уровня требуют определенных усилий для овладения ими; они довольно редко встречаются в развитом виде в технике дирижера. Кроме того, как мы выше уже указали, средства второго уровня выполняют и выразительную функцию, и поэтому несводимы к примитивной задаче первого уровня).

Итак, первые два уровня предназначены главным образом для руководства ансамблем, ритмом, темпом и ровностью внутридольного движения. Функции эти весьма важны, но на характер, содержательность и «лицо» исполнения влияют лишь косвенно.

Третий и четвертый уровни в принципе не противоречат друг другу. Некоторые противоречия между ними могут возникнуть лишь из-за неопытности дирижера, неумения совмещать несколько выразительных задач. Вместе с тем оба они находятся в резком конфликте с первыми уровнями. Функции выразительных приемов обоих уровней — это передача логики движения музыкальной ткани произведения, показ характеристических особенностей произнесения фразы, музыкальная «дикция» и т. п. Вполне естественно, что движения, жесты, применяемые для отображения всех этих элементов исполнения, основаны на совершенно иных закономерностях. Здесь на первое место выступают образность движений, ассоциативные связи, рафинированные жесты, передающие артикуляцию и т. п. Для того чтобы показать какой-либо выразительный элемент исполнения, приходится иногда изменять не только рисунок тактирования, но и сам принцип движений, применяемых для обозначения начала доли. Это вполне понятно — ведь все выразительное дирижирование, по сути дела, не что иное, как своеобразное преодоление «стандарта» движений тактирования, вызывающее иногда явное их изменение и варьирование, без нарушения при этом временных отношений между долями такта.

Жесты пятого уровня почти полностью базируются на ассоциативных представлениях, на развитых моторных ощущениях. Это скорее выразительные движения, чем технические приемы. Они еще больше отходят от норм тактирования, в частности от стандартных схем обозначения метра. Для того чтобы передать в жестах своеобразие форм образности музыкального движения, надо отойти от трафаретной, выражающей лишь метрические отношения долей, схемы тактирования.

Выразительные средства шестого уровня передают характер и эмоциональную окрашенность музыкальных образов. Нет надобности говорить о том, что требования, предъявляемые к этому уровню дирижирования, вызывают необходимость применения особых «экстра»-приемов, жестов, ярких по своей выразительности, образности, эмоциональной насыщенности, которые иногда еще менее смогут согласовываться с нормами тактирования.

Становится понятной задача, стоявшая перед обучающимся, а именно — научиться совмещать трудносовместимое, преодолевать труднопреодолимое. К этой трудности добавим еще и неопределенность самих средств дирижирования, отсутствие непосредственной связи между жестом дирижера и звуковым результатом, сложность отбора наиболее приемлемых, наиболее выразительных средств для передачи музыкальных образов — и картина сложности этой «легкой» специальности становится более явственной. Мы указали на противоречия между направленностью внимания дирижера, затем — на противоречия, существующие в самой структуре дирижерских средств управления. Теперь покажем еще одну плоскость противоречий. Это противоречия, возникающие по причине многоголосности оркестровых произведений. Разные голоса подчас требуют различных приемов дирижирования. Так, дирижируя мелодией, показывая ее выразительные свойства, дирижер вместе с тем иногда может мешать исполнению аккомпанемента, поскольку средства, предназначенные для

дирижирования мелодией, противоречат тому, что необходимо для аккомпанемента. А такова вся партитура оркестрового произведения: каждый голос требует каких-то особых технических приемов.

### Три блока уровней дирижерской техники

Перед дирижером нотная запись оркестрового произведения. Только от него зависит теперь, в каком виде предстанет перед слушателями произведение композитора, нередко — уже давно ушедшего от нас. Поймет ли дирижер мысли автора, сумеет ли воплотить их в исполнении? Все теперь зависит от дирижера.

Как мы видели, в приведенной нами структуре уровней градации их чрезвычайно тонки. Для укрупнения схемы семь уровней следует объединить в три блока соответственно следующим задачам: а) как дирижер прочтет партитуру, б) в какой мере раскроет замыслы автора, в) сможет ли воплотить их в полной мере.

Объединим средства самого примитивного, формального исполнения: это тактирование — формальное обозначение метра, темпа и силы звука, выполняемое движениями различной амплитуды, большей или меньшей остроты или мягкости. Дирижер может управлять таким способом, не вникая в содержание произведения, даже не зная его, видя его, знакомясь с ним, возможно впервые. Итак, первый блок средств восприятия и руководства исполнением — это то, что дирижер *видит* в партитуре произведения. Фактически в его действиях передается внешний вид партитуры, нотной записи без какого-либо ее осмысления. Мы сочли нужным указать этот уровень, поскольку и данный вид управления исполнением признается как дирижирование.

Ко второму блоку следует отнести все то, что дирижер *понимает* в партитуре произведения, все то, что он может воспроизвести, раскрывая смысл, содержание произведения. Конечно, градации понимания дирижером содержания произведения достаточно широки — все зависит от таланта, знаний и исполнительского опыта дирижера. Наконец, к третьему блоку отнесем все то, что дирижер может *почувствовать* в произведении и передать в своем исполнении. Как и во втором блоке, передача дирижером эмоциональной стороны содержания произведения может иметь известные градации.

Второй и третий блоки являются основой выразительного и содержательного исполнения. А как же первый блок? Может быть, его надо полностью исключить? Нет, он также необходим. Точность средств тактирования — основа ритма и определенности метра. Но еще важнее другое. От точности и рациональности движений схем тактирования зависит возможность естественного изменения, трансформации в средства выразительного дирижирования. Если движения тактирования имеют какие-либо дефекты, то это неизбежно отразится на возможности трансформировать их в выразительные жесты. От качества почвы зависит качество овощей, растений и т. д., хотя сама почва несъедобна. Так же и тактирование. Его нельзя рассматривать как какое-то выразительное средство управления исполнением, но оно оказывает существенное влияние на эти выразительные средства. Без точности тактирования исполнение становится неряшливым, а то и просто хаотичным. Без достаточно развитых средств второго блока исполнение может быть формальным, лишенным осмысленности и содержательности. Без выразительных *средств третьего* блока исполнение будет недостаточно одухотворенным и эмоциональным.

Практически каждый более или менее профессиональный дирижер владеет средствами всех трех блоков, но, конечно, в различной степени. Этим и объясняется различие между дирижерами, различный характер их средств управления и воздействия на оркестр.

Еще раз напомним. Как и во всяком искусстве, тот или иной уровень техники дирижера зависит от уровня его способностей. Но для того чтобы способности позволили дирижеру овладеть средствами управления исполнением, они должны быть развиты. Для этого в первую очередь нужна определенная установка, отношение к искусству

дирижирования. Необходимо иметь соответствующие знания, понимать специфику искусства управления исполнением, понимать, что такое дирижерские способности, и конечно, знать, как это осуществлять. Дирижерские задатки можно развивать, но, как приходится наблюдать, эти задатки музыканта чаще всего остаются нереализованными, неразвитыми и практически дирижеры довольствуются лишь незначительной частью того, что им «дано от рождения».

## **Уровни воздействий дирижера на исполнителей**

Дирижирование оказывает воздействие на разные уровни сознания исполнителей. Степень этого воздействия зависит от уровня сознания самого дирижера, глубины постижения им произведения, ощущения динамичности развития музыкальной ткани, выражения образно-эмоционального строя, смыслового содержания, а также от уровня сознания исполнителей.

Как мы уже говорили, каждый дирижер выражает в своих жестах не более того, что может понять и ощутить в структуре, содержании произведения. Точно так же и исполнитель, играющий в оркестре, поймет в жесте дирижера не более того, что может ожидать, что в состоянии «прочсть» в нем, что позволяют ему уровень его музыкального мышления, исполнительская культура и исполнительский опыт. Этим и отличаются друг от друга оркестры разных квалификаций. Каждый оркестр понимает дирижера по-разному.

Каковы же уровни этого воздействия? Прежде всего, независимо от квалификации оркестра, каждый дирижер любого ранга должен оказывать воздействие на ритмическое чувство играющих, без чего не может быть достигнут ансамбль. Действия дирижера, направленные на создание у исполнителей одинакового ощущения темпа (временного движения каждой доли такта), воспринимаются играющими непроизвольно, подсознательно. Столь же непроизвольно воспринимаются и изменения темпа, если оркестр имеет хотя бы небольшой опыт. Здесь существуют специфические тонкости — например, для современного оркестра высокой квалификации характерна тенденция отвечать на жест дирижера с запозданием, поэтому даже тактирование представляет некоторые трудности. Как же оркестранты воспринимают действия дирижера, обращенные на руководство движением музыкальной ткани, в частности внутридольным движением? Здесь известное значение имеет уровень квалификации оркестра. Средства, предназначенные для ритмозвукового обозначения доли, воспринимаются не столь непосредственно, как средства определения темпа. Можно сказать, что исполнители непроизвольно следуют за темпом, показываемым дирижером, однако внутреннее заполнение счетной доли может оказаться неровным в ритмическом отношении или недостаточно выразительным. Так, например, в Седьмой симфонии Бетховена ритм побочной партии в первых скрипках из-за передержки пунктирной восьмой в большинстве случаев бывает неточным. Часто пунктирный триольный ритм играется почти как четверть и две шестнадцатые. Данный недостаток, кстати сказать, вообще свойственный исполнению этого ритма, здесь проявляется особенно сильно. Две восьмые в мелодическом отношении исполняются неровно и маловыразительно, если находятся между более длительными звуками. Неполная доля в начале мелодической фразы большей частью не успевает (из-за запаздывающего вступления) прозвучать наполненно и выразительно. Примеров можно привести множество. Они говорят о том, что у оркестрантов не воспитано внимательное отношение к звуковому заполнению доли.

Жесты дирижера, передающие заполнение доли, воспринимаются уже не столь непосредственно. Однако, подкрепленные словом, они оказывают свое действие на выразительность исполнения. В оркестрах высокой квалификации реакция на них более

непосредственна.

Что мы можем сказать о более высоких уровнях музыкального мышления дирижера и, соответственно, о его воздействии на исполнителей? Мы имеем в виду передачу образности движения музыкальной ткани. В дирижерском исполнительстве это находит непосредственное отражение в выразительных средствах мануальной техники. Именно в дирижировании образность музыкального движения приобретает наглядные, осязаемые формы, поскольку она так или иначе связана с образно-эмоциональным содержанием музыки. Передавая в жестах эту образность, дирижер оказывает определенное воздействие на восприятие музыкантами содержания исполняемого момента произведения. Образными жестами дирижер раскрывает исполнителям музыкальное содержание, побуждает их играть соответственно собственному представлению.

Выразительные средства, передающие образность движения музыкальной ткани, воспринимаются исполнителями опосредованно. В этом их коренное отличие от предшествующих уровней. Как уже говорилось, жесты, отражающие образность движения музыкальной ткани, понимаются на основе ассоциативных представлений, сложившихся у человека в его жизненной практике. Движения, выполняющие такие действия, как удар, толчок, нажим, растягивание, выжимание и т. д., соответственно понимаются и ассоциативно связываются с музыкальным характером исполняемого места произведения. Точно так же воспринимаются и движения, наблюдаемые нами в природе, например, падение, взлет, парение, скольжение. Но кроме того, движения дирижера могут ассоциироваться и с более отдаленными представлениями, такими характеристиками, как легкий, тяжелый, светлый, мрачный и т. п.

Особый уровень воздействия дирижера на музыкальные представления исполнителей возникает тогда, когда он остро ощущает драматургию произведения, наполненную динамикой борьбы, преодоления сопротивления, стремления к достижению какой-либо цели. Борьба эта вызывает у дирижера соответствующее эмоциональное отношение к драматическим коллизиям разыгрывающихся в музыке «событий». Это драматические конфликты первой части, лирические переживания второй, шутовская «разрядка» или гротеск третьей и завершающий музыкальный «роман» финал, как бы утверждающий торжество света, справедливости, разума либо рисующий невозможность достижения этого.

Содержание «событий», совершающихся в каждой части симфонии, так же как и в каждом симфоническом произведении, может быть понято дирижером по-разному. Причем представление его о содержании произведения может со временем изменяться. Это последнее, казалось бы незначительное, обстоятельство дает повод для размышления. Каждое музыкальное произведение великого мастера отражает какие-то жизненные события, литературный сюжет, ту или иную программу, даже если она и не указана автором. Но воплощено это в музыке средствами именно музыкального языка, имеющего свои законы отражения явлений действительности. Содержание произведения разворачивается соответственно закономерностям музыкального искусства. Однако, как мы упомянули, понимаются они каждым исполнителем по-разному. Не каждый дирижер видит и ощущает всю особенность развития музыкальной ткани произведения, динамику этого развития, образность музыкального движения. Не каждый чувствует образно-эмоциональное содержание. Музыка отнюдь не отражает определенные зримые образы, не передает понятия. Только чувствующий музыкант может ощущать в ней и накал борьбы, и глубокий, проникновенный лиризм, и мрачное отчаяние, и скорбь, и прочие проявления человеческих чувств, и даже какие-то действия. Образы, вызываемые музыкой, столь неопределенны, что иногда только примерная программа, данная автором, может направить воображение исполнителя в определенное русло. Слушая «Франческу», мы воспринимаем пассажи как адские вихри, в «Буре» же они представляются нам как бурное море. Но слушая эти фрагменты произведений вне контекста с целым, мы могли

бы воспринимать их и иначе. Наше восприятие того или иного музыкального материала не изолировано от его окружения. Именно в контексте целого мы соответственно понимаем каждый фрагмент произведения.

Мы вскользь затронули сложную проблему музыкального содержания. Дирижер, видящий в музыке лишь «звуковые формы», последовательность разных музыкальных построений, ритмических структур, передающий своими движениями лишь оттенки, знаки артикуляций, не сможет дирижировать увлеченно, активно и содержательно. Ему просто нечего передавать. Лишь глубокое понимание музыкального содержания произведения находит то или иное отражение в его поведении за пультом. А если он обладает развитыми руками, чутко улавливающими характер его музыкальных представлений, вызываемые ими эмоции, это будет выражено в дирижировании, передано исполнителям.

Итак, можно сказать, что высокий уровень восприятия музыкального материала, исполнительского мышления, воздействия на играющих проявляется тогда, когда дирижер, охватывая все уровни, может понимать и ощущать содержание, музыкальную драматургию произведения.

Почему мы считаем, что ощущение драматургии произведений особенно важно в дирижерском исполнительстве? Дирижеру недостаточно понимать лишь архитектуру произведения. Она может еще и не вызывать того острого ощущения динамики развития музыкальной ткани, эмоционального содержания, драматургии, которое способно отразиться в выразительных жестах, мимике, во всем облике. А ведь именно такими средствами дирижер может оказывать воздействие на сознание исполнителей, на формирование, протекание и реализацию своих музыкальных представлений. Только очень яркие, динамичные музыкальные представления в состоянии вызвать выразительные жесты, способные воздействовать на музыкальные представления исполнителей.

Содержание различных уровней дирижерского восприятия музыкальных произведений позволяет понять, почему так редки дирижеры, способные осваивать высшие уровни. Музыкантов, обладающих высшими уровнями музыкального мышления, немало, однако равных им дирижеров значительно меньше. Причина этого понятна: кроме высокого уровня музыкального мышления дирижер должен обладать специальными данными — способностью трансформировать музыкальные представления в выразительные жесты. С другой стороны, существуют дирижеры, наделенные дирижерскими данными, но обладающие сравнительно невысоким уровнем музыкально-исполнительского мышления. Можно также упомянуть и выдающихся музыкантов со слабой дирижерской техникой, что объясняется даже не отсутствием соответствующих способностей, а недостаточной их развитостью из-за неправильной ориентации, неверного понимания существа дирижерского искусства.

Подобное же можно заметить и в отношении уровня музыкального мышления. При соответствующей направленности занятий дирижированием он может быть значительно повышен. Известно, что врожденные задатки — это лишь предпосылки для превращения их в способности (при целенаправленном их развитии). Содержание способностей, их качественный уровень всецело зависят от направленности и условий воспитания. Хорошо известно то, что требуется для воспитания инструменталиста, однако вряд ли имеются достаточные представления о том, как следует развивать музыкальные задатки применительно к требованиям дирижерского искусства.

Итак, дирижер должен оказывать активное воздействие на сознание исполнителей. В конечном счете качество исполнения зависит от уровня восприятия исполнителями нотного текста, а перед дирижером стоит более сложная задача осуществления соответствующего воздействия на исполнителей с тем, чтобы передать им собственное понимание содержания произведения. Поэтому для тех, кто располагает необходимой дирижеру техникой (и соответствующими способностями), эта задача

безусловно выполнима, она во многом легче, чем самому исполнить произведение на инструменте. Однако для тех, кто этими возможностями не обладает, она не только трудна, но и порой недоступна.

Для того чтобы оказывать воздействие на музыкальные представления исполнителей, дирижер должен не только объяснить характер музыкального образа и передать это в выразительных жестах. Он должен решить и более сложную задачу — найти в музыкальном образе те черты, которые допускают жестовое их отображение. Разумеется, это должно быть то, что наиболее ярко и наглядно передает самую суть музыкального образа. При этом следует иметь в виду необходимость передачи в жестах характера музыкального образа в динамике его движения, развития. Если, объясняя словами, дирижер может сказать: «здесь нужно передать тревожный характер музыки, а здесь постепенно успокоиться», то руководя исполнением средствами мануальной техники, он должен наглядно показать, как именно передается в музыке то или иное состояние, какими музыкально-выразительными средствами это может быть достигнуто.

Чем трудны задачи дирижера, желающего оказывать самое высокое воздействие на сознание исполнителей? Прежде всего и главным образом неопределенностью средств, которыми это достигается. Исполнить сложный пассаж на инструменте — задача безусловно трудная, требующая иногда длительного времени для ее осуществления. Но исполнитель знает, что именно он должен делать для того, чтобы выполнить поставленную задачу. Дирижер же, даже понимая требуемый характер исполнения, не всегда может знать, какими дирижерскими средствами это достигается. Ведь ему нужно передать свое представление исполнителям, а какие необходимые для этого средства следует применить? Их еще надо найти в результате поистине творческого труда, поскольку готовых рецептов нет. Таковые имеются лишь для некоторых стандартных элементов исполнения — показ смены динамики, изменения темпа и т. д. Это и заставляет искать, экспериментировать, пробовать то одни, то другие выразительные средства. Подлинный дирижер, понимающий свои задачи, никогда не останавливается на достигнутом, он всегда ищет более совершенные средства дирижирования.

Как видим, исполнительские задачи современного дирижера, способного пользоваться всеми выразительными возможностями мануальной техники управления исполнением, чрезвычайно сложны. Именно по этой причине многие успешные и даже известные музыканты-исполнители, становящиеся за дирижерский пульт, не могут в полной мере оказывать воздействие на исполнителей.

Для того чтобы исполнить какое-либо сложное произведение на инструменте, необходимо владеть соответствующей техникой. Посредственного музыканта нельзя признать хорошим исполнителем: подделка обнаружится немедленно. В дирижерском исполнительстве мы видим иное. Подавляющее большинство дирижеров располагает мануальными средствами, достаточными лишь для воздействия на сравнительно невысокие уровни сознания исполнителей. Более того, в практике дирижерского исполнительства можно встретить профессиональных дирижеров, уровень технических возможностей которых находится на самых первых ступенях исторической эволюции дирижерского искусства.

Возможность подобного положения объясняется разными обстоятельствами. Приведем несколько примеров. Музыкант только что начал учиться дирижерскому искусству, может лишь тактировать, показывая ту или иную динамику. Но вот он становится перед оркестром и начинает дирижировать. По существу, он ничего не предлагает исполнителям, ничего не истолковывает, никого не побуждает играть активно и содержательно. И тем не менее оркестр играет если и не выразительно, то достаточно корректно. А если, к примеру, с таким дирижером оркестру предстояло бы играть на каком-то ответственном концерте, то тогда оркестр, вопреки неумелому и бессмысленному дирижированию, будет играть даже выразительно. Музыканты просто не станут обращать внимания на дирижера.

В приведенном примере начинающий дирижер владел лишь примитивным тактированием и не мог оказывать воздействия на выразительность исполнения. Но возьмем другой случай. Дирижер — хороший музыкант или композитор, автор исполняемого произведения. Он прилагает все усилия для того, чтобы передать выразительную сторону исполнения. Однако его жесты, может быть как-то и отражающие характер музыки, противоречат точности руководства ансамблевой стороной исполнения. В этом случае оркестранты, желая помочь авторитетному музыканту, прилагают усилия, чтобы не обращать внимания на неумелые и дезорганизирующие действия незадачливого руководителя, и играть достаточно корректно. Итак, то, что оркестр играет знакомое ему произведение удовлетворительно, показывает достаточно высокий профессиональный уровень исполнителей, но отнюдь не искусство подобного дирижера.

Рассмотрим другой пример, кстати сказать, часто встречающийся в практике дирижерского исполнительства. Дирижер — опытный музыкант, к тому же, как бывший оркестрант, хорошо знающий особенности оркестрового исполнительства, умеющий работать с оркестром. Используя примитивные средства тактирования, он все свои исполнительские намерения осуществляет при помощи словесных замечаний, объяснений, путем многочисленных репетиций. Перед нами типичный пример практики руководства исполнением, имевший место на заре дирижерского искусства. Если такой дирижер обладает волевыми качествами и темпераментом, то он вполне может отвечать невысоким требованиям дирижерской практики. Подобного дирижера можно поставить во главе оркестра. Но допустимо ли оценивать его с точки зрения требований современного развитого дирижерского искусства? Ведь такой дирижер оказывает воздействие лишь на сравнительно невысокие уровни сознания исполнителей. (Мы имеем в виду воздействие, оказываемое средствами мануальной техники, а не словами.) Однако подделку отличить столь же трудно, как и определить требования современного дирижирования, определить его содержание и возможности.

Чем объяснить профессиональную непригодность подобных дирижеров? Разумеется, отсутствием достаточных дирижерских данных. За дирижерскую палочку берутся музыканты, иногда полностью лишённые какого-либо дирижерского дарования. Но недостатки некоторых дирижеров объясняются и иными обстоятельствами, о которых важно упомянуть. Иногда бывают случаи, когда музыкант, в общем наделенный потенциальными дирижерскими данными, не в состоянии воздействовать на сознание исполнителей лишь из-за неразвитости своих способностей. Обучаясь дирижированию, он осваивал приемы дирижерской техники, способы выполнения определенных движений, однако не развивал способности и качества, необходимые для руководства исполнением, для воздействия на оркестрантов.

Может быть и иной случай. Музыкант наделен дирижерским даром, но его техника тем не менее примитивна, не дает возможности оказывать на исполнителей должного воздействия. Происходит же это по той причине, что он придерживается неправильной установки — считает своей задачей показывать лишь темпы, оттенки и знаки артикуляции, отображать в своих жестах лишь некоторые, формальные данные нотного текста. Он не думает о чем-то большем, о необходимости воздействовать на сознание исполнителей, передавать им характер музыкальных образов, воодушевлять их, побуждать к активному сотворчеству. Все это ему чуждо. Перед нами дирижер-догматик, музыкант, видящий свою задачу лишь в передаче точного текста, буквы, а не духа музыки. (Вспомните гневные упреки Ф. Листа по этому поводу.)

Упомянем еще об одном типе дирижера, также пользующегося сравнительно невысокими по своему уровню средствами мануального воздействия на исполнителей. Причина этого здесь принципиально иная. Мы имеем в виду главного дирижера высокопрофессионального оркестра, состоящего из музыкантов высшего класса. Дирижеру просто нет необходимости «истолковывать» подобным музыкантам смысл музыкальной фразы. Они в этом не нуждаются. Если потребуется, дирижер ограничится

несколькими замечаниями во время репетиционной работы с тем, чтобы исполнители сами воплощали намерения дирижера во время исполнения. Но может быть и иное положение, когда дирижер тщательно работает на репетиции, на концерте же ограничивается лишь некоторыми жестами, воодушевляющими музыкантов, придающими исполнению нужное направление.

К числу дирижеров, как бы не нуждающихся в особенно выразительных средствах дирижерского воздействия на высшие уровни сознания исполнителей, можно отнести оперных дирижеров. В предварительной работе над оперным спектаклем обычно устанавливаются и тщательно прорабатываются все выразительные детали исполнения. В момент руководства спектаклем дирижеру нет необходимости особенно активно воздействовать на сознание исполнителей — они отлично знают всё, что им надлежит выполнять. Но это отнюдь не значит, что дирижер может быть пассивным регистратором оттенков исполнения и аккомпаниатором. Несмотря на то что оркестр независимо от указаний дирижера играет выразительно, дирижер не может не быть творчески активным, непосредственно и живо участвующим в исполнении. Однако в подобном случае он оказывает воздействие не столько на сознание исполнителей, сколько на эмоциональную их сферу. Своими действиями дирижер должен воодушевлять музыкантов, вызывать в них живость исполнительских ощущений, желание активно участвовать в исполнении, что особенно важно в спектаклях, много раз повторяющихся в течение оперного сезона.

Как видим, здесь воздействие дирижера имеет несколько иной характер. И это вполне понятно. Руководя исполнением, дирижер оказывает воздействие на те стороны, которые вызывают конкретную необходимость его активного участия. Так, в какие-то моменты исполнения ему приходится применять чисто технические средства.

Как мы уже упоминали, высококвалифицированный оркестр не всегда нуждается в детальных, «истолковывающих» жестах. Необходимость в них возникает тогда, когда дирижеру надо изменить музыкальные представления исполнителей, к которым они уже привыкли, либо тогда, когда музыканты играют незнакомое произведение.

И тем не менее следует сказать, что, управляя оркестром самой высокой квалификации, дирижер не может ограничиться формальным подходом. Даже если ему нет необходимости истолковывать произведение, он не должен устраняться от активного участия в исполнении. Для того чтобы исполнение было содержательным, он должен воодушевлять исполнителей, вызывать творческое отношение к самому исполнительскому процессу. Понятно, что такое дирижирование должно быть не только эмоциональным, но и образным. Подобный подход к исполнению имеет непосредственное отношение и к руководству исполнением. Здесь обнаруживается обратная связь: эмоционально-образные жесты дирижера оказывают существенное влияние на активность и живость протекания его музыкальных представлений. В выразительных жестах дирижер в большей мере может ощущать непосредственность исполнительского воплощения своих музыкальных представлений, что также благоприятствует активности и живости исполнения, активности дирижерских средств.

Содержательность и воздействующая сила мануальных средств управления проявляется в наибольшей степени в деятельности дирижера-гастролера. Такой дирижер обычно работает с оркестром, имеющим определенные исполнительские традиции и установки, которые не всегда соответствуют художественным намерениям дирижера. Дирижер-гастролер, как правило, имеет ограниченное количество времени и поэтому, для того чтобы перестроить сознание исполнителей на иной лад, он вынужден полагаться главным образом на силу своих мануальных средств, на их способность оказывать активное воздействие.

Приведем несколько примеров выразительного воздействия дирижеров на исполнителей.

В 1910 году в Мариинский театр для дирижирования оперой Вагнера «Тристан и Изольда» был приглашен выдающийся немецкий дирижер, последователь Вагнера —

Феликс Мотль. На огромную оперу он получил всего две репетиции, которые использовал главным образом для знакомства с коллективом оркестра и вокалистами. Оркестранты были несколько удивлены тем, что прославленный дирижер ограничился незначительными требованиями. (Они привыкли к исключительно тщательной работе своего главного дирижера Э. Направника.) В разговоре с дирижером концертмейстер виолончелей Вольф-Израэль поделился с ним впечатлением, сложившимся у оркестра. В ответ на это Мотль ответил: «Бедные, они еще не знают, что будет с ними вечером». Действительно, на спектакле, вдохновленные воздействием дирижера, оркестранты играли с необыкновенной экспрессией и увлечением. И это сделало выдающееся мастерство дирижера. На следующий день Мотль поехал к Направнику, чтобы выразить ему глубокую признательность за превосходную выучку оркестра, давшую ему возможность исполнить оперу в соответствии со своими художественными требованиями. Этот случай рассказал нам, своим ученикам, профессор Н. А. Малько в 1926 году. В этом же году в Ленинградской филармонии впервые выступал Ганс Кнаппертсбуш. Первое впечатление от нового дирижера было несколько обескураживающим. В отличие от своих зарубежных коллег, работавших на репетициях с исключительной требовательностью, Кнаппертсбуш ограничился лишь проигрыванием отдельных кусков Пятой симфонии Бетховена — произведения, над которым дирижеры работают с особенной скрупулезностью. Но что было вечером... Дирижера как будто подменили. За пультом стоял властный и вдохновенный руководитель, под руками которого оркестр заиграл с необычным увлечением и выразительностью. Еще более примечателен был концерт из произведений Иоганна Штрауса. Впервые в концертной практике зимнего сезона были объявлены три концерта с обширнейшей программой из произведений прославленного венского композитора. Пришедшим на репетицию представлялась необычная картина: у сидящего за пультом дирижера лежало четырехручное переложение вальсов Штрауса. С карандашом в руках он делал отметки, договариваясь с оркестром, где играть с повторениями, а где идти на коду и т. д. Время от времени он пробовал на оркестре некоторые переходы. Оркестранты сидели также с карандашами, помечая в партиях указания дирижера. Проигрывалось лишь очень немного. И это все в произведениях, где дирижерам обычно приходится репетировать, устанавливая требуемый характер исполнения.

Вечером было что-то необыкновенное. У дирижера «играл» каждый палец на руке, показывая тончайшие нюансы исполнения. О каких-либо затруднениях в изменениях темпа не могло быть и речи. Все получалось свободно, непринужденно и с замечательным изяществом. Посвященным в «тайны» репетиционной работы Кнаппертсбуша все происходившее казалось чудом. Ведь фактически все произведения исполнялись почти без проработки.

Приведенный пример говорит не только о непревзойденном техническом мастерстве дирижера, но и о высоком классе оркестра, о его исполнительской гибкости, необыкновенной чуткости к жестам дирижера, умении адекватно реагировать на все его указания. Убежденность в своих возможностях и доверие к оркестру позволили дирижеру избежать тех долгих часов репетиционной работы, которые часто бывают вызваны лишь отсутствием у дирижера достаточной техники, а у оркестра — необходимого исполнительского опыта.

Следует сказать, что, репетируя произведения Рихарда Штрауса, Кнаппертсбуш работал над отдельными деталями с величайшей тщательностью, добываясь от музыкантов тонкости исполнения. Но все это достигалось главным образом путем выразительного дирижирования, а не пространственных объяснений.

Приведем еще один пример. Вскоре после войны, после продолжительного отсутствия, дирижер Альберт Коутс (до войны работавший в Мариинском театре) был приглашен продирижировать оперой «Хованщина». Единственную свою репетицию дирижер сократил наполовину, пройдя лишь некоторые наиболее важные эпизоды

спектакля. «Вы оперу отлично знаете, я тоже, вечером будет хорошо», — сказал он оркестру. И действительно, вечером был замечательный спектакль. Оркестранты не подвели дирижера, которого они обожали. (Коутс гастролировал в СССР в 1927 году, дирижировал в театре операми «Сказка о царе Салтане» и «Сказание о невидимом граде Китеже», а также концертами в Филармонии).

В 1956 году ленинградские слушатели впервые познакомились с искусством Франка Конвичного. С первой же репетиции дирижер захватал оркестр своим искусством. Образной выразительностью своего жеста он добивался осуществления своих намерений без особого труда. Вторая симфония Брамса уже на репетиции предстала в каком-то новом облике, поражая глубиной и выразительностью воплощения. Вечером восторг оркестра разделила еще более восторженная публика.

Но вот через год-два в Ленинград приехал оркестр Гевандхауза, возглавляемый своим постоянным дирижером Конвичным. На этот раз слушателей ожидало досадное разочарование. Перед оркестром стоял тучный дирижер, без какого бы то ни было увлечения однообразно тактирующий. Оркестр же привычно исполнял заранее выученное произведение. А это была та же Вторая симфония Брамса. Этот случай показал различие между дирижером-гастролером и тем же дирижером, управляющим «своим» оркестром. Конечно, этот пример не следует считать правилом. Однако он наводит на некоторые размышления о природе и роли активности дирижера.

## **О механизме дирижерского воздействия**

Механизм дирижерского воздействия можно объяснить следующей схемой. Музыкальные представления, возникающие в сознании дирижера в момент руководства исполнением, вызывают у него соответствующие двигательные ощущения и на их основе выразительные жесты технического и образного характера. Можно сказать: музыкальные ощущения (вызываемые музыкальными представлениями) через двигательные (мышечные) ощущения трансформируются в выразительные жесты. Жесты эти понимаются исполнителями в силу общности закономерностей музыкального исполнительства и соответственным образом воздействуют на их сознание.

Таким образом двигательные ощущения оказываются связующим звеном между сознанием дирижера, его музыкальными представлениями и жестом, воздействующим на исполнителей. Как видим, механизм дирижерского воздействия как будто бы очень прост. Тем не менее не каждый дирижер в состоянии влиять на художественную сторону исполнения, а порой он не справляется даже с ансамблем, совместностью игры музыкантов.

Совершенно очевидно, что способность дирижера трансформировать музыкальные представления в выразительные жесты зависит как от яркости и активности музыкальных представлений, так и от развитости двигательных ощущений. Здесь обнаруживается одна из наиболее сложных и загадочных проблем дирижерского искусства.

Какими должны быть музыкальные представления дирижера, чтобы они могли оказывать влияние на его двигательные ощущения, которые и трансформировали бы музыкальные представления в выразительные жесты, оказывающие воздействие на процесс исполнения? И второе: в каком направлении и какими методами нужно развивать двигательные ощущения, чтобы они могли «улавливать» содержание музыкальных представлений дирижера и трансформировать их в соответствующие активные действия, направленные на руководство исполнением?

Мы уже указывали: музыкальные представления дирижера должны быть чрезвычайно активны, образны и динамичны. Вместе с тем музыкальный материал может

восприниматься и мыслиться исполнителями по-разному. Например, исполнитель может хорошо знать произведение, но передавать его в своем исполнении формально; может совершенно точно выполнять все оттенки, знаки артикуляции и фразировки и в то же время не вникать в музыкальное содержание, не понимать его, ничего не пережить, ничего не ощутить. На другом полюсе находится исполнитель, стремящийся выразить содержание. Он стремится следовать за созидающей мыслью автора, ощущает процесс развертывания музыкального содержания, динамику развития, образность музыкального движения. Он увлечен как самим произведением, так и процессом его творческого воплощения в своем исполнении.

Мы упомянули об ощущении динамичности музыкального движения, его образности, характерности и т. п. Чем больше всевозможных ощущений дирижер сможет получить от восприятия (и воплощения) произведения, тем большее количество двигательных ощущений будет приведено в действие и будет способствовать возникновению выразительных жестов.

Возможность отражения музыкальных представлений дирижера в его действиях зависит не только от их силы и активности. Чуткость «улавливания» руками дирижера в конечном счете обуславливается развитостью его двигательных ощущений. Действия подлинных дирижеров совсем не так просты, как кажутся неопытному глазу. Мануальные средства подобных дирижеров не только понимаются исполнителями, но и вызывают у них чувство, благоприятствующее творческому отношению к процессу исполнения, воодушевляют их, делают игру в оркестре приятной и увлекательной.

Что же делает мануальные средства дирижера столь действенными и могущественными? На это чаще всего можно услышать ответ, что все дело в волевом воздействии, в наличии у дирижера волевых качеств. Столь же часто ссылаются на необходимость специальных способностей. Все это справедливо и вместе с тем ровно ничего не объясняет. Дирижер, конечно, не может обладать совершенными и активными средствами воздействия, не имея волевых качеств и дирижерских способностей. Но проявляются они в конкретных психофизических действиях средствами дирижерской техники, при помощи движений. О каких бы качествах и свойствах психики дирижера мы ни упоминали, в конечном счете все сводится к движениям, которыми он управляет оркестром. Движения же эти приобретают наибольшую активность лишь тогда, когда они возникают у него в результате ощущения динамичности развития музыкальной ткани произведения. Это говорит о том, что в основе дирижерской техники лежат особо сложные двигательные ощущения, которые и являются связующим звеном между музыкальными представлениями (иначе говоря, ощущениями музыкального ряда) и выразительными жестами.

Выше мы уже упоминали о том, что практика дирижирования может и не содействовать развитию двигательных ощущений. Действительно, движения тактирования нуждаются в столь примитивных ощущениях, что не могут развивать их. Не развиваются они и в тех случаях, когда дирижер добросовестно показывает разные так называемые штрихи, знаки артикуляции. Благодаря примитивности подобных технических приемов они могут быть освоены без особого труда. Однако стоит лишь упомянуть о выразительных средствах, как мы сталкиваемся с действиями, базирующимися на более сложных и к тому же менее понятных ощущениях.

Дирижер лишь в том случае сможет овладеть средствами активного и выразительного руководства исполнением, если он ощутит непосредственную связь своего музыкального мышления с жестом. Важно, чтобы жест порождался как музыкальным содержанием произведения, так и конкретными требованиями процесса руководства исполнением, а для этого необходимо наличие развитых двигательных ощущений.

Разумеется, все это достижимо лишь при том условии, что дирижер ставит перед собой цель передавать не внешние свойства музыкальной материи, а ее содержание. Лишь

видя перед собой подобную цель, дирижер вынужден будет заботиться о специальном развитии активных и выразительных средств управления исполнением, будет настойчиво и инициативно искать методы развития всех необходимых дирижеру качеств и свойств. И конечно, он обратит внимание на развитие двигательных ощущений, поскольку на них базируются выразительные средства мануальной техники дирижирования.

## II. Дирижерские способности

### О влиянии музыкально-педагогических способностей на дирижерские

Прежде всего необходимо сказать, что каких-либо специфических, врожденных способностей не существует; врожденными могут быть только задатки, свойства и качества психики, благоприятствующие развитию собственно дирижерских способностей, и все они носят общий характер. В соответствующих условиях они могут развиваться в способности иного плана, послужить базой для воспитания музыканта-инструменталиста, актера, танцора и т. д. Неспецифическими являются, например, музыкально-исполнительские данные — слух, ритмическое чувство, память, внимательность — или педагогические задатки, однако без них невозможно развитие специфических дирижерских способностей, которые базируются также и на «немузыкальных» задатках — двигательных ощущениях, волевых и других качествах.

Когда мы говорим о дирижерской направленности музыкально-исполнительских (в совокупности с педагогическими) способностей, то подразумеваем не только их яркость, но и особую специфичность. Дирижер должен глубоко, живо и образно понимать и ощущать музыку, тогда это отразится в его жестах, сделает их способными оказывать влияние на музыкальные представления исполнителей. Иначе говоря, дирижер должен видеть, понимать и ощущать произведение «по-дирижерски». Это значит, что он должен ощущать динамичность развития музыкальной ткани произведения — его мотивную структуру, направленность и устремленность музыкального движения, его пластичность и образность.

Все то, что исполнитель, восприняв интуитивно, непосредственно отразит в своей игре на инструменте, дирижер при помощи средств мануальной техники передает музыкантам, играющим в оркестре, или, иначе говоря, воздействует на формирование их музыкальных представлений и в такой же мере на процесс их исполнительского воплощения. Отсюда ясно, сколь ярко и сильно дирижер должен ощущать музыкальные образы, музыкальное содержание, для того чтобы его жесты были понятны исполнителям. Ясно также и то, насколько сильно и живо дирижер должен быть увлечен, чтобы в свою очередь увлечь исполнителей.

Обратимся вкратце к педагогическим способностям дирижера, посмотрим, каким образом они оказывают влияние на формирование дирижерских способностей. Не будем затрагивать вопросы репетиционной работы дирижера, об этом скажем в свое время.

Мы упомянули о тесной связи исполнительской и педагогической сторон в деятельности дирижера. Роль педагогических данных и навыков в исполнительском процессе дирижера ясна. Для того чтобы во время репетиции кратко и понятно объяснить исполнителям их задачи, дирижер должен иметь ясное представление о своих исполнительских намерениях, довести осознание их до понятийного уровня. Чтобы объяснить исполнителям, как воспроизвести музыкальную фразу, дирижеру приходится объяснять особенность ее структуры. Мало того, необходимо разъяснять образный характер музыки, роль данного момента в развитии формы произведения и т. п. Может быть, он прибегнет к помощи образных сравнений, ассоциаций. Естественно, что обо всем этом дирижер подумает, еще работая над партитурой в домашних условиях.

Стремление как можно более понятно и образно объяснить динамичность, особенность развития, образность и характерность музыки не может не отразиться на содержательности и образности жеста. Если дирижер попросит сыграть тихо или громко, остро или мягко, то его жесты будут сильнее или слабее, острее или мягче. Но если он объяснит особенность развития музыки, ее образный характер, попросит сыграть властно или нежно, шутливо или мрачно, то и жесты его могут стать более образными и

выразительными. Известно, что жест, которым мы хотим дополнить высказанную мысль, становится тем более образным, красочным и активным, чем образнее, ярче и эмоциональнее содержание мысли.

Дирижер может передать свое понимание музыки непосредственно жестами, минуя словесные объяснения. Здесь могут быть три возможных аспекта.

В одном случае дирижер передает своим жестом то впечатление о музыке, которое сложилось в его представлении. Все, что он чувствует, что ему слышится, он пытается передать не столько образными, сколько эмоциональными жестами. Действия дирижера могут быть так же интуитивны, как и процесс исполнения инструменталиста. Нужно сказать, однако, что подобный характер дирижирования, подобный подход к проблеме руководства исполнением (основанный, главным образом, на непосредственном ощущении музыки, на впечатлении от ее образов, на чисто эмоциональном ее восприятии) не всегда дает положительные результаты. В частности, дирижирование, будучи эмоциональным и увлекающим, может оказаться не конкретным, не активным, а потому и не воздействующим на воплощение произведения.

В другом случае дирижер своими жестами дополняет то, что им было объяснено словами. Жест становится как бы образной иллюстрацией всего сказанного. Так же как и слово, жест поясняет, истолковывает музыку, «говорит» о ее содержании, придает ей особый подтекст.

И наконец, в третьем случае дирижер истолковывает развитие музыкальной формы произведения, его музыкальное содержание непосредственно в момент руководства исполнением, минуя слово или пользуясь им в минимальной степени. Подобно первому из рассмотренных случаев, дирижер непосредственно руководит исполнением, однако существенным отличием является то, что его жесты замещают все, что можно было бы сказать словами. Иначе говоря, дирижирование основывается уже не на интуиции (или не только на интуиции), но на глубоком осознании содержания произведения. Дирижер в буквальном смысле слова общается с исполнителями, объясняет, истолковывает музыку выразительными средствами.

Совершенно очевидно, что жест будет тем выразительнее и активнее, чем активнее музыкальное мышление дирижера, чем более осознано им развитие музыкальной формы, чем содержательнее и глубже понятийная сторона постижения произведения. Иначе говоря, чем больше дирижер мог бы сказать о своих исполнительских требованиях, тем выразительнее может стать его дирижирование.

Вот каким образом исполнительские и педагогические способности и навыки могут влиять на формирование дирижерских способностей, на формирование выразительного жеста, на трансформацию музыкальных представлений в выразительные и образные жесты и вместе с тем на активность самого процесса руководства исполнением.

Мы должны говорить об этом влиянии лишь как о некоей возможности. Дирижерская специфика музыкальных и педагогических данных может быть действенной лишь при сочетании их с целым рядом других необходимых дирижеру способностей и качеств психики, при наличии благоприятных условий и, наконец, при соответствующем развитии всех этих компонентов. Способность видеть, понимать, воспринимать, ощущать музыку «по-дирижерски» не появляется сама собой. Более того, она может не появиться даже в результате практической деятельности. Не гарантирует развития этой способности и высокая музыкально-исполнительская культура дирижера (хотя без нее развитие дирижерских способностей вообще невозможно).

Способность видеть партитуру «по-дирижерски» может быть развита в процессе обучения. Для этого молодому дирижеру нужно подсказать, объяснить, в чем заключается эта способность. Обучающийся должен понять, что между движением музыкальной материи и жестом, движениями рук может быть установлена определенная связь; что образность музыки может найти отражение в образности жеста, что эмоциональное

содержание музыки может быть выражено соответствующей «интонацией» жеста. Нужно лишь уметь найти в музыке все то, что может быть трансформировано в выразительнее жесты, в «музыку» человеческих движений.

Следует иметь в виду, что дирижер может выразить в своих жестах не больше того, что сам в состоянии увидеть, раскрыть в партитуре и почувствовать в музыке. Учиться видеть и понимать музыку по-особенному, «по-дирижерски» — первейшее требование воспитания дирижера. Задача эта нелегка. То, что должен увидеть и почувствовать дирижер, отнюдь не лежит на поверхности. Обучающийся должен развивать способность не только видеть, но и тонко ощущать образность музыкального движения, ощущать характер, глубину эмоционального содержания музыки (музыкального образа).

Нередко приходится слышать утверждение, что дирижер не должен передавать в жестах все тонкости, все детали исполнения. Не будем оспаривать эту точку зрения: разные оркестры, разные исполнительские ситуации и условия работы дирижера требуют различного стиля руководства. Однако перед обучающимся стоит особая задача — развивать свою технику, выразительные средства управления и все необходимые для этого способности и качества. Иногда обучение дирижера идет лишь по линии накопления технических приемов, подражания красивым, эффектным жестам. Подобная установка порочна, поскольку в этом случае жест «прикладывается» к музыке, а не порождается ее содержанием, конкретными задачами исполнения. Настойчивые и пытливые поиски выразительного жеста, если они ведутся целенаправленно, заставляют обучающегося как можно более внимательно вглядываться в партитуру, буквально разгадывать то, что в ней скрыто, что можно выразить в жестах. Подобная работа одновременно развивает и способность углубляться в музыкальное содержание произведения, и выразительную сторону дирижирования.

Если обучающийся, следуя примеру мастеров, дирижирующих первоклассными оркестрами, не разбираясь в существе дела, станет придерживаться установки «меньше показывать» и не будет стремиться дирижировать выразительно, он вряд ли разовьет свои способности. Так называемый «скупой жест» чаще всего говорит о скудности исполнительского мышления обучающегося, о бедности его мануальных средств. Если же обучающийся дирижирует выразительно, это свидетельствует о его способности видеть музыку «по-дирижерски», говорит об активности его исполнительского мышления.

## Слух

Нет необходимости говорить о том, насколько важно дирижеру иметь всесторонне развитый слух. Деятельность дирижера, имеющего дело с большим и многоголосным «инструментом», предъявляет к нему чрезвычайно высокие требования. Дирижер должен обладать развитым гармоническим слухом для того, чтобы различать отдельные звуки в массе оркестрового звучания. Он должен различать интонационное качество звука, его звуковысотность в отношении строя.

То и другое качества слуха могут, однако, оказаться недостаточными в случае, если дирижер не располагает высокоразвитым вниманием. Известно, что иногда дирижер, даже обладающий абсолютным слухом, может не услышать какой-либо ошибки лишь потому, что не заметил ее, не обратил внимания. Нужно сказать, что процесс руководства исполнением создает условия, затрудняющие работу слухового внимания, что особенно сказывается в процессе репетиций.

Высокие требования предъявляются и к музыкальности слуха дирижера. Как писал С. Савшинский в своей книге «Пианист и его работа», под музыкальностью слуха нужно понимать «способность слушать выразительность музыкально-акустических

явлений и воспринимать их как музыкальные образы с их состоянием, характером и другими свойствами. Способность эстетически оценивать музыкально-акустические явления и адекватно реагировать на них, а через них и на идейно-эмоциональное содержание произведения в целом». Данное качество слуха имеет для дирижера существенно большее значение, чем для всякого другого музыканта-исполнителя. Дирижер работает над партитурой, как правило, почти не пользуясь каким-либо инструментом. Поэтому он должен уметь оперировать музыкальными представлениями, быть в состоянии создавать в своем воображении звуковой облик произведения, как бы услышать все тонкие детали предстоящего исполнения.

Но важно в другое. Музыкальность слуха имеет значение не только для создания идеальной модели исполнения, она непосредственно влияет на мануальные средства управления исполнением. Их выразительность и действенность зависит от способности дирижера видеть, слышать и ощущать динамику развития музыкальной ткани. Выразительные средства дирижирования могут передать исполнителям не больше того, что дирижер сможет сам понять и почувствовать в произведении. А это, наряду с прочими средствами постижения музыкального содержания произведения, зависит и от слухового восприятия, развитости слухового воображения, определенной направленности слухового восприятия. Именно направленность слуха, способность слышать образность музыкального движения и некоторые иные его свойства позволяют причислить данное качество слуха к дирижерским способностям, придающим большую живость, образность и активность дирижированию.

Наличие высокоразвитого слуха обычно весьма ценится оркестрантами и часто считается проявлением особо высоких качеств дирижера. Однако сам по себе острый слух не является еще признаком дирижерских способностей.

## Ритм

Ощущение ритма — качество, важное для каждого музыканта. Однако для дирижера чувство ритма имеет столь огромное значение, что без него музыкант не имеет права даже и думать о дирижировании. Дирижер должен не только сам обладать чувством ритма, но и быть в состоянии вызвать у исполнителей подобное же ощущение музыкального ритма. Создать это ощущение дирижер должен своими жестами, движениями, действиями. Они должны быть не просто ритмичными сами по себе, но еще и «демонстративными», такими, которые могли бы «заражать» ритмом исполнителей. Достаточно назвать такие произведения, как Седьмая симфония Бетховена, чтобы понять, насколько зависит от дирижера ритмическая упругость исполнения. Конечно, о ритмичности можно говорить и как о равномерном членении времени, как и о художественной категории (где именно ритм является доминирующим началом, стержнем исполнения), когда для придания ритму упругости и «выпуклости» необходимы некоторые нарушения «арифметической» точности ритмических единиц (например, оттяжки перед моментом кульминации, перед некоторыми задержаниями и пр.).

В чем же трудность дирижерского обозначения ритма? Ведь для этого имеются приемы тактирования, обеспечивающие ритмичность и совместность исполнения. В том-то и дело, что условия руководства исполнением ставят дирижера перед рядом трудностей. Действительно, приемы тактирования могут обеспечить ритмическую точность исполнения. Но дирижер не может ограничиться обозначением метра, он руководит и художественной стороной исполнения. А это заставляет дирижера нарушать закономерности движений, с помощью которых можно определять абсолютную точность ритма. Это как раз то, что мы называем противоречиями между технической и выразительной сторонами руководства исполнением.

Таким образом, перед дирижером встает сложная задача сохранять ритмическую точность дирижирования и в моменты руководства выразительной стороной исполнения. Причем он должен прежде всего сохранять собственное ощущение ритма, что достигается с большим трудом и требует упорной тренировочной работы в период обучения. Действительно, слушая исполнение мелодической линии и направляя все средства дирижирования на раскрытие выразительности этой мелодической линии, дирижер часто перестает слушать голоса, дающие ритмическую опору, и тем самым даже нарушает ритмичность их движения. Применяя выразительные жесты, в которых ритмическая сторона завуалирована, дирижер оказывает отрицательное влияние и на ритмическое чувство исполнителей.

Преодолевать данное противоречие можно разными способами (о чем будет сказано ниже), но прежде всего дирижер должен максимально развивать элементарное ощущение ритма, учиться сохранять его при любых «отвлекающих» обстоятельствах.

## Подражание

Мы уже писали о том, что не каждый музыкант может управлять оркестром, что сам характер музыкальной одаренности играет значительную роль в возможности заниматься дирижированием. Можно сказать, что какие-то дирижерские способности могут быть уже заложены в самих музыкальных данных. Это проявляется в особенно сильном ощущении музыкантом динамики движения музыкальной ткани, в своеобразном мышечном ощущении, в потребности сопровождать воплощение музыкальной фразы движениями рук, головы, корпуса. Эти, может быть, наиболее важные признаки дирижерских способностей являются, однако, лишь потенциальными задатками. В какой степени они могут развиваться, зависит от наличия других данных, комплекса дирижерских способностей и, конечно, от соответствующей установки. Последняя отражает уровень требований, предъявляемых к руководству исполнением в конкретной практике оркестрового исполнительства. Во многом зависит она и от направленности обучения, от способности обучающегося внимательно наблюдать и перенимать у других дирижеров технические навыки. Понятно, что эти последние условия являются решающими в воспитании дирижера, в развитии у него соответствующих навыков. Нет сомнения, что у дирижеров прошлых столетий были подобные же дирижерские данные, однако они не могли приобрести уровень современных мануальных средств, поскольку в них не было надобности.

Итак, если музыкант видит положительные образцы дирижерского искусства, если от педагога он получает соответствующие наставления, то его исходные данные могут получить дальнейшее развитие. Способность к подражанию на первых порах приобщения к дирижерскому искусству является весьма важным фактором, действующим, правда, порой и в отрицательном направлении.

Каждая человеческая деятельность начинается с подражания. Это в наибольшей степени относится к искусству. С подражания начинается и приобщение к искусству дирижирования. Способность к подражанию можно считать одним из наиболее существенных качеств, необходимых дирижеру для начала овладения дирижерским искусством. Однако, как и во всяком искусстве, подражательность оказывает положительное действие лишь в начале обучения, в дальнейшем же это качество становится негативным.

Что такое подражание? Это, по существу, перенимание лишь внешней стороны данного вида деятельности. Этого может быть достаточно для начала, для «растопки». Но плохо, если приобщение к искусству ограничится освоением внешней его стороны, в

частности — что касается дирижирования — движений схем тактирования. Беда в том, что они осваиваются лишь как движения, как некие сигналы. Однако относиться подобным образом к мануальным средствам воздействия — значит не понимать их существа. Все дело в том, что технику дирижера следует рассматривать не как движения, а как целенаправленные действия. Это средство общения, но осуществляется оно через выражение в жестах музыкальных образов, динамики развития музыкальной ткани. Дирижер как бы передает в них свои музыкальные представления, исполнительские намерения. Это целенаправленные действия, а не просто движения схем тактирования. Это действия, которые должны вызвать у исполнителей соответствующее отношение, определенную ответную реакцию. В жестах дирижера проявляются его волевые импульсы, волевые качества.

Приведем такой пример. Музыкант, не обучаясь предварительно, пытается руководить оркестром, передавать исполнителям свои художественные намерения. Не владея средствами мануальной техники, он осуществляет это крайне неумело, затрачивая непомерную энергию, чтобы как-то воздействовать на исполнителей. Именно эти усилия и воспринимаются исполнителями.

Но вот тот же музыкант освоил некоторые навыки дирижерской техники. Теперь он может осуществлять свои намерения без затраты подобных же усилий. Все достигается удивительно просто и непринужденно. Не приходится затрачивать прежних волевых качеств. И что же? Дирижирование стало более организованным и точным, но лишенным волевых качеств. Теперь дирижер пользуется движениями, а не пытается как-то действовать, прилагая для этого значительные волевые качества. Молодой дирижер полагает, что он приобрел «универсальное средство», с помощью которого может уверенно управлять оркестром. Но на самом деле не так. Его технические средства усовершенствовались, стали более удобными, но это не значит, что теперь дирижер не должен проявлять волевые качества. Нет, как и прежде, он должен направлять свои усилия на то, чтобы передавать исполнителям свои художественные намерения, но осуществлять это он может более умело и оперативно. К сожалению, часто можно видеть, как дирижер, полностью овладевший техническим мастерством, бравитурит легкостью, с которой он может управлять оркестром, демонстрирует перед слушателями свое мастерство. Ничего более негативного придумать нельзя. Такой дирижер лишь забавляет невзыскательную аудиторию.

Итак, подражание — начальный момент приобщения к какой-либо деятельности. Чем быстрее и полнее человек схватывает приобретаемые навыки, тем успешнее идет процесс обучения. Но если приобщение к искусству ограничивается подражанием, то это самым пагубным образом сказывается на дальнейшем развитии навыков искусства. Музыкант не развивает способности самостоятельно мыслить, оперировать музыкальными образами. Он довольствуется готовыми штампами, а не создает ничего нового. Если это музыкант-исполнитель, то его искусство лишается индивидуальности. Он может лишь повторить то, что ему подсказано.

При обучении дирижированию легче всего воспринимается внешняя сторона, то, что находится на поверхности. Дирижер перенимает увиденные движения, но это только внешняя форма действия, а не его сущность. Человек, являющийся образцом для подражания, действует, стремясь выразить свои художественные намерения. Копирующий перенимает лишь внешнюю сторону действия, а именно сами движения, но не их целевую направленность. Внешне очень трудно отличить подделку от подлинного руководства исполнением. Но эта подделка легко узнается исполнителями, играющими под руководством такого дирижера. Словами невозможно объяснить, чем отличается «подделка» от подлинного руководства исполнением. Но такие отличия, безусловно, существуют. Можно сказать, что в пустом жесте отсутствует подлинно волевое начало, отсутствует содержание музыкального образа — это только его внешняя оболочка, пустышка.

Необходимо иметь в виду следующее важное обстоятельство, поясняющее негативную сторону чистого подражательства. Дирижер, применяющий тот или иной технический или выразительный жест, руководствуется конкретными условиями исполнения данного произведения в данной исполнительской ситуации. Скопированный формально такой жест может оказаться непригодным при дирижировании аналогичным моментом произведения. Другой оркестр, иная степень освоения произведения — все это требует иных выразительных средств дирижирования. Даже при вторичном исполнении произведения дирижеру приходится применять порой несколько иные средства. Ведь он имеет дело с коллективом исполнителей, которые могут по-разному реагировать на действия дирижера в иных условиях. Можно сказать, что руководство исполнением — всегда творческий, неповторимый процесс, не терпящий шаблонов и трафаретов.

Даже в период обучения дирижер должен схватывать не внешнюю сторону показываемого педагогом выразительного или технического приема, а его подлинную суть, его воздействующую силу. В *этом* должна проявляться активность дирижерского мышления в первую очередь. Без этого невозможно ожидать появления столь же активного, воздействующего жеста. Освоение навыков дирижирования означает развитие творческой активности музыкального мышления, развитие двигательных ощущений, которые только и могут способствовать появлению этого выразительного жеста. Короче говоря, период подражания, неизбежный в начале обучения, должен уступить место подлинно творческой исполнительской деятельности — руководству исполнением.

Невольно возникает вопрос: почему следует осуждать скопированный жест, если он достаточно выразителен? Действительно, следует ли осуждать дирижера, если он применит выразительный жест, скопированный им у другого дирижера? Стоит ли его осуждать за это? Ведь, по существу, вся его мануальная техника — результат наблюдения за деятельностью других дирижеров. Однозначного ответа на этот вопрос дать нельзя.

Действительно, мануальная техника каждого дирижера в большей или меньшей степени основана на ранее виденных образцах. Однако каждое новое произведение, каждый новый оркестр, каждое новое общение с оркестром заставляет дирижера находить конкретные, отвечающие данной ситуации выразительные жесты. Плохо, если обучающийся будет бездумно воспроизводить виденные у какого-то дирижера эффектные движения. В таком поступке можно различать две негативные стороны. Во-первых, заранее приготовленный жест, «прикладываемый» к какой-то исполнительской ситуации, может оказаться непригодным. То, что было убедительным у «образца», окажется неподходящим в данной конкретной исполнительской ситуации.

Но важнее другое. Скопированный жест оказывается менее активным, менее действенным. Это лишь внешняя сторона какого-то побуждения, какого-то импульса, волевого посыла. Своим жестом дирижер не выражает собственного побуждения, такой жест пуст, лишен содержания. Оркестр легко отличит подделку от подлинно выразительного жеста, хотя трудно объяснить, чем подделка отличается от подлинного волевого жеста. Так же как подделку чувства легко распознать по интонации голоса, так же нетрудно отличить и подделку в жестикуляции.

Последнее обстоятельство подводит нас к рассмотрению весьма важной проблемы дирижерского исполнительства. Мы говорим о негативной стороне копирования чужих жестов, но то же самое можно сказать и о копировании своих собственных жестов. К примеру, дирижер воспользовался ярким выразительным приемом, оказавшим сильное воздействие на исполнителей. Вполне закономерно, что он воспользуется тем же жестом при повторении данного произведения. Но будет ли повторенный жест оказывать должное воздействие?

Все зависит от дирижера, от его отношения к процессу руководства исполнением. Жест, примененный впервые, возник в результате волевого побуждения, желания передать исполнителям свое художественное намерение. Как раз эти волевые качества и проступали в выразительности жеста. Но вот дирижер повторяет то же движение.

Прежнее волевое усилие может и не присутствовать. От действия осталось лишь движение. А как таковое оно пусто, не содержательно, ничего не отражает, не передает. Короче говоря, если дирижер повторяет лишь внешнюю сторону когда-то найденного выразительного жеста, то он поступает так же, как поступал, копируя других дирижеров. Отсюда следует, что дирижер должен повторять те чувства, те побуждения, которые были необходимы для воздействия на исполнителей, а не только движения.

Вспомним указания Феликса Вейнгартнера о том, что дирижер должен дирижировать в сотый раз одной и той же симфонией с таким же ощущением, с каким он дирижировал ею в первый раз. Он должен сохранить свежесть чувства при многократном повторении одного и того же произведения. Это одна из наиболее важных сторон всякого исполнительского искусства. Дирижер должен помнить это в первую очередь. Ему следует воспитывать в себе способность «входить в образ», то есть сразу заражаться подлинным исполнительским чувством. Это избавит его от рутины, ремесленности, штампов, а также и от «кокетничанья», дирижирования на публику.

То или иное эмоциональное состояние человека находит свое проявление в его действиях, интонации, жестах. Но, как утверждают психологи, внешние проявления чувства в какой-то мере способствуют появлению его на самом деле. Это следует помнить и дирижеру. Иногда, пытаясь в жестах передать то или иное чувство, дирижер в известной степени вызывает его же в себе самом. Оно зарождается как бы благодаря внешним факторам. Подобную способность дирижеру следует воспитывать уже в процессе подготовительной работы, точно так же как и во время руководства оркестром.

Во всяком случае, дирижер должен избегать экспрессивных движений, лишенных эмоционального содержания. Как видим, он должен развивать не только жестовую технику дирижирования, но и способность эмоционально отзываться на музыкальное содержание.

## Внимание

Внимание необходимо человеку во всей его жизнедеятельности. Переходит ли он улицу на участке, где нет светофора, слушает ли своего собеседника, занят ли каким-либо делом — всему необходимо присутствие внимания. Внимание в его особенно развитом виде необходимо для выполнения какой-либо профессиональной деятельности, причем чем сложнее вид деятельности, тем совершеннее должно быть внимание. Особо развитое внимание необходимо, в частности, водителю автомашины, ученому, врачу. Перечень можно было бы продолжить. Особенно большого, причем специально направленного внимания требует занятие в любом виде искусства. Оно выступает уже как специальная способность.

Внимание музыканта — это специфическая область психики. Оно, как правило, направляется на разные объекты деятельности музыканта-исполнителя. Он должен быть внимателен уже во время обучения, когда нужно овладевать многими новыми для него навыками — слуховыми, двигательными, интеллектуальными. По мере обучения необходимость во внимании не только не уменьшается, но и значительно увеличивается — ведь инструменталисту *приходится* преодолевать все *более* и *более* сложные задачи, развивать технику, музыкальное мышление и т. д.

Дирижерская специальность требует особенно развитого внимания, причем крайне разностороннего. Без преувеличения можно сказать, что ни один вид музыкально-исполнительской деятельности не требует столь повышенного внимания, как дирижирование. Причем надо заметить, что внимание требуется дирижеру при выполнении действий, явно не сочетающихся с повышенным вниманием. Направляя пристальное внимание на какой-либо объект, человек старается отстраниться от всего, что

мешает этому, — он как бы застывает без движения, перестает делать что-либо, отвлекающее его от основного объекта. Как мы увидим, дирижер должен сохранять внимание и в момент оживленной жестикуляции, и в момент увлеченности своим действием.

Рассмотрим последовательно направленность внимания дирижера. Конечно, оно необходимо прежде всего во время обучения. Сложность задачи состоит в том, что музыканту приходится иметь дело с новыми для него процессами, требующими особенного внимания. Надо понять то, что объясняет педагог, причем усваиваемые понятия не только новые, но и не совсем обычные. Ведь дирижер должен направлять внимание на показываемые ему движения и на суть этих движений, на их специфичность. (Конечно, многое зависит и от способности педагога толково объяснить ученику его задачу, что, однако, бывает не столь часто.) Но еще большая трудность возникает перед обучающимися в момент самостоятельного, в домашних условиях, освоения приемов дирижерской техники. Здесь простого внимания недостаточно. Оно должно быть правильно ориентировано, целенаправленно. А это зависит от того, насколько ученик понял своего учителя, а может быть и от того, насколько учитель способен объяснить ученику его задачу. Но оставим пока обучающегося осваивать сложные для него процессы. Обратимся к деятельности дирижера-профессионала.

Повышенное, специально направленное внимание дирижеру необходимо уже в период работы над партитурой.

В наше время освоение партитур значительно упрощается и облегчается использованием аудио- и видеотехники. То, на что дирижеру ранее потребовались бы недели тщательной работы, теперь может быть достигнуто за несколько дней. Однако то, что легко дается, может и остаться легковесным, пустым. Поэтому молодому дирижеру совершенно необходимо самым внимательным образом работать над партитурой. Работа эта становится более продуктивной и содержательной в том случае, если дирижер ставит перед собой цель выучить произведение на память. Здесь ему приходится не только применять данные исполнительского анализа, но и пользоваться всевозможными мнемоническими приемами, помогающими запоминать материал. Стараясь запомнить, дирижер более внимательно изучает текст, старается подметить малейшие детали, помогающие запоминанию музыки. Надо иметь в виду и тот случай, когда приходится осваивать партитуру нового сочинения, не имеющего не только какой-либо записи, но и никем еще не исполненного. Здесь дирижер должен рассчитывать только на свои силы, на умение анализировать и понимать содержание произведения. Конечно, успех работы находится в прямой зависимости от развитости внимания, от способности видеть в нотном тексте не только точки, «хвостики» и лиги, но и нечто значительно большее — саму музыку.

Если дирижер в процессе изучения произведения старается как-то освоить его в дирижерском плане (что совершенно необходимо в период обучения), то ему теперь придется обращать внимание и на свои двигательные ощущения. Он должен настойчиво пытаться представлять процесс развертывания музыкальной ткани произведения в своих действиях. Он должен подмечать, насколько его двигательные ощущения адекватны слуховому образу, динамике его развития. В этой работе дирижер еще больше углубляет свое понимание произведения, старается как-то более конкретно ощутить свои музыкальные представления в движениях дирижерской техники. Подобная работа полезна еще и тем, что она сама по себе способствует развитию как двигательных ощущений, так и самого внимания. Результат кропотливой, целенаправленной работы благоприятно скажется в момент дирижирования оркестром. Ведь дирижер будет следовать как бы уже по проторенной дорожке.

Но вот дирижер перед оркестром. Теперь-то его внимание и будет подвергнуто наиболее жесткому и сложному испытанию. Здесь оно должно быть особенно многогранно, причем направлено на объекты, как бы взаимоисключающие друг друга.

Дирижер управляет огромным коллективом, в котором музыканты выполняют различные функции. Разумеется, он должен включать это в сферу своего внимания. Но кроме общего внимания к целому как единому «инструменту» дирижер направляет его и избирательно, на отдельные объекты и стороны исполнительского процесса. Это может быть какая-то группа голосов или даже один голос, выполняющий в данный момент особо важную функцию, исполнительскую задачу. Но может быть и иная направленность внимания, которая определяется задачами данного момента.

В основном внимание дирижера имеет как бы две направленности — корректорскую и исполнительскую. Конечно, между ними нет определенной грани. Корректорское внимание действует в момент исполнения, а исполнительское внимание неотделимо от известной доли корректорского.

Как явствует из самого названия, корректорское внимание необходимо дирижеру в момент репетиционной работы, когда он должен особенно внимательно слушать процесс исполнения. Причем само корректорское внимание также имеет различную направленность. Одно дело — внимание дирижера в момент, когда оркестр играет по написанным нотам новое произведение. Здесь дирижер — корректор в буквальном смысле слова. Он направляет внимание на то, чтобы проверять точность оркестровых партий, что иногда представляет значительную трудность. Дирижер должен подметить ошибки в партиях, причем сделать это в моменты туттийной звучности оркестра бывает нелегко. Одного лишь острого слуха недостаточно. Необходимо прежде всего слуховое внимание.

От приведенного вида корректуры отличается работа над первым чтением печатного текста. Здесь дирижер должен заметить ошибки не в партиях, а в самом исполнении. Такие случаи, конечно, редки и ошибки замечаются с большей легкостью.

Полукорректорской, полуисполнительской работой дирижера можно считать всю его последующую деятельность по осуществлению исполнения. Здесь дирижер обращает внимание не столько на точность выполнения нотного текста (что, однако, является постоянной задачей дирижера), сколько на осуществление задач исполнительского плана. Дирижер слушает исполнение с точки зрения его выразительности, соответствия авторским указаниям и своим представлениям. Это, по существу, основной вид его слухового внимания. Дирижер все время сравнивает исполнение с тем, что уже сложилось в его музыкальных представлениях. В этот момент он непрестанно констатирует: здесь слишком громко, здесь — тихо, здесь музыкальная фраза недостаточно логична, здесь недостаточно совершенное качество звучания и т. д. Причем если музыкальная фраза повторяется, то дирижер старается принять соответствующие меры по исправлению недочета, применить более яркий и действенный дирижерский прием. Но в ряде случаев ему приходится повторять данное место, исправляя качество исполнения дирижерскими средствами. Если это не приводит к должному результату, дирижер может словами объяснить музыкантам их исполнительскую задачу.

Мы привели пример исполнительско-аналитического внимания. Внимание дирижера непрестанно перемежается: то оно исполнительское, то, буквально через несколько секунд, аналитическое.

Задача эта оказывается тем сложнее, чем менее профессионален оркестр, чем труднее произведение. Иногда дирижеру приходится выступать в роли педагога почти в буквальном смысле слова. Он должен объяснить оркестру, что, собственно говоря, требуется, что лишает исполнение должной выразительности, в чем ошибка музыкантов. Иногда дирижер должен обратиться именно к сознанию исполнителей, объяснить им, как нужно понимать данный момент музыкального фрагмента, фразы.

Чтобы выступать в подобной роли, дирижер должен сам прежде всего понять то, почему исполнение недостаточно выразительно. А для этого необходимо предельное внимание в момент исполнения. Ведь дирижер должен не только услышать недостаточную выразительность, но и понять причину этого недостатка, для чего нужны и слуховой опыт, и особо изощренное слуховое внимание. Дирижер обязан подметить

мельчайшие особенности исполнения: здесь нет устремления фразы вперед к точке кульминации, здесь слишком акцентирована первая доля такта, здесь нет дыхания между мотивами, а здесь отсутствует достаточная вибрация... Всего не перечислить, что должен подметить дирижер. И ведь это не в одном-двух тактах, а на протяжении большого произведения. Каково же должно быть внимание дирижера! Заметим, что он должен не только слушать, но иногда непосредственно смотреть, например, на то, как струнные инструменты оперируют смычком, правильны ли штрихи, соответственно ли они выполняются и т. д.

Обращая внимание на выразительную сторону, дирижер в то же время должен тщательно следить за такими элементами, как ансамбль, ритмическая сторона, что в конце концов является фундаментом исполнения.

Мы даже вкратце не завершили бы перечень обязанностей дирижера в момент репетиционной работы, если бы не упомянули о том, что дирижер все время должен наблюдать и за собой, за своими действиями. Это особенно важно подчеркнуть по той причине, что, как мы неоднократно указывали, дирижируя выразительно, он может в какой-то мере нарушать точность ансамбля и ритма. Поэтому-то дирижер должен контролировать и свои действия, критически к ним относиться, анализируя свои ошибки в дирижировании.

На второй и последующих репетициях совершается постепенный переход от корректорского внимания к исполнительскому. Дирижер теперь уже не уделяет столько внимания точности исполнения самого текста или отдельным каким-то моментам, а переходит к воссозданию целостности исполнения. Теперь он слушает уже не отдельные мотивы, фразы, а более крупные построения, стараясь добиться «объемности» исполнения, выявления более значимых задач, передачи образности музыкального движения, характера музыки. Дирижируя какой-то фразой, он старается воспринимать ее в контексте более крупного построения, стремится создать общий облик произведения в его целостности. Это, однако, не значит, что теперь дирижер не станет обращать внимания на детали. Без *них* нельзя достичь выполнения более крупной задачи. Но теперь уже анализируется процесс исполнения. Дирижер полностью поглощен передачей музыкантам своих музыкальных представлений, исполнительских намерений.

На концерте дирижер должен уже не анализировать, а увлекаться процессом, теперь он только исполнитель. Его действия, поведение и самочувствие подобны исполнителю-инструменталисту. Что же, теперь отпала необходимость в усиленном внимании дирижера? Нет, думать так было бы ошибкой. Дирижер должен быть предельно внимателен, но теперь это внимание совсем иное — исполнительское! Оно направлено не на каждый данный момент исполнения в отдельности, не на анализ того, что исполнено, а на соотношение данного момента исполнения с тем, что было до этого и что следует далее. Иначе говоря, теперь дирижер своим вниманием охватывает значительные по своим размерам построения, направляя музыкальное движение к точкам кульминаций, моделируя исполнение, стараясь придавать каждому моменту непосредственность и одухотворенность.

Кроме того, если дирижер дирижирует наизусть, в его сознании развертывается звуковая ткань произведения, музыкальные образы. Дирижируя одним моментом музыки, он уже имеет представление о дальнейшем. Он максимально сосредоточен. Он весь в музыке. Для него не существует ничего, кроме музыкальных образов и их звукового рождения.

И все же какая-то доля внимания всегда «на чеку». Вот один из исполнителей вступил раньше времени или допустил иную ошибку, которую необходимо тут же на ходу исправить. Внимание дирижера мгновенно переключается на другой объект — исправить неточность. И вновь дирижер должен вернуться в прежнее «исполнительское» состояние. Оплошность музыканта ни в коем случае не должна выбить его из колеи. Иногда дирижер во время исполнения начинает замечать несоответствие тому, что было достигнуто на

репетициях, начинает выражать недовольство. Подобное поведение дирижера лишь усугубляет ошибки. Он переключается с исполнительского внимания на корректорское, а вернее, на анализирующее, и это снижает качество дирижирования.

Можно говорить в какой-то мере и об «аккомпаниаторском» внимании. Это внимание необходимо дирижеру в момент руководства инструментальным концертом и в опере. Они, правда, отличаются друг от друга. В буквальном смысле слова «аккомпаниаторским» внимание бывает во время дирижирования сопровождением инструментального концерта. Здесь оно до некоторой степени как бы «слушательское». Дирижер внимательно слушает то, что играет инструменталист, и в то же время руководит исполнением оркестра соответственно тому, что обусловлено партитурой. Характер аккомпанемента бывает разным. В классическом произведении дирижер, пожалуй, больше заботится о качестве оркестрового звучания, подобному тому как он это делает в сочинениях для симфонического оркестра вообще. Иное дело — аккомпанемент типа концертов Рахманинова. Здесь на первое место выступает проблема ансамбля солиста и оркестра. От дирижера в данном случае требуется особенное внимание. Дирижер должен как бы предчувствовать дальнейшее поведение солиста, то, что последует в его исполнении. Но конечно, на самом деле он руководит тем, что в данный момент играет исполнитель. Проблемой является достижение ансамбля исполнения. Следует учитывать то, что оркестр несколько запаздывает по отношению к удару дирижера. По этой причине дирижировать следует обращенными аутфактами, чтобы звук появлялся в точный момент. Так как каждый оркестр играет с различной степенью отставания, то дирижер должен учитывать это обстоятельство и использовать соответствующие технические приемы для достижения совместности исполнения. Разумеется, в отношении интерпретации приоритет должен быть отдан солисту.

Дирижирование оперным спектаклем ставит перед дирижером дополнительные задачи, и прежде всего это относится к вниманию. В рядовых оперных театрах дирижер должен обязательно показывать певцам все вступления. Это оказывается особенно необходимым том случае, если спектакль идет без суфлера. Сложность задачи заключается в том, что, показывая вступление, дирижер в то же время не должен отвлекаться от ведения спектакля как единого целого. А ведь перед ним могут стоять задачи руководства сложным оркестровым сопровождением. В связи с этим желательно, чтобы показ вступлений не являлся чем-то чуждым, не относящимся ко всему процессу исполнения, а включался бы в него органически. Иначе говоря, дирижер должен относиться к голосу вокалиста так же, как и к голосам оркестра. Тогда будет возможность не отвлекаться от общей музыкальной задачи, а органично включать голос певца в общую музыкальную ткань произведения. В этом случае во внимании дирижера не будет никакой раздвоенности. Заметим, что показывать вступление певцу предпочтительнее левой рукой. Это делает показ вступления более заметным и к тому же не отвлекает правую руку от основной задачи руководства оркестром.

Что касается самого аккомпанемента вокалистам в оперном спектакле, то здесь можно различать три возможных вида и связанных с ними задач дирижера. Первый вид — это когда дирижер полностью ведет исполнителя, подчиняя его своему руководству. (Мы не говорим о руководстве ансамблями, хором, где дирижер проявляет полную свою инициативу.) Это обуславливается различными причинами. В операх Вагнера, Штрауса и подобных (а тем более современных) авторов голос певца включается в оркестровую ткань. Здесь не может быть и речи об аккомпанементе — дирижер ведет певца как оркестровый голос. Вторая причина — недостаточная уверенность исполнителя. В этом случае, ведя певца, дирижер помогает ему в его исполнительской задаче. Во всех этих случаях дирижер должен внимательно слушать вокалиста, помогая ему в случае необходимости своими действиями, более заметными движениями.

Особенность второго вида оперного аккомпанемента состоит в том, что дирижер, ведя певца, в то же время в какой-то мере подчиняется его исполнению, то есть дает

некоторую свободу. Конечно, это может касаться каких-то отдельных моментов исполнения, каких-то изменений темпа. Здесь от дирижера требуется несколько повышенное внимание, а главное, ощущение вокала, ощущение и понимание того, что собирается сделать исполнитель.

Наконец, третий вид аккомпанемента характеризуется тем, что дирижер полностью следует за вокалистом, как бы подчиняясь ему. Подобные случаи чаще всего встречаются в операх итальянских композиторов, где вокальная партия заполнена руладами, ферматами и иными отклонениями от темпа. Трудность этой задачи возрастает в том случае, если исполнитель — гастролер, а не артист данного театра. Здесь дирижера могут подстергать всевозможные неожиданности. Кроме повышенного внимания от него требуется и отличная дирижерская техника, дающая ему возможность выполнять неожиданные и непривычные для этого оркестра замедления или ускорения темпа.

Помимо внимания, которого требует оркестровый аккомпанемент, дирижер должен сохранять постоянную бдительность. Ведь в оперном спектакле никто не застрахован от случайностей. Певец вступил преждевременно или, наоборот, запоздал со вступлением. Это мгновенно должно быть замечено дирижером и, конечно, исправлено. По этой причине в оперном спектакле какая-то доля внимания всегда «стоит на страже», всегда готова ко всяким неожиданностям. Эта, находящаяся как бы в резерве, доля внимания не должна отвлекать дирижера от его основных задач. Руководство сложными ансамблями требует от дирижера внимания для подачи вступлений, для поддержания совместности исполнения. Таковы, например, финалы опер Россини, Моцарта.

Итак — внимание, внимание, внимание! С первых шагов обучения и до конца исполнительской деятельности дирижера. Все вышесказанное о внимании дирижера наводит на мысль о том, что оно, как и всякая способность, нуждается в своем развитии. Однако до сих пор в учебных заведениях развитию внимания не придают особого значения. Считается, что дирижер должен обладать развитым слухом. Для этого существуют классы сольфеджио. Но достигает ли это нужной цели? Можно привести множество примеров, когда музыкант с абсолютным слухом не замечает ошибки в исполнении лишь потому, что не обладает достаточным вниманием. Но как развивать внимание дирижера? Обычно этому помогает исполнительский опыт, работа с оркестром. Но достаточно ли оно развивается таким образом — это уже другой вопрос. Нужно заметить, что большинство недостатков дирижеров, — как обучающихся, так подчас и профессионалов — в недостаточной развитости слухового внимания.

Можно ли совершенствовать внимание? Безусловно, как и всякая способность, внимание поддается развитию. Необходимы для этого лишь соответствующие методы.

До сих пор считается, что в классах сольфеджио воспитывается как слух, так и слуховое внимание. Об этом свидетельствует то, что в этих классах обучающийся должен писать диктанты после троекратного прослушивания музыкального образца. Возможно, что как метод начального развития слуха он достигает какой-то цели. Но на этом развитие слуха дирижера не прекращается. Фактически при подобном методе развивается лишь звуковысотный слух как бы корректорского вида, но не все то многообразие слухового внимания, которое так необходимо дирижеру. Начисто отсутствует развитие исполнительского слухового внимания в процессе реальных условий, в которых находится дирижер в момент исполнения. А эта сторона слухового внимания, самая важная для дирижера, как раз и не находит соответствующего развития ни в начальном, ни в дальнейшем процессе обучения дирижера. В результате оказывается, что дирижер должен восполнять пробелы обучения в дальнейшей своей практической деятельности, что не всегда достигается, не всегда приводит к положительным результатам. Таким образом, перед дирижерской педагогикой встает проблема поисков действенных средств развития всестороннего слухового внимания.

Об этом мы упоминали в нашей книге «О воспитании дирижера», говоря о развитии навыков репетирования в классных условиях. Увы, вряд ли кто обратил должное

внимание на предлагаемый нами метод. До сих пор, приходя в класс, обучающийся «промахивает» приготовленное произведение, не обращая внимания на то, что ему играют концертмейстеры. Он дирижирует воображаемым оркестром, не замечая, что пианисты играют без должных оттенков, без артикуляции, недостаточно выразительно. Он просто не обращает внимания на такие «мелочи». Может быть, это происходит по той причине, что дирижер управляет воображаемым оркестром? Нет, он просто элементарно не замечает ошибок исполнителей, так как не слушает их. Развивает ли он свое внимание? Отнюдь нет. Мы говорили о том, что какую-то часть времени урока дирижер должен проводить в порядке репетиционной работы с тем, чтобы педагог видел, в каком состоянии находится исполнительское слуховое внимание его ученика.

В первые годы занятий в классе Н. А. Малько все присутствующие ученики должны были самым внимательным образом слушать исполнение своего товарища, так как Малько предлагал каждому высказать свои замечания о его дирижировании. Каждый должен был ответить на вопрос учителя обстоятельно и точно. Это был один из приемов развития слухового внимания (пока еще со стороны слушателя). Для каждого из присутствующих это был пример того, как надо дирижировать самому, чтобы избежать иногда отрицательных критических замечаний.

Необходимость хотя бы несколько минут «репетировать» в классе заставит обучающегося иначе относиться к своей домашней работе. Он должен обдумать, что ему следует сказать о том или ином фрагменте произведения, ведь педагог может предложить «прорепетировать» выборочно то или иное место. Все это развивает слуховое исполнительское внимание начиная с момента домашней проработки партитуры.

Степень слухового внимания зависит от знаний и опыта. Внимание всегда целенаправленно и избирательно. Имея ясное представление о том, что именно дирижер должен услышать в исполнении, он будет внимательно прислушиваться, соответствует ли исполнение его представлению. Это говорит о том, что дирижер тем скорее обратит внимание на недочеты, чем отчетливее будет его представление о выразительности исполнения данного момента музыки.

Очень важно, чтобы педагог оценивал работу ученика не только по тому, как он дирижирует воображаемым оркестром, но и по достигнутому им результату исполнения концертмейстерами. Это заставит дирижера слушать внимательно то, что играют, и по-настоящему руководить реальным исполнением.

Итак, наличие основательных знаний облегчает работу внимания. Но еще большее значение имеет предшествующий опыт. Опытный дирижер заранее предвидит возможность появления некой исполнительской ошибки — ритмической, динамической и пр. Он знает это по опыту дирижирования данным произведением, а также другими сочинениями. Имеются типичные ошибки, допускаемые исполнителями, о которых дирижер имеет представление благодаря своему опыту. В нашей книге «О воспитании дирижера» мы привели специально перечень подобных ошибок. Если дирижер знает о возможности появления ошибки, то заранее может направить свое внимание на данный момент. Это не должно отвлекать его внимание от руководства исполнением. Во время домашней работы над партитурой дирижер также может наметить те детали, где можно ожидать некоторой неточности. Это не только какие-то сложные пассажи, но и элементы выразительного ряда.

В упомянутой книге имеются советы, как развивать внимание во время репетиционной работы. Этим нельзя пренебрегать, так как это тот случай, когда имеется возможность развивать внимание в подлинной обстановке работы дирижера.

Но обратимся к случаям, когда внимание можно развивать специальными приемами и не в момент дирижирования. Здесь обучающийся должен развивать свое внимание в двух направлениях: это внимание слуховое, то есть внимание к тому, что исполняется, и внимание к своим действиям. Последнее отнюдь не маловажно, так как многие ошибки в исполнении происходят из-за недостаточно точных приемов

дирижирования.

Развивать слуховое внимание можно (помимо класса сольфеджио) только одним путем — слушая исполнение целенаправленно. Это значит, что дирижер слушает запись музыкального произведения, направляя внимание на разные элементы исполняемого. Например, ставит своей целью прослушать партию контрабасов, или валторн, или каких-либо других инструментов. Это оказывается не столь легко. Ведь надо в массе звучания оркестра расслышать определенный инструмент или группу.

Можно внимательно анализировать слухом элементы фразировки, штрихов, агогические и динамические нюансы. Иначе говоря, внимательно анализировать интерпретацию данного произведения. Подобная работа может быть более плодотворной в том случае, если дирижер имеет возможность прослушать иную запись. Здесь дирижер развивает внимание, сравнивая разные исполнения одного и того же произведения.

В чем польза предлагаемого способа развития исполнительского внимания? В том, что дирижер получает возможность задуматься над проблемами самого исполнительства, получить ответ на многие интересующие его вопросы. Например, отчего одно исполнение оставляет сильное впечатление живостью и непосредственностью, тогда как другое оказывается в большей мере формальным? Или такой вопрос: какими исполнительскими средствами достигается разный характер, разное содержание произведения? Все это дирижер должен внимательно прослушать и столь же внимательно проанализировать. Взять хотя бы исполнение одной и той же симфонии под руководством Караяна, Фуртвенглера, Менгельберта, Конвичного. Ведь в исполнении каждого из них симфония предстает в ином виде, чуть ли не с другим содержанием. Все это должно быть внимательно проанализировано молодым дирижером. И тогда он поймет, какую роль играют в исполнении динамические и агогические нюансы, элементы фразировки и конечно темп. Таким образом, дирижер развивает не только внимание, но и чисто исполнительские навыки.

Развитие внимания к своим действиям, к выполнению технических и выразительных приемов, к своим двигательным ощущениям должно быть особенно пристальным и настойчивым. Но надо признать, что на эту сторону своего развития обучающиеся не затрачивают ни времени, ни внимания. И это главный недочет в деле воспитания дирижера.

Причина, из-за которой обучающийся не занимается должным образом развитием дирижерских качеств, дирижерской техники, проста. Он элементарно не знает, как это выполнить без наличия инструмента, то есть не дирижируя хотя бы пианистами. В книге «О воспитании дирижера» мы приводили возможные методы развития дирижерских навыков в условиях домашней работы. Напомним еще раз о них, добавив некоторые соображения.

Применяя метод раздельного освоения партитуры, дирижер будет иметь представление о том, что требуется для разных элементов исполняемого — мелодии, аккомпанемента и т. д. Теперь уже дирижер не станет дирижировать одной лишь мелодической линией, не обращая внимания на то, что требуется для аккомпанемента. Ведь именно аккомпанемент дает в классических произведениях четкое ощущение ритма, опираясь на который дирижер может более выразительно дирижировать мелодической линией, не нарушая ритма аккомпанемента. Таким образом, внимание дирижера должно быть распределено между двумя слоями партитуры. Это развивает внимание и в процессе домашней работы.

Но более важен для дирижера метод сопоставлений. Он делает возможным поиски выразительных средств дирижирования для руководства выразительной стороной исполнения. Этот метод одновременно развивает и сами эти выразительные средства. Ведь в поисках нужного жеста дирижер пробует различные варианты, чем и обогащает выразительные средства своей техники.

Однако выполнять все это можно бездумно, формально, без должного внимания.

Такая работа малопродуктивна. Здесь, как и во всем, необходимо усиленное внимание, анализ каждого из найденных дирижером вариантов выразительного жеста. Но в данный момент мы поговорим о более углубленном методе работы — методе сопоставлений. Применяя этот метод, дирижер должен прислушиваться к своим двигательным ощущениям.

Двигательные ощущения могут дать дирижеру представление о содержании и целевой направленности его жеста. Показывает ли он очередную долю тактирования, начинает ли музыкальную фразу, переносит ли руку для показа связи двух долей, отходит ли от нее или направляется к ней — все это основано на различных двигательных ощущениях. Все это непосредственно связано с выражением динамики музыкального движения образа, развертывания музыкальной ткани, характера музыкального образа. Следовательно, внимание к двигательным ощущениям развивает осмысленность жеста дирижера, делает его действия целенаправленными.

Путь к развитию выразительного жеста лежит именно через развитие двигательных ощущений. Вот почему так важно самое пристальное к ним внимание. Они — регулятор целенаправленных действий, а следовательно, активного и выразительного дирижирования. Нельзя переоценивать роль двигательных ощущений в ритмической точности дирижирования. Уместно напомнить, что «датчиком» в этом плане является кисть. Через ощущение ритмичности движения кисти дирижер может ощущать и ритмическую точность движения руки (об этом мы уже упоминали).

Как можно развивать двигательные ощущения помимо практической работы во время дирижирования исполнителями? Нам представляется, что наилучшим методом является метод сопоставлений. Так, например, дирижер делает движение руки из одной стороны в другую. Он может создать у себя ощущение, что берет предмет и переносит его в другое место. Это одно понятие. Иным оно будет в том случае, если дирижер тем же движением переносит руку, чтобы взять предмет.

Дирижер делает жест, связывающий две доли такта. В одном случае эта связь может быть хореической мотивной структурой, в другом — ямбической. Это совершенно разные ощущения. Иным оно будет и при передаче в жесте амфибрахического мотива. В еще большей степени будут различны ощущения, если мы показываем связи нескольких долей в музыкальной фразе. Здесь важно ощутить направленность движения к точке завершения фразы, к его мелодической кульминации. Чем больше фантазии и многообразия проявит в подобных упражнениях дирижер, тем больше получит пользы. Важно, чтобы он сопоставлял два диаметрально противоположных вида музыкальных связей долей. Лишь в этом случае он будет по-настоящему подмечать различия в ощущениях и в смысле движений.

Итак, развивая двигательные ощущения, дирижер развивает содержательность жестикуляции, ее осмысленность и выразительность. В то же время, тренируясь в передаче движений различных долей такта, он развивает двигательные ощущения. Одно последовательно развивает другое. Как видим, в домашних занятиях важна активность методов, активность мышления и внимания!

Следует ли молодой дирижер указанным методам домашней работы? Почти с уверенностью можно сказать, что он и не ведает о такой возможности. Он ставит перед собой прежде всего цель — освоение произведения, довольствуясь поверхностным его дирижерским освоением. Он просто «промашет» заданный урок от начала до конца и считает, что этого достаточно, чтобы показать в классе заданное. Он имеет в корне ошибочное представление о задачах обучения. Польза домашних занятий — в самом процессе овладения какими-то трудными дирижерскими задачами, в поисках соответствующих технических и выразительных средств управления исполнением. Важен именно сам процесс поисков, а не конечный результат, сколь совершенен бы он ни был. Здесь главенствующую роль играет внимание. Ни одного жеста без соответствующего внимания, без определенной цели достижения какого-то исполнительского результата.

Обучающийся должен проявлять не только настойчивость, но и изобретательность, пробовать всевозможные способы достижения результата.

Теперь скажем, что предлагаемая работа по развитию внимания окажется полезной не только в процессе обучения. Способность обращать внимание на свои двигательные ощущения, умение варьировать жесты в зависимости от необходимости скажется и в момент дирижирования оркестром. В этом случае дирижер должен уметь гибко варьировать технические приемы соответственно возникающим задачам руководства исполнением. Только полное владение своими ощущениями позволяет дирижеру мгновенно «откликаться» на исполнительские ситуации и изменять соответственно методы воздействия на исполнителей.

Пожелаем же молодым дирижерам быть благоразумными и не искать легких путей и быстрого овладения всеми сложнейшими элементами дирижерского исполнительства.

## Музыкальная память

Развитая память — качество весьма важное и ценное для каждого музыканта-исполнителя. Важна она и для дирижера, хотя, может быть, и не в такой степени, как для инструменталиста. Каждый исполнитель-инструменталист обязан помнить большое количество исполняемых им концертных программ. Дирижеру же не обязательно дирижировать наизусть; если он не полагается на свою память, то может дирижировать по партитуре. Кроме того, дирижировать наизусть и играть наизусть — не одно и то же. Если из памяти дирижера выпал какой-то отрезок музыки, оркестр своим исполнением «подскажет» ему то, что он забыл. (Разумеется, дело не всегда может кончиться столь просто, забывчивость в некоторых сложных по ритму произведениях может повести и к катастрофе.)

Так же как и острый слух, блестящая память, которую демонстрирует дирижер, вызывает восхищение оркестра. Однако это качество не является признаком дирижерских способностей. Память весьма облегчает работу дирижера, позволяет выучивать произведение в наиболее короткий срок, дает возможность дирижировать наизусть, что способствует большей непосредственности общения дирижера с исполнителями, большей выразительности дирижирования.

Однако выдающаяся память может оказаться качеством, отрицательно влияющим на работу дирижера, в особенности в период обучения. В чем это выражается? Известно, что когда человек ставит перед собой задачу запомнить что-либо наизусть, он проявляет определенную активность, мобилизует свое внимание. Так, например, для того чтобы запомнить страницу партитуры, дирижер внимательно всматривается в нотный текст, сравнивает данное место с ему подобными, сравнивает инструментовку, оркестровую фактуру, применяет мнемонические средства запоминания (здесь такая-то гармония, такая-то фактура, а здесь — иная), запоминает, сколько тактов в мелодии при первом изложении, сколько при последующих, сравнивает аналогичный отрывок в репризе и т. д. Иначе говоря, чтобы запомнить музыкальный материал, необходимо его тщательно рассмотреть, проанализировать, выяснить какие-то опорные вехи для памяти.

Совсем иначе протекает процесс запоминания у человека, обладающего выдающейся памятью. Для него достаточно иногда незначительного времени для того, чтобы в памяти сохранился печатный текст партитуры или — при наличии выдающегося слуха — звуковая картина этой страницы. Дирижер может запомнить нотный текст как некую данность, не осмысливая его, не вникая в его структуру, логику развития и прочие элементы формы. Точно так же, обладая выдающейся памятью, можно запомнить фразу на чужом языке, не понимая ее содержания.

Мы указали на возможность негативных следствий выдающейся памяти для того, чтобы предостеречь молодых дирижеров от легковесного обращения со столь ценным даром. На основе примеров из нашей педагогической практики мы имеем все основания для того, чтобы сделать подобное предупреждение. Ни исключительный слух, ни выдающаяся память не освобождают молодого дирижера от необходимости детального изучения партитуры произведения, от внимательнейшего анализа каждой страницы, каждого такта.

## **О заучивании наизусть**

Мне часто задают вопрос: как учить партитуру наизусть? Вопрос не праздный. Действительно, каждый дирижер пользуется индивидуальными методами освоения партитуры. Естественно, что некоторые из них с большим успехом ведут к цели, некоторые менее эффективны. Каких же методов следует придерживаться?

В наше время благодаря распространению механической записи музыки, процесс знакомства с произведением, а также и запоминания наизусть значительно облегчился. Действительно, стоит несколько раз прокрутить пластинку или кассету, — и произведение почти знакомо. Дирижер осваивает не только само произведение, но и то, как оно должно исполняться. Причем дирижер может выбрать образец исполнения по своему желанию, соответственно его симпатиям к тому или иному выдающемуся маэстро. Следует сразу же сказать, что наиболее легкий способ освоения чего-либо, знакомства с чем-либо — не всегда самый лучший. Это в особенной степени может быть отнесено и к освоению партитур по записи. Механическая запись знакомит дирижера лишь с внешней стороной произведения, что не дает дирижеру возможности проникнуть в содержание сочинения, постигнуть процесс развития музыкальной формы. А это и является наиболее существенной стороной освоения произведения.

Имея в виду сказанное, следует предостеречь дирижера от легких, но пассивных методов освоения партитуры. Это, прежде всего, не позволяет дирижеру в полной мере познать произведение, а во-вторых, не развивает его исполнительских навыков, не развивает активности исполнительского мышления. А это и есть самое важное в процессе обучения дирижерскому искусству.

Когда молодой дирижер задает вопрос, как учить произведение наизусть, чаще всего он заботится о том, чтобы продемонстрировать оркестру свое знание произведения, а также о том, чтобы дирижировать, имея возможность более непринужденно и естественно общаться с оркестром. Однако когда мы советуем дирижировать наизусть, то имеем в виду не только это. Мы считаем в этом вопросе самым важным сам процесс заучивания наизусть, сам метод освоения партитуры. По существу, метод знакомства с произведением, освоения партитуры уже сам по себе является методом заучивания наизусть. Таким методом является внимательный и проницательный исполнительский анализ произведения, который давал бы дирижеру возможность более глубоко проникнуть в содержание произведения. Дирижер должен проанализировать процесс развития формы произведения, понять динамику этого развития. Дирижер может считать процесс этот достаточным и завершенным лишь тогда, когда не только поймет динамику развития музыкальной ткани, образность ее движения, но и почувствует, ощутит это, как бы найдет отклик в своей эмоциональной сфере. Только в подобном случае он сможет управлять исполнением эмоционально, увлеченно и активно. Как видим, такого проникновения в сущность произведения нельзя достигнуть путем чисто поверхностного знакомства с нотной записью или звучанием произведения.

Если в определенном порядке поставить несколько букв, то эти ничего не значащие значки образуют какое-то понятие, какой-то предмет, действие, явление. Теперь

мы воспринимаем не сами знаки, а нечто новое. Ряд слов, поставленных в *определённом* порядке, передаст нам нечто значительно большее, чем одно слово, — целое понятие, какую-то мысль. Стоит переставить слова — и может возникнуть иное понятие, возможно и противоположное первому. Причем мы не только поймем смысл предложения, но и как-то эмоциональноотреагируем на это.

Почти то же самое мы видим в нотной записи, разница лишь в том, что понятия, которые мы можем прочесть в нотной записи, звуковые. Но еще большее различие в том, что в зависимости от музыкальной культуры исполнителя понимание нотной записи будет различным. Каждый музыкант сможет понять содержание нотной записи по-разному. А это найдет эмоциональный отклик в его ощущении самой сути музыкального содержания.

Итак, конечный результат освоения музыкального произведения, постижения всей его глубинной сущности зависит от того, насколько исполнитель «разгадал» действительные замыслы автора и насколько проникся, «сжился» с ними, сделал их как бы своими музыкальными мыслями.

Таким образом, все сводится к методу анализа партитуры. Как мы говорили, каждый дирижер привносит собственные методы. Нам кажется, что следует придерживаться следующего пути освоения партитуры, а именно — от общего к частному. Прежде всего дирижер выясняет для себя как бы карту, план построения сочинения. Это значит, что он прежде всего производит метротектонический анализ партитуры. Не вдаваясь еще пока в детали (оркестровку, мелодический материал и пр.), дирижер размечает партитуру на четырехтакты, восьмитакты и т. д. Это даст ему возможность установить некоторые соотношения отдельных разделов формы. Мы не говорим о том, что дирижер, конечно, сразу же устанавливает разделы формы, главную партию, связующую, побочную, заключительную и т. д. Метротектонический анализ позволит дирижеру подметить то, какими приемами композитор развивает каждый из разделов формы произведения. Он обнаружит моменты расширения или сжатия отдельных построений. Он подметит особенности классической схемы — такт, такт, обобщающий двутакт (или соответственно — двутакт, двутакт, четырехтакт). Он сможет понять, почему и как при повторах предложений изменяется их объем. Особенно важно сравнивать изложение аналогичных разделов произведения в экспозиции и репризе. Как можно более тщательно должна быть проанализирована разработка.

Для чего нужно знакомство с планом произведения? Представим себе, что мы идем по улице незнакомого города. Мы воспринимаем каждое здание последовательно, одно за другим. Мы ничего не ожидаем, мы не знаем, что будет за поворотом, не знаем, что параллельно с этой улицей течет река, а с другой стороны — большая площадь. Через некоторое время мы начнем ощущать все, что находится впереди, что расположено рядом и т. д. Но это же можно с успехом и, главное, быстрее сделать, посмотрев на план соответствующей части города. Теперь мы идем по улице с другим ощущением, мы знаем, что сейчас за поворотом увидим величественный собор или выйдем к морю и т. д. Будем ощущать приближение к чему-то уже известному нам, готовимся эмоционально к встрече с ожидаемым объектом. Мы не просто идем откуда-то, а приближаемся к чему-то. Физический процесс — наша ходьба — один и тот же, но эмоционально — совершенно различный. Идти откуда-то или приближаться к чему-то — разные вещи, разные понятия и ощущения. Надо иметь в виду, что знакомство с городом и новое ощущение всего окружающего может быть более значительным при знакомстве с планом, чем при помощи блуждания по городу. Глядя на план, мы знакомимся с большими масштабами. Так, при знакомстве с планом Петербурга мы видим Васильевский остров, Петроградскую сторону, Выборгскую, центр города. Мы видим все реки и каналы, пересекающие город, изгиб Невы и т. д., — то, что мы не могли бы увидеть, бродя по городу.

То же самое, если не в большей мере, можно сказать о знакомстве с музыкальным произведением. Это и называется «охватом формы» или, иначе говоря, «симультанном видением предмета формы». Разумеется, анализируя общую структуру сочинения,

составляя план, дирижер внимательно прочитывает нотную запись и таким образом уже знакомится с произведением. Но пока еще в сфере его внимания главным образом элементы структурные, а не какие-то детали. После того, как этот этап работы будет завершен, дирижер переходит к анализу всех особенностей развития музыкальной ткани произведения. Теперь его внимание направлено на анализ мотивной структуры, всех особенностей построения фраз, предложений. Это уже более детальный исполнительский анализ, поскольку здесь дирижер ставит перед собой проблемы воспроизведения музыкального материала. Применяя метод сопоставления и отдельного освоения партитуры, дирижер старается опробовать разные исполнительские средства (агогику, динамику и пр.) для более выразительной подачи музыкального материала. Здесь предварительная работа над планом сочинения может оказать ему существенную поддержку. Теперь уже дирижер учитывает все данные нотной записи и фразировочные указания, динамику (нюансировку), особенности инструментровки. Дирижер вглядывается, вслушивается в нотную запись, стараясь почувствовать эмоциональное содержание музыки. Это наиболее продолжительный процесс освоения произведения.

Но мы начали с вопроса о том, как лучше всего запоминать партитуру. Во-первых, предлагаемый вид освоения произведения уже в известной мере помогает заучивать наизусть. Но, кроме того, дирижер должен на данном этапе освоения партитуры уже стараться запоминать музыку. Проанализировав какой-то небольшой отрывок произведения, он должен пытаться вспомнить его. Если это еще не удастся сделать, дирижер прочитывает еще раз данное место партитуры и вновь пытается восстановить его в памяти. Надо сказать, что уже имеющееся представление о метротектонике помогает восстанавливать в памяти прочитанный отрывок партитуры. В зависимости от сложности сочинения протяженность заучиваемого отрывка может быть различной.

На данном этапе изучения партитуры уже может применяться и мануальное освоение произведения. Это поможет исполнительскому освоению музыки. Двигательные ощущения в известной степени также могут способствовать поискам более яркого и выразительного воплощения музыкальных мыслей. Именно здесь и может применяться метод сопоставлений.

Примерно в этот период овладения материалом дирижер может воспользоваться механической записью произведения. Это нужно для того, чтобы проверить знание материала при дирижировании наизусть, для проверки своих исполнительских намерений. Полезно слушать записи разных дирижеров. Теперь, после того как дирижер проделал большую аналитическую работу, он сможет проверить правильность своих исполнительских замыслов и кое-что пересмотреть.

До сих пор мы подразумевали освоение нового для дирижера произведения, когда он вынужден внимательно вчитываться в партитуру. Увы, произведения, знакомые дирижеру, не имеют подобной же аналитической проработки. Здесь все кажется знакомым. Однако знакомство с произведениями еще не говорит о глубоком их понимании. Большой частью дирижер знает такие сочинения поверхностно, к тому же только в манере общепринятого их исполнения.

Между тем именно такое знакомое произведение нередко требует наиболее тщательного анализа. Это подтверждается тем обстоятельством, что с возрастом, с приобретением большего исполнительского опыта дирижер нередко пересматривает свои исполнительские принципы, приходя к новым решениям. Большой частью это связано с более внимательным перечитыванием давно известных партитур, в которых с годами дирижер видит все больше и больше того, что было ранее им не замечено. Известно, что Тосканини трижды переписывал симфонии Бетховена, заявляя оркестру, что раньше он ничего не понимал и должен писать по-новому.

Должен ли дирижер запоминать нотный текст в такой степени, чтобы быть в состоянии записать его по памяти? Этому иногда требуют для подтверждения прочности знаний дирижера. Нам представляется, что в этом нет необходимости. Дирижер должен

помнить не нотный текст, а музыку. Иметь дело с нотным текстом дирижеру приходится лишь на репетициях, где он может обращаться к помощи партитуры. Нужно иметь в виду, что музыкальная память, весьма существенно помогающая дирижированию, еще не говорит о наличии музыкально-исполнительских способностей. Феноменальная память некоторых дирижеров, так поражающая музыкантов оркестра, еще ни о чем не говорит. Можно обладать такой памятью и быть посредственным музыкантом. Кстати, то же самое можно сказать и о феноменальном слухе. Более того, надо отметить, что порой дирижеры, обладающие как выдающейся памятью, так и слухом, оказываются не столь яркими исполнителями. Дирижеры, обладающие исключительной памятью, пренебрегают тщательным анализом партитуры. Ведь они с легкостью запоминают внешнюю сторону музыки, им не приходится тщательно анализировать произведение для того, чтобы его запомнить. И в результате — бездумное, поверхностное исполнение. Прирожденный абсолютный слух весьма облегчает работу дирижера во время репетиций. Но он иногда становится помехой во время исполнения. Мы имеем подтверждение этому в высказываниях Игоря Глебова (Асафьева). О том, что исключительный слух мешает исполнительству, говорил и дирижер Мариинского театра Дранишников. Однако как память, так и слух дирижера должны быть достаточно развиты, для того чтобы он не испытывал затруднений во время репетиционной работы.

## **Педагогические способности**

Дирижерская исполнительская деятельность неразрывно связана с педагогической. Дирижер — не только интерпретатор произведения и руководитель исполнения, но и его музыкальный «режиссер». В процессе подготовительной репетиционной работы дирижер является как бы наставником, педагогом и даже воспитателем коллектива. В области искусств, а также отдельных видов ремесел педагог — это не только человек, обладающий знаниями, которые он передает ученикам, но и воспитатель. Если знания может приобрести каждый, то воспитателем может стать лишь человек, наделенный определенными способностями. Одно дело — читать лекции, другое — воспитывать те или иные навыки у своего ученика. Здесь необходимо иметь не только соответствующие педагогические навыки и опыт, но и определенный талант. Не каждый талантливый исполнитель, артист, художник может успешно преподавать. К сожалению, эта истина не всем известна. Каждый полагает, что он может преподавать, если в какой-то мере владеет искусством.

Что же такое педагогическое дарование? В музыкальном искусстве педагог — это музыкант, который не только умеет интерпретировать и исполнять музыкальное произведение, но и знает, как это делается, понимает все закономерности исполнительского искусства. Иначе говоря, педагог — это музыкант, знающий теорию исполнительского искусства. К сожалению, теория эта еще недостаточно разработана и находит свое проявление лишь в практике отдельных, весьма немногочисленных педагогов. Подобные теоретические знания, как правило, приобретаются в результате педагогической практики и в не меньшей мере перенимаются от учителей, дополняются или вырабатываются в результате педагогической практики.

Итак — знания, способности и опыт необходимы для педагогической деятельности. Каково же содержание каждого из этих слагаемых?

## Знания

Музыкант должен основательно знать исполняемое учеником (оркестром) произведение. Сюда входят теоретические знания, понимание формы, структуры, принципов развития формы произведения, а также понимание стиля, знание традиции исполнения и т. д.

Знания можно подразделять на общие, фундаментальные и знание осваиваемого произведения. Дирижер должен обладать теоретическими знаниями, позволяющими ему анализировать форму исполняемого произведения, структурные элементы. Он должен иметь сведения об общих исполнительских принципах, касающихся разных стилей, хорошо знать технику игры на оркестровых инструментах и их выразительные свойства. В особенности важно знать специфику смычковых инструментов, свойства штрихов.

Все эти знания помогут дирижеру освоить партитуру исполняемого произведения. Дирижер должен не только досконально знать произведение, но и исполнительски его интерпретировать. Все особенности интерпретации должны не только ощущаться, но и осознаваться дирижером. Он должен понимать, что необходимо для выразительного исполнения каждой фразы произведения. Это осознание должно быть доведено до понятийного уровня. Дирижер должен уметь словами объяснить, что необходимо сделать для того, чтобы исполнить выразительно то или иное место произведения. Это поможет ему найти соответственный выразительный жест, а с другой стороны — позволит более конкретно объяснить музыкантам их исполнительскую задачу.

Дирижер должен внимательно разобраться в фактуре произведения. Он должен наметить примерные ретуши, учитывая состав оркестра и акустические условия концертного зала. По мере освоения партитуры у дирижера должен наметиться примерный план работы с оркестром во время репетиций. Чем более тщательно будет проведена подготовительная домашняя работа над партитурой, тем меньше времени потребуется для освоения произведения оркестром, тем более продуктивна будет репетиционная работа дирижера.

В отличие от преимущественно практического характера домашней работы инструменталиста деятельность дирижера в этом плане носит более аналитический характер. У дирижера-профессионала работа над «техникой», то есть поиск жестовой модели будущего руководства исполнением, не занимает много времени. Повторим еще раз, что особенного внимания требует обдумывание всего, что связано со штрихами струнных инструментов. Нередко дирижеру приходится изменять авторские штрихи, что обуславливается разными обстоятельствами. Иногда это вызывается необходимостью уточнения авторских штрихов, порой же оказывается необходимым из-за незначительного состава струнной группы оркестра. Но в основном это обусловлено стремлением найти штрихи, в наибольшей мере соответствующие его исполнительским намерениям.

Напомним, что работа дирижера в домашних условиях протекает тем успешнее, чем значительнее его исполнительский опыт.

Именно этот опыт подсказывает наиболее правильные решения стоящих перед ним проблем. Особенно ценен опыт работы с данным коллективом, основательное знание особенностей которого дает дирижеру материал для прогнозирования предстоящей репетиционной работы. Дирижер как бы заранее предвидит то, над чем ему потребуется работать с коллективом.

## Данные и качества дирижера

Мы пока касались предварительной, домашней работы дирижера над партитурой исполняемого произведения. Однако педагогические способности в еще большей мере требуются для проведения репетиционной работы. Можно сказать, что домашняя работа над партитурой на самом деле является лишь подготовительным этапом к подлинно дирижерской работе над произведением. Дирижер должен отрепетировать произведение, подготовив его к исполнению. В этой работе становятся заметными, ощутимыми все знания, качества и достоинства дирижера и как педагога, и как руководителя исполнением.

Какие же качества необходимы дирижеру? Прежде всего выделим внимание. Можно говорить о внимании «корректорском» и «исполнительском». Это разные виды внимания. У разных дирижеров в большей или меньшей степени развит тот или иной вид внимания. Однако оба этих вида важны в равной мере.

*Корректорское внимание* позволяет дирижеру обнаружить в исполнении главным образом ошибки в отношении точности нотного текста, интонационные погрешности, ритмические недочеты. Здесь прежде всего необходим острый, хорошо развитый слух. Но для того чтобы в процессе дирижирования заметить ошибку в нотном тексте, необходимо развитое внимание. Без данного качества даже обладающие абсолютным слухом не заметят ошибки или обнаружат ее не сразу, а лишь при повторении.

В связи с данной проблемой следует заметить, что те способы, которые применяются для развития слуха, недостаточно совершенны. Сидя спокойно в классе, слушая исполнение и заранее ожидая появления ошибки, дирижер сосредоточивает внимание именно на этой задаче. Но совсем иное дело заметить ошибку в момент дирижирования, когда внимание поглощено совсем иными задачами. Кроме того, в момент оживленного движения рук внимание не столь собрано и уж конечно не направлено специально на вылавливание ошибок в тексте. И тем не менее дирижер и в данных условиях обязан заметить ошибку. Может быть, он только заметит, что была какая-то неточность, но при повторном проигрывании уже направит внимание на определенный голос оркестра и ошибка может быть указана достаточно конкретно.

При исполнении нового сочинения по неигранным, а тем более переписанным партиям дирижер вкладывает в свое дирижирование меньше темперамента и больше следит за точностью прочтения музыкального текста. Сложные пассажи можно вначале проигрывать в замедленном темпе.

Корректорский слух, корректорское слуховое внимание очень важны для дирижера и, кстати сказать, больше всего ценятся оркестрантами. Но подлинное, решающее значение имеют *исполнительское внимание*, исполнительский слух. Действительно, неточность в тексте может быть исправлена даже самим музыкантом. От того, что дирижер заметит и исправит ошибку, исполнение станет более точным, но не лучшим, не более художественным. Качество его зависит от способности дирижера исполнительски интерпретировать и руководить исполнением. А это в свою очередь зависит от исполнительского слухового внимания.

Предположим, что дирижер в процессе домашней работы создал план исполнения, все продумал, все прочувствовал. Но все это может остаться только его намерением, если он не может реализовать свои замыслы, руководя исполнением. Дирижер должен слышать ход исполнения, критически оценивать его, сравнивать, соотносить со своими представлениями. Для этого необходимо активное исполнительское внимание, умение слушать, а не только слышать.

Что представляет собой исполнительское внимание, в чем оно проявляется?

Руководя исполнением, дирижер должен уметь слушать определенные отдельные голоса, определенное качество звучания то избирательно, то охватывая вниманием весь

комплекс голосов. Во время репетиционной работы подобное изменение направленности внимания — явление вполне закономерное. Например, дирижер старается определить, соответствует ли качество исполнения мелодики какого-то голоса задуманному им характеру исполнения. Он слушает, как звучат первые скрипки, соответствует ли характер штрихов характеру музыки, передано ли устремление мелодического движения к точке кульминации фразы, не разбивается ли это движение подчеркиванием сильных долей или еще какими-либо факторами, соблюдена ли динамика звука, насколько выполняются агогические нюансы и т. д. Все это дирижер охватывает одновременно, в едином комплексе, но при этом может заметить или какой-нибудь один, или несколько недочетов.

Можно говорить об этом же процессе несколько иначе. Слушая, дирижер непрестанно анализирует исполнение, стараясь определить, что отсутствует в исполнении, почему музыкальная мысль передается недостаточно выразительно и содержательно. Он мгновенно приходит к определенному выводу: вот здесь неверно агогическое движение, а здесь отсутствует соответствующий звуковой колорит и т. д. Он непрестанно сравнивает, сопоставляет, делает определенные выводы. Осознание несоответствия и немедленное его устранение следуют как бы одновременно. Начав музыкальную фразу, дирижер руководит ее течением исходя из того, как оркестр исполнит первые звуки. Он непрестанно направляет процесс исполнения, пользуясь обратной связью. Это значит, что он дирижирует соответственно тому, как оркестр реагирует на его действия. Если мануальным способом недочет исправить не удастся, то можно сделать необходимые замечания.

Приведем пример действий дирижера при недостаточном исполнительском внимании. Проиграв какой-то отрезок произведения, дирижер слышит, что исполнение недостаточно выразительно. Естественно, он захочет повторить этот фрагмент, чтобы улучшить исполнение. Но лучше не получилось. Тогда он просит сыграть громче или тише те или иные голоса, но по-прежнему исполнение лишено активности и выразительности. Наконец, свое исполнительское намерение дирижер старается передать музыкантам своим пением. В конце концов сами исполнители почувствуют, в чем недочет их интерпретации, и постараются его устранить. А если бы дирижер точно определил, в чем недостаток исполнения, то либо своими действиями, либо коротким замечанием придал бы исполнению должный характер.

Недочет исполнения, его недостаточная выразительность может заключаться в исполнении не только главного, мелодического голоса, но и остальных голосов. Отсюда можно понять, насколько сложны задачи дирижера, каким изоощренным исполнительским вниманием он должен обладать.

Наше внимание легче всего схватывает то, что нам хорошо известно, то, что ожидается. Поэтому безукоризненное знание материала, отличное понимание исполнительских намерений — основа для продуктивности внимания. Дирижер, плохо знающий произведение, вряд ли обнаружит причину невыразительности исполнения. И вот здесь следует сделать важное замечание. Что подразумевается под знанием материала? Обычно молодой дирижер полагает, что хорошо знает произведение, если может продирижировать им наизусть. Это не совсем так. Действительно, можно знать произведение наизусть, но это еще не говорит о том, что дирижер знает и понимает, как добиться высококачественного исполнения — для этого ему необходимы еще и аналитическое осмысление, и слуховое внимание.

Исполнительское слуховое внимание развивается в результате исполнительского опыта. Подмечая в исполнении частое повторение одних и тех же ошибок — ритмических, фразировочных, штриховых, колористических, дирижер уже заранее направляет свое внимание на «опасные» моменты. Это относится даже к тем произведениям, которые дирижер исполняет впервые. И все же опыт появляется и начинает оказывать свое действие в тех случаях, когда дирижер активно развивает свое внимание, когда старается еще в период домашней работы как бы заранее предвидеть,

учесть наиболее типичные недочеты исполнения. Дирижер должен понимать оркестрантов, знать некоторые шаблоны их исполнительского мышления, исполнительские «трафареты», чтобы жестом или словами устранять их пагубное влияние на процесс исполнения. Все это дается опытом и обязательно при содействии активного исполнительского внимания, способного делать обобщения. Надо понимать психологию исполнителей и для того, чтобы без усилий привлекать их «на свою сторону», делать их соучастниками исполнения, а не подчиненными, выполняющими чужие указания. Нужно помнить, что дирижер не только руководитель и режиссер исполнения, но и его организатор, его вдохновитель.

Несколько слов надо сказать об исполнительском слуховом внимании во время концертного исполнения.

До сих пор мы рассматривали слуховое внимание в процессе подготовительной, репетиционной работы. Здесь внимание дирижера должно быть особенно изоощренным, так как именно от него зависит успешность репетиционной работы.

Во время репетиции дирижер направляет свое внимание на то, чтобы критически оценивать ход исполнения. Внимание носит прежде всего аналитический характер. Дирижер слушает, стараясь услышать как можно больше как в отношении охвата всех голосов, так и в отношении всех особенностей процесса воплощения произведения. Здесь он больше «вбирает», чем «отдает», выступая в роли исследователя, диагноста. Это и обуславливает необходимость особенной активности, изоощренности внимания.

Несколько иной вид внимания требуется во время концертного выступления.

В чем же выражаются эти отличия? Прежде всего изменяется сам психический механизм восприятия. Теперь, после того как проделана большая подготовительная работа, когда дирижер установил высокий качественный уровень исполнения, ему нет необходимости анализировать ход исполнения. Больше того, подобная направленность внимания пагубно отражается на непосредственности руководства исполнением. Во время концерта дирижер больше отдает, чем вбирает. Он должен быть увлечен исполнением, поддерживать в себе творческое самочувствие и, что очень важно, вызывать подобное же самочувствие у исполнителей. Здесь уже нет места размышлениям, поискам ответа на исполнительскую ситуацию. Теперь все зависит именно от творческого и эмоционального состояния дирижера, от его вдохновения. Какой-то недочет исполнения, вызвавший во время репетиции немедленную реакцию, никоим образом не должен отвлекать дирижера (если, конечно, этот недочет не требует его немедленного вмешательства). Это не должно вызывать какого-либо недовольства. Ничто не должно нарушать творческого настроения дирижера — даже если какой-то момент исполнения его и не удовлетворит, он все равно уже не может ничего изменить. Если дирижер начинает нервничать из-за того, что не всё идет так, как было установлено на репетиции, то это приводит к еще большим погрешностям. Оркестранты, видя недовольствие или раздраженность дирижера, сами начинают нервничать, исполнение становится менее непосредственным, а то и просто неряшливым. Наоборот, в случае какой-то погрешности дирижер не должен подавать вида, что обратил на это внимание.

Все сказанное, однако, не означает, что, руководя исполнением, дирижер может ослабить внимание. Совсем нет. Однако внимание его должно быть направлено на то, чтобы руководить на основе обратной связи, исходя из реакции исполнителей на его действия. Его внимание должно быть направлено на то, чтобы с большей полнотой и непосредственностью передавать исполнителям художественные намерения, увлекать их своими действиями.

И все же дирижер не должен «терять головы», что нередко случается с молодыми дирижерами. Увлеченный собственными исполнительскими переживаниями, такой дирижер дирижирует «закусив удила», не обращая внимания на то, что на самом деле играет оркестр. Нет, и во время концерта дирижер не должен ослаблять внимания, но только направленность его должна быть иная. Поиски этой направленности — одна из

задач, стоящая перед молодыми дирижерами.

Особая направленность внимания необходима во время дирижирования инструментальным аккомпанементом, в известной мере — оперным спектаклем. Здесь дирижер обязан слушать солиста, согласовывать свои действия с особенностями его исполнения. Особенность внимания при дирижировании инструментальным аккомпанементом обуславливается тем, что дирижер должен согласовывать свои действия с исполнением солиста.

## **Двигательные ощущения как способность**

Среди общих и специальных задатков, способностей и качеств психики, составляющих комплекс дирижерского дарования, важное место занимают двигательные ощущения. Мы обращаем на это особенное внимание, поскольку им в дирижировании обычно не придают какого-либо значения. А между тем они лежат в основе многих других способностей, делают возможным их проявление. Важно обратить на них внимание еще и потому, что двигательные ощущения в наибольшей степени, чем какие-либо другие качества, поддаются развитию, и именно отсутствие развитых ощущений препятствует овладению подлинной техникой дирижирования, способностью воздействовать на исполнителей. В дальнейшем мы увидим, что и выразительные средства дирижирования прежде всего зависят от развитости двигательных ощущений. Можно привести следующий конспективный перечень тех функций, которые они выполняют в практике дирижирования.

### **Итак, двигательные ощущения**

- являются «связующим звеном» между музыкальными представлениями и жестом;
- возвращают дирижеру инструментальные исполнительские ощущения;
- создают ощущение непосредственности воплощения музыкальных замыслов;
- способствуют руководству движением звуков в счетной доле такта;
- способствуют руководству ритмическим содержанием доли;
- способствуют передаче смысловых связей долей, логики музыкального движения;
- создают у дирижера ощущение «звука в руке»;
- создают ощущение «материальности звука»;
- способствуют передаче образности музыкального движения;
- способствуют более непосредственному проявлению эмоциональности жестов;
- являются средством преодоления противоречий в дирижировании;
- способствуют более глубокому пониманию и ощущению музыки;
- способствуют пониманию и ощущению образности музыкального движения;
- способствуют трансформации музыкальных представлений в выразительные жесты;
- способствуют поискам выразительных жестов, адекватных музыкальным представлениям;
- развивают дирижерскую фантазию и способность «по-дирижерски» видеть и ощущать музыку;
- служат средством контролирования приемов дирижирования;
- служат средством развития навыков дирижирования;
- являются методом развития средств управления в домашних условиях;
- являются средством развития активности дирижирования;
- требуя неперестанного внимания, тем самым развивают его. О важности

развитых двигательных ощущений можно говорить

применительно и к искусству пианиста или скрипача, виртуозная техника которых требует сложных и тонких движений. Но нужны ли особо развитые двигательные ощущения дирижеру, технические приемы которого столь несложны, что могут быть освоены без особого труда? Что же касается выразительных средств дирижирования, волевого воздействия, то это, как принято считать, зависит от специфических способностей, волевых черт характера и прочих качеств психики дирижера.

Хорошо известно, что исполнитель-инструменталист должен обладать не только музыкальными, но и двигательными способностями. При их отсутствии он, даже усердно работая, не сможет приобрести виртуозную технику. Однако когда говорят о специфических дирижерских данных (независимо от музыкальных — слуха, памяти и т. д.), то упоминают о воле, темпераменте, артистизме и менее всего имеют в виду двигательные способности. И это понятно: сами по себе движения дирижерской техники кажутся несложными и не столь уж разнообразными. Все дирижеры пользуются примерно одинаковыми движениями, между тем воздействие, оказываемое на оркестр разными дирижерами, умение управлять исполнением весьма различно и простирается от примитивного тактирования, или «диспетчерского» руководства, до вдохновенного музицирования, способности передавать музыкантам свои намерения силой внушения.

Однако и воля, и темперамент, и прочие качества дирижера могут оказывать воздействие на исполнителей не иначе как выражаясь в его жестах, действиях. В противном случае проявление всех указанных качеств может повести лишь к отрицательным результатам. Так, например, при неразвитости рук волевые усилия могут привести не к волевым и выразительным жестам, а к форсированным и зажатым движениям. Яркий темперамент может породить лишь хаотические действия, дезорганизующие исполнение. (С другой стороны, дирижер со слабыми волевыми качествами, лишенный темперамента, не сможет убедительно руководить исполнением даже и при развитых руках. В дирижерском исполнительстве все компоненты общего комплекса должны находиться во взаимодействии и определенном равновесии.)

Как мы уже знаем, всякая сложная предметная деятельность требует развитых двигательных ощущений. Это особенно заметно проявляется в исполнительстве инструменталиста, техника которого основана на чрезвычайно сложных двигательных навыках, развитие которых требует неустанного труда. Но можно ли говорить о развитии двигательных ощущений дирижера, если техника управления исполнением использует сравнительно несложные движения.

Как мы уже писали, техника дирижирования — это средство общения дирижера с исполнителями — своего рода жестовый язык. Часто полагают, что совершенство этого языка зависит отнюдь не от развитости движений, а от каких-то особых свойств психики. И действительно, сила воздействия дирижера требует в первую очередь наличия ярких волевых качеств. Именно подобное представление является причиной того, что к развитию двигательных навыков в дирижировании относятся с некоторым пренебрежением. Что же касается развития двигательных ощущений, то о них вообще не имеют понятия. Большой частью развитие техники дирижирования ограничивается освоением приемов тактирования.

Недооценка роли двигательных ощущений объясняется отсутствием ясного представления о содержании дирижерской техники, о ее сложной структуре и механизмах воздействия дирижера на исполнителей.

Развитость рук дирижера проявляется не в ловкости и быстроте движений, а в их особой чувствительности. Движения дирижера сами по себе не сложны, однако от них требуется очень многое. Они должны наглядно и выразительно передавать исполнителям не только все то, что можно сказать словами, но и то, что сказать невозможно, поскольку речь дирижера идет о музыке, некоторые свойства которой почти не поддаются словесным объяснениям.

Движения эти выполняют разные функции и соответственно используют разные средства. Анализируя структуру средств управления, можно заметить, что жестовый язык дирижера неоднороден по своему составу, что движения, применяемые дирижером, выполняют принципиально различные по своему назначению и характеру функции и основаны на различных психических свойствах.

Выше уже говорилось, что мануальные средства управления исполнением можно рассматривать как две разные стороны, хотя и взаимосвязанные: средства руководства движением музыкальной ткани произведения и средства его истолкования.

Средства руководства ансамблем и ритмической стороной исполнения полностью основаны на двигательных ощущениях и не могут быть заменены какими-либо иными способами обозначения. Совершенство руководства ансамблем и ритмической стороной исполнения, а на базе этого руководства и его художественной стороной, зависит от чувства ритма дирижера, которое должно проявляться в его движениях. Понятно, что в конечном счете именно движения определяют совершенство исполнения. Именно через движения проявляются все качества и свойства психики дирижера, все его способности.

Руководство выразительной стороной исполнения требует соответственно иных средств, основанных на иных свойствах психики. Это могут быть и выразительные движения, как бы замещающие отсутствующую речь, и движения, дополняющие и обогащающие речь человека: описательные, иллюстративные и выразительные движения, передающие эмоциональный подтекст речи, делающие ее более живой и впечатляющей. Все эти движения, заимствованные из жизни, понимаются в контексте выполняемого действия. Все это, естественно, требует особых движений (а также мимики и пантомимики), регулируемых и направляемых двигательными ощущениями.

Нужна ли какая-либо ловкость для выполнения подобных движений? Нет, никакой особой ловкости не требуется. Однако, чтобы в условиях руководства исполнением, при передаче выразительного смысла музыки жесты дирижера могли быть достаточно понятны, они должны быть наглядны, образны и действительно активны. Трудность не только в этом. Наиболее сложной, а иногда и непреодолимой является задача найти именно эти выразительные жесты, способные передавать музыкальные представления дирижера, и вместе с тем активно воздействовать на процесс исполнения.

При достаточной развитости рук и способности копировать показанные движения выполнить тот или иной *жест* не столь уж трудно. Но как найти этот жест, необходимый для передачи исполнительского намерения? Дирижерских приемов, имеющих условный характер, передающих специальные указания, таких, например, как «начать», «кончить», «остановиться», в дирижерской технике немного. К тому же они носят чисто технический характер и не имеют прямого отношения к отображению музыкального содержания. В основной объем информации входят понятия музыкальной речи, особенности музыкального содержания.

Все это заключено в жесте дирижера. Он не только передает в своих выразительных формах некую информацию о содержании музыкального образа, но и активно воздействует на исполнителей. Понятно, сколь трудна задача дирижера найти такой «содержательный» жест. Ведь в выразительном жестовом языке нет твердо установленных приемов, действующих во всех случаях и во всех ситуациях. Представим себе, насколько своеобразны, специфичны и неповторимы те понятия музыкальной речи, которые дирижер должен передать выразительными жестами, чтобы уяснить всю трудность стоящей перед ним задачи.

Естественно, что дирижеру прежде всего требуется развитость рук, именно та их чувствительность, о которой мы выше говорили. Как бы тонко и глубоко ни понимал дирижер содержание музыки, он не сможет передать его в жестах, если руки его не развиты, если они не обладают специфической чувствительностью. Но этого мало. Ведь непосредственной связи между музыкальными представлениями, между исполнительскими побуждениями дирижера и его жестами нет. Для того чтобы дирижер

мог находить эти связи, необходимо развитие многих качеств, для чего требуется активная целенаправленная работа, специальная установка в занятиях дирижированием. Нужно иметь в виду, что развитие рук возможно лишь в результате настойчивых поисков необходимых средств воплощения музыкальных образов, то есть в результате поисков связи между музыкальными представлениями и жестами.

Все, что мы говорили о выразительности жеста, о возможности передавать музыкальные понятия, касалось общей образно-смысловой стороны выразительных движений, жестов, понимаемых обычно в силу общности деятельности, ситуации и т. д. Разговор шел о том, как эти выразительные движения могут быть применены в условиях руководства исполнением.

Отображение музыкального содержания и музыкального движения нельзя отделять друг от друга, они тесно взаимосвязаны. Передача различных свойств музыкального движения требует включения в выразительные жесты определенных качеств и свойств моторики, что предполагает развитость двигательных ощущений дирижера, способность чувствовать в жесте динамику, особенность музыкального движения. Рука дирижера должна быть чувствительна к движению звуковой материи в такой же мере, как и руки инструменталиста. Если пианисту нужно сыграть пассаж в определенном темпе, он в этом же темпе будет выполнять движение пальцами. Соответствующими будут и его двигательные ощущения. Пианист может и не слышать своей игры (например, при тренировке на немой клавиатуре), однако двигательные ощущения дадут ему точное представление о темпе и даже о всех прочих характеристиках исполнения.

Иную картину мы наблюдаем у дирижера. Между его жестами и темпом движения звуков внутри счетной доли нет прямого соответствия. Так, например, дирижер может тактировать в медленном темпе, тогда как каждая доля такта заполнена быстрым движением шестнадцатых или тридцатьвторых. И тем не менее жесты дирижера не могут не быть связаны со всеми особенностями музыкального движения. Мы уже не говорим о ритмичности движений, о соответствии аутфакта скорости и ритму междольного движения. Образностью жеста дирижер передает характер музыки, само содержание музыкального образа. Для этого в еще большей мере необходима развитость рук и двигательных ощущений.

Можно сказать, что в своих жестах дирижер как бы непосредственно передает специфические свойства музыкальной материи. Именно на основе их образного воплощения дирижер может передавать и эмоциональное содержание музыки. Без передачи характерных особенностей развития музыкальной ткани эмоциональная образность жеста не достигнет цели. Например, дирижер передает образ ликования. Но ликование в коде «Эгмонта» и «Леоноры» — это разные образы. Веселье в финале Четвертой симфонии Чайковского, в «Пляске скоморохов» (Чайковского или Римского-Корсакова) и в «Петрушке» Стравинского — это все разные образы. Для передачи их необходимы жесты, выражающие не только общий эмоциональный характер музыки, но и существенные стороны развития самой формы, музыкальной структуры. А для этого дирижер должен уметь передавать все эти особенности в своих жестах. Как видим, и здесь решающим является развитость двигательных ощущений.

Мы не раз указывали на то, что для передачи образности музыки надо уметь ее видеть, понять и, главное, почувствовать, ощутить своими мышцами.

Как мы указывали раньше, развитие двигательных ощущений возможно лишь при настойчивой работе, направленной на отражение музыкальной образности в выразительных жестах.

И еще раз подчеркнем, что для того чтобы развивать двигательные ощущения и ряд других качеств, нужна соответствующая установка, понимание структуры и содержания средств управления, понимание того, что это не просто система условных знаков, а живой, действенный и экспрессивный язык, с помощью которого можно