

оказывать прямое воздействие на сознание исполнителей.

Роль двигательных ощущений

До сих пор полагают, что неспособность некоторых музыкантов освоить привлекательное для них искусство дирижирования объясняется только отсутствием специфических дирижерских данных, и прежде всего — волевых качеств. Однако примеры показывают, что, даже обладая волевыми качествами, некоторые дирижеры не только не могут передать музыкантам свои исполнительские намерения, но даже не в состоянии устанавливать ансамбль исполнения, руководить его ритмической стороной. (В подобных случаях говорят о «неудобных» руках, об отсутствии развитой техники и пр.)

Мы упомянули о единичном примере трудностей в овладении искусством дирижирования, но на самом деле факторов, препятствующих освоению средств управления исполнением, чрезвычайно много. Напрашивается следующая мысль: если приемы дирижирования осваиваются некоторыми музыкантами с трудом, а освоенные часто не приводят к положительным результатам, то, очевидно, причина этого — в тех ощущениях, которые лежат в основе движений мануальной техники. И действительно, можно привести немало примеров, когда для выполнения казалось бы несложных действий необходимы особо развитые двигательные ощущения. Что может быть проще, чем встать на натянутую проволоку и пройти по ней? Очень ли сложные движения нужно делать руками, для того чтобы жонглировать пятью-шестью предметами? Насколько движения скрипача или пианиста кажутся сложнее, требуют большей точности и координированности? Однако на самом деле искусство жонглера, так же как и умение балансировать на проволоке, требует длительнейшей тренировки, упорного труда.

То же самое можно сказать и об искусстве дирижера. Движения его в корне отличаются от движений инструменталиста. В каком-то отношении они проще, в каком-то — сложнее. Соответственно этому они требуют и иных, особых, специфических двигательных ощущений. Вряд ли нужно ставить вопрос о том, какие ощущения сложнее и тоньше — инструменталиста или дирижера? Можно лишь сказать, что, несмотря на наличие некоторых точек соприкосновения, ощущения дирижера в основном совершенно иные и отличаются большим разнообразием, а также и большим количеством источников своего происхождения. Однако роль этих ощущений в дирижировании до сих пор не осознана, поэтому развитию их и не уделяется достаточного внимания. А между тем несомненно ключ к пониманию всего существа дирижерского искусства именно в уяснении роли и значения двигательных ощущений. Ведь и волевые качества, и какие-то специальные дирижерские способности проявляются только через движения, действия дирижера, следовательно, связаны с ними посредством двигательных ощущений. Говоря об этом, мы отнюдь не умаляем роли и других форм проявления волевых качеств — мимики, выразительного положения корпуса и т. д.

Разные установки в дирижировании

Играть на инструменте можно лучше или хуже. Во всяком случае, играя на инструменте одно и то же произведение, каждый исполнитель выполняет аналогичные действия — нажимает те же клавиши примерно с равной скоростью и силой, пользуется примерно одинаковой аппликатурой, техническими приемами и т. п.

Однако управлять исполнением музыкального коллектива можно по-разному. Причем дело касается не только разных движений, разных технических приемов, что

вполне понятно. Руководить исполнением, а точнее говоря — осуществлять исполнение музыкального произведения можно способами и средствами, отличающимися своей принципиальной установкой. Нет необходимости детально объяснять то, что мы подразумеваем под этим. Так, например, один дирижер прибегает к словесным объяснениям, тогда как другой может то же самое показать руками, средствами дирижерской техники. Но не только в этом дело: сама техника может быть у каждого дирижера различной не только по своему уровню, но и по своей направленности. Так, один дирижер ограничивается более или менее развитым тактированием, другой же, не придерживаясь точных «нормативов» тактирования, выразительными движениями старается передать исполнителям свое понимание музыки. Но и здесь могут быть различные установки. Можно дирижировать очень выразительно, но передавать лишь общий характер музыки, стараясь воодушевить исполнителей, создать у них творческое отношение к исполнению. В противоположность этому можно передавать выразительные элементы исполнения, показывать нюансы, артикуляцию, фразировку и т. д. В свою очередь и это можно также осуществлять по-разному — показывать сами оттенки (лишь дублировать то, что выставлено в партиях) или передавать смысл, содержание этих исполнительских знаков — сам музыкальный образ. Перечисление различных видов отношения дирижера к мануальным средствам управления исполнением можно было бы продолжить.

Важно обратить внимание на то, что некоторые из установок не только не помогают дирижеру руководить исполнением, но и ограничивают его возможность активно воздействовать на сознание исполнителей. Конечно, если придерживаться какого-то узкого регламента, ограничиваться исполнением какими-то отдельными (единственно признаваемыми дирижером) формами воздействия, то вряд ли можно рассчитывать на полноценный художественный результат. Разумнее думать, что дирижер должен владеть всеми упомянутыми формами и средствами воздействия на исполнителей, применяя их в зависимости от складывающейся ситуации.

Достижимо ли подобное совершенство, подобная полнота средств управления? Да, безусловно достижима, если при наличии определенных исполнительских и волевых качеств дирижер будет понимать структуру своего искусства. А этого, прямо можно сказать, и не знают дирижеры, как практики, так и педагоги. Лишь немногие из них избегают узкой ограниченности в средствах достижения художественного результата исполнения, чисто интуитивно находя соответствующие технические и выразительные приемы дирижирования.

Уровень мануальных средств управления исполнением может быть значительно повышен, если дирижер будет иметь представление об их структуре и возможностях, если он обратит внимание на развитие ряда необходимых качеств и навыков, и в частности на развитие двигательных ощущений — краеугольного камня дирижерской техники.

Почему не развиваются навыки и двигательные ощущения?

Двигательные навыки и связанные с ними моторные ощущения человека обычно развиваются в процессе деятельности и обучения. Однако практика дирижирования сама по себе полноценного их развития еще не обеспечивает. Это можно объяснить следующими причинами. Во-первых, дирижер тактильно физически не связан со своим «инструментом», он не может полностью сопоставлять результат исполнения со своими действиями. Во-вторых, техническая сторона дирижирования — тактирование — основана на движениях, для которых достаточны примитивные, хотя и чрезвычайно важные для организации ансамбля и его ритмичности ощущения. Дирижер, видящий свою задачу лишь в руководстве ансамблем исполнения, не только не развивает исполнительские дирижерские ощущения, но и приглушает их. В то же время полное переключение внимания и активности дирижера на выразительность дирижирования может повести к нестройности и неряшливости ансамбля. Наконец, следует упомянуть о том, что обучающийся занимается в домашних условиях без участия исполнителей,

«управляя» собственными музыкальными представлениями, а чаще всего — собственным напеванием. Подобное дирижирование при отсутствии методически оправданной установки также не благоприятствует развитию способностей и двигательных ощущений. Больше того, ощущения эти притупляются, поскольку средства управления, не направленные непосредственно к исполнителям, становятся пассивными, абстрактными.

Двигательные ощущения — связующее звено

Есть много обстоятельств, заставляющих обратить внимание на двигательные ощущения, признать их огромное значение в руководстве исполнением.

Мы уже упоминали о том, что музыкальные представления дирижера и многочисленные качества психики проявляются в момент руководства исполнением через его жесты, движения, действия. Упоминали и о том, что выполнение всякого сложного действия зависит от развитости двигательных ощущений. Даже выполнение движений тактирования уже требует развития соответствующих двигательных ощущений, обеспечивающих ритмичность действия. Значительно больше тонких и разнообразных ощущений требует передача в жестах всех особенностей музыкального движения. Об этом будет сказано в своем месте.

В данный момент мы хотим упомянуть об ином аспекте значения двигательных ощущений. А именно о том, что они являются связующим звеном между музыкальными представлениями музыканта и двигательным механизмом их воплощения на инструменте. Дирижер своими движениями не исполняет произведение. Он как бы лишен ощущения непосредственности воплощения своих музыкальных представлений, ощущения прямой связи своих движений со звуковым результатом. В самом деле, в своих движениях он может ограничиться указанием о темпе исполнения и некоторых исполнительских знаках. Достаточно ли этого для того, чтобы осознавать себя активным и непосредственным исполнителем? Ощущение это может не возникнуть и в том случае, если дирижер будет более детально показывать все оттенки исполнения. Процесс воплощения произведения инструменталистом — это некий односторонний акт перевода музыкальных представлений в определенные технические движения. Процесс музыкального мышления исполнителя в момент воплощения произведения тесно связан с моторными ощущениями. Уже само представление о музыкальном образе, поскольку оно сопряжено с переживанием ритма, вызывает не замечаемые нами двигательные ощущения. Мышление дает «указания» моторике, но оно само также несвободно от влияния моторных ощущений. Именно на этой основе у исполнителя и возникает чувство непосредственности воплощения как активного действия, подлинно творческого процесса.

Если дирижер лишен аналогичных ощущений, то, может быть, ему остается ограничиться обязанностями «диспетчера» исполнения? Но как совместить динамичный процесс развертывания в его сознании музыкальных представлений с действиями «диспетчера», управляющего лишь темпом и силой звучания, указывающего вступления и снятия звука? У исполнителя-инструменталиста формирование музыкальных представлений и их реализация в движениях протекает в единстве. В своих движениях исполнитель передает не только звуковой материал произведения, но и ощущения динамичности его развития, и эмоциональное отношение к произведению и к самому процессу исполнения.

Не то у дирижера. В его сознании звучит вдохновенная тема симфонии, сам он горячо переживает ее эмоциональное содержание, однако в то же время он должен делать рукой какие-то крестообразные движения, стараясь выполнять их таким образом, чтобы музыканты играли вместе. Может ли дирижер чувствовать себя исполнителем? Мы должны дать положительный ответ. Конечно, техника дирижера такова, что при известных обстоятельствах может лишиться его всяких исполнительских ощущений, однако обстоятельства эти вовсе не неизбежны, отнюдь не предначертаны самой спецификой дирижерского искусства.

При определенном отношении к двигательным ощущениям дирижер может не только сохранить все привычные для него исполнительские ощущения, но в известной мере усилить их. Дело не только в их развитии, но прежде всего в понимании их роли в дирижировании. Инструменталист в своем исполнительстве опирается на многообразные инструментальные двигательные ощущения; точно так же они должны найти органичное применение и в специфике

дирижерской техники. Дирижер должен использовать их «показания», их «подсказку» в качестве средства, помогающего возникновению ощущения непосредственности передачи музыкальных представлений. Мы упомянули, что дирижер может чувствовать — в своеобразном, конечно, преломлении — связь своих движений, своих двигательных ощущений с музыкальными образами, процессом их воплощения в звучании больше, чем любой инструмент.

Ощущение непосредственности исполнения

Исполнитель-инструменталист в момент игры на инструменте ощущает не только одни лишь технические движения, ровность и скорость пальцев, силу удара и т. д. Воспроизводить музыкальные представления он может не только благодаря непосредственности их связи с моторными ощущениями, но и на основе так называемых выразительных движений. Можно играть вверх или вниз смычком. Точно так же можно ударить клавишу движением сверху и «взять» ее движением снизу. Тот или иной способ извлечения звука отразится на звучании, но, главное, на сознании исполнителя. А оно-то и является самым важным компонентом в процессе воплощения музыки. Для формирования музыкального представления в момент исполнения музыканту небезразлична манера звукоизвлечения — например, «взять» ли звук движением снизу с тем, чтобы «перевести» его к следующему (то есть начать линию мелодического движения), или же «поставить» руку с опорой. В каждом случае исполнитель будет ощущать иную форму музыкального движения, по-разному будет ощущать строение музыкальной фразы.

Можно привести множество примеров слияния способа звукоизвлечения (и, естественно, возникающего при этом ощущения) с музыкальными представлениями, а именно с динамичностью развития. Среди пианистов существуют вполне определенные понятия — «взять звук», «опереться» на звук, «перелить», «перевести», «перебросить», «взлет», «бросок» и пр. Все эти понятия говорят не столько о различном характере звукоизвлечения, сколько о различном ощущении музыкального движения, развертывания музыкальной ткани, различном понимании образности музыкального движения.

Все эти понятия, так же как и двигательные ощущения, заимствованы из жизненной практики. Мог ли пианист говорить о взлете, опоре, броске и т. д., если бы движения эти не были знакомы ему из жизненной практики? Подчеркнем, что знание всех этих ощущений помогает процессу исполнения, делает его более живым, непосредственным, активным.

Однако инструменталист, как бы он ни чувствовал образность движения музыки, должен прежде всего озвучивать произведение, применять сложнейшие технические приемы, заботиться о точности движения рук. Выразительные движения, о которых мы выше говорили, играют в процессе воплощения произведения все же лишь дополнительную роль. Они иногда столь незаметны, что ощущаются лишь самим исполнителем, для которого этих ощущений достаточно, чтобы более живо чувствовать процесс исполнения.

Роль выразительных движений

Совсем иную картину мы видим в действиях дирижера. Для него выразительные движения — это средство руководства художественной стороной исполнения, с помощью которого он общается с исполнителями, воздействует на их сознание. Для того чтобы передать смысловые элементы исполнения, выразительные жесты должны быть заметными и наглядными. Они должны быть понятными, способными передавать

музыкальные намерения дирижера, отражать наиболее существенные свойства музыкального образа. Они должны быть динамичны, а не просто иллюстративны.

Дирижер не связан необходимостью извлекать звуки. Его движения могут свободно передавать музыкальные образы со всеми их выразительными качествами и свойствами. Какое богатство возможностей для рук, которые не «привязаны» к клавиатуре или грифу инструмента и которым не приходится опасаться какого-нибудь сложного скачка, замысловатого пассажа!

Если инструменталист, действия которого ограничены необходимостью извлекать звук, пользуется выразительными движениями, почерпнутыми из жизненной практики, то насколько же более широкий диапазон возможностей открывается перед дирижером! Ему доступны движения самого различного характера, назначения и свойств. Причем если пианист говорит, например, о каких-то образах, связанных с движением, то в его действиях, как мы уже упоминали, они могут быть проявлены в очень незначительном объеме. У дирижера же обширнейшие возможности выполнять эти движения в любом виде, в любом направлении, с любыми характеристиками. Ощущение «воздушности» музыки, «взлет» пассажа, «нагнетание» звуковой энергии, «грациозность» фразы и т. д. дирижер может отразить в соответствующих выразительных жестах. Он может передать и эмоциональность музыки — ее волевые качества, напористость или нежность, драматичность или ликование. Все это вполне доступно дирижеру. Почувствовав динамичность, образность и эмоциональное содержание музыки, дирижер может воплотить это в жестовых образах, раскрыть музыкантам свое понимание смысла и содержания исполняемой музыки.

Все это кажется очень легко выполнимым: почувствовал музыку и передавай ее выразительными жестами. Но на самом деле это не столь легко, как кажется. Если бы это было так, то не было бы недостатка в выдающихся дирижерах.

Для того чтобы в выразительных жестах передавать музыкальные образы, нужно уметь по-особому, «по-дирижерски» видеть и чувствовать музыку. Для этого прежде всего необходимо иметь соответствующую установку. Дирижер должен видеть образность музыкального движения, подмечать все то, что может быть отражено в движениях рук. Это, однако, не значит, что дирижер должен иллюстрировать музыку, — он должен подмечать прежде всего то, что способствует передаче ее образного содержания. Он должен передавать динамику движения музыкальной ткани, все особенности ее развития. Короче говоря, дирижер должен выражать доступными ему средствами мануальной техники именно содержание музыкального произведения.

Но понимание и ощущение музыки еще не дает гарантии того, что у дирижера возникнет соответствующий выразительный жест. Для этого нужно иметь руку, чувствительную к самым различным нюансам целенаправленного действия, руку, способную откликаться на «приказы» дирижера. Для этого-то и требуются развитые двигательные ощущения.

Но и это еще не все. Для того чтобы понятую дирижером образность музыкального движения превратить в выразительный жест, нужны фантазия, воображение. Необходимо иметь способность находить ассоциативные связи между музыкальным движением и движением рук, между образностью музыкальной и жестовой. Следовательно, нужно развивать способность к подобному ассоциативному мышлению, способность видеть в музыке нечто значительно большее, чем последовательность звуков. Дирижер должен особенно глубоко и остро ощущать динамику музыкального развития, всем своим существом чувствовать содержание музыки. Лишь в этом случае можно надеяться, что при наличии развитой и чувствительной руки он будет в состоянии найти выразительный жест, соответствующий музыкальному образу.

Не иллюстрировать, а руководить

И тем не менее наличие даже всех упомянутых условий следует считать недостаточным. Можно чувствовать музыку и передавать ее характер в выразительных жестах. Однако это может остаться только иллюстрацией музыки, а не руководством исполнения. Выражать содержание музыки в пластических формах — это дело балетного искусства. Дирижер же должен не только передавать музыку в жестах, но и руководить исполнением, действовать, активно влиять на исполнителей, преодолевать их естественное сопротивление, исполнительскую инертность, вызванную хотя бы привычкой исполнять произведение в «своих» традициях. И в то же время он должен управлять, исходя из реальных условий конкретного исполнения, ежесекундной ситуации, учитывая ответную реакцию исполнителей.

Представленные нами соображения достаточно понятны. Но есть и иные, не менее существенные факторы, с которыми дирижер обязан считаться. Мы имеем в виду наличие антагонистических противоречий между выразительной и технической сторонами дирижирования. Как бы выразительно ни жестикулировал дирижер, он непременно должен заботиться об ансамбле исполнения, о той его стороне, которая, не влияя непосредственно на содержание исполнения, не может быть игнорирована, так как без ансамбля, без ритмической точности не может быть достигнута художественность и содержательность исполнения.

И вот здесь опять приходится указывать на особенную важность двигательных ощущений. Тактирование как средство управления ансамблем исполнения само по себе еще не обеспечивает его точности. Считается, что освоение тактирования делает дирижирование ритмичным. Однако это не так. Оказывается, что не только выразительная сторона является помехой ритмичности дирижирования, но и само тактирование не обязательно способствует установлению ритмического пульса исполнения. Уже сами по себе некоторые движения тактирования (например, неравенство движений в дублированных схемах) могут вызвать отдельные неточности дирижирования (см. об этом в книге «Техника дирижирования»).

Таким образом, овладение движениями тактирования еще не дает ритмического ощущения. Дирижер должен иметь развитое чувство ритма независимо от тактирования. Если оно у него есть, то даже и при выразительном дирижировании он не будет допускать ритмические погрешности и сможет преодолевать противоречия между выразительной и технической его сторонами.

Двигательные ощущения в основе ритма

Роль двигательных ощущений в наибольшей степени определяется в выявлении дирижером ритмической стороны исполнения. По существу, это важнейшая основная функция дирижера в руководстве исполнением.

Как утверждают психологи, чувство ритма имеет моторную природу. Ощущать ритм — это значит сопереживать, включая свою моторику — те или иные виды движения, мышечные сокращения (гортани, рук, головы, корпуса и т. д.). Ритмическое чувство непосредственно связано с действием, движением. Однотипность двигательных ощущений — основа ритмичности движений. Технические движения при игре на музыкальных инструментах не всегда способствуют созданию точного ритмического ощущения. Поэтому, как указывает Б. М. Теплов, на ранних этапах своего развития инструменталисты прибегают к «дирижерскому» счету, считают вслух, производят ритмические движения ног, головой, корпусом. Подобные однотипные движения

служат более надежной опорой ритмическому чувству.

Итак, развитие ритмического чувства — первейшая задача воспитания дирижера, а следовательно, и развития двигательных ощущений.

Выше мы упомянули о «дирижерском счете» как средстве, используемом инструменталистами при игре. О чем же должен заботиться дирижер, что ему еще необходимо развивать? Увы, под тем «дирижерским» счетом, к которому прибегают инструменталисты, подразумеваются однотипные движения, а отнюдь не те схемы тактирования, которыми пользуется дирижер. Движения тактирования лишь в том случае могут являться ритмической опорой, если выполняются однотипно, вызывают одинаковые двигательные ощущения. Однако можно заметить, что рисунки схем тактирования, применяемые некоторыми дирижерами или даже предлагаемые учебниками по дирижированию, исходят главным образом из принципа наиболее ясного размещения точек долей такта в пространстве и не предусматривают однотипность движений. Так, например, первая доля такта определяется ударом вниз, вторая — скольжением в сторону, третья — также каким-то особым способом, и, наконец, последняя — либо «выдергиванием» вверх, либо «завитушкой». Можно ли говорить об однотипности двигательных ощущений при подобной схеме движений? Она не только не помогает возникновению однообразного ощущения ритма у исполнителей, но даже не обеспечивает ритмической устойчивости в действиях самого дирижера.

Некоторые молодые дирижеры наивно полагают, что если они освоили схемы движения тактирования, то это гарантирует ритмическую точность их дирижирования. Напрасные надежды! Для того чтобы тактирование служило цели установления у исполнителей ритмического чувства, дирижер сам должен быть предельно точен в своих движениях, стараться активно наделять их, каковы бы они ни были, твердым и устойчивым ритмом.

Требование это будет более понятным, если мы скажем, что не только схемы тактирования могут явиться причиной недостаточной ритмичности дирижирования. Гораздо существеннее то обстоятельство, что дирижер, собственно говоря, не может опираться на движения схем тактирования, даже если они не имеют дефектов. В процессе дирижирования он применяет выразительные движения, необходимые для руководства художественной стороной исполнения, движения же эти неизбежно вступают в противоречие с закономерностями тактирования. Так, например, связывая звуки долей такта, показывая мелодическую направленность, дирижер уменьшает определенность аффтактов, объединяет их в жестовые комплексы и т. д. Показывая внезапное усиление динамики, акцент и прочее, дирижер ускоряет замах аффтакта, чем может нарушить его временную длительность. Наконец, дирижер дает к какой-то доле поспешный аффтакт, чрезмерно ускоряет отдачу и т. п. Все эти произвольные или обусловленные художественными задачами «погрешности» могут повести к неточности исполнения, если дирижер не откорректирует их на основе ритмического чувства. Ускорение аффтактового движения он может компенсировать путем задержанного аффтакта непосредственно перед обозначением доли или в верхней точке замаха и т. д.

Нам могут возразить: причем здесь двигательные ощущения, если дирижер применяет неоднотипные движения? Не правильнее ли полагаться на внимательность слуха? Безусловно, слуховое внимание — неперемное условие, без которого дирижирование вообще немыслимо. Но слуховая коррекция неточностей дирижирования допустима лишь в условиях репетиционной работы, когда имеется возможность исправить ошибку, технический промах. По этой причине дирижер должен иметь надежное средство, позволяющее сохранить ритмическую устойчивость дирижирования при любых условиях. И это средство — двигательные ощущения. Дирижер должен ощущать временную длительность протекания каждой доли такта, что не позволит ему обозначить начало следующей доли до истечения времени предыдущей.

Это ритмическое чувство должно быть развито в процессе освоения техники

дирижирования. И осваиваться оно может лишь при условии выполнения схем тактирования движениями, обеспечивающими точность ритма, ритмических ощущений и, соответственно, двигательных ощущений.

Ритмическое заполнение счетной доли такта

Дирижеру недостаточно быть ритмичным при определении начала каждой доли такта. Оно может обозначаться дирижером в полном соответствии с заданным темпоритмом. И тем не менее исполнение может оказаться ритмически неточным. Недочет этот может произойти из-за неточности ритмического движения звуков внутри доли, которое может быть торопливым, неровным. Это ставит перед дирижером задачу управления, в случае необходимости, также и ритмическим содержанием доли, то есть темпом внутри счетной доли такта.

Умение руководить звуковым заполнением счетной доли (встречающееся довольно редко) не появляется само собой и требует соответствующего воспитания. Прежде всего молодой дирижер должен осознать необходимость владения таким средством руководства исполнением, а убедившись в его необходимости, направить свои усилия на овладение этим важным приемом дирижирования. (См. об этом в книге «Техника дирижирования», гл. «Ритмизованный афтакт».) Нет необходимости говорить о том, что техническое средство руководства ритмическим содержанием доли основано всецело на двигательных ощущениях. Осваивая эти приемы, мы тем самым развиваем и двигательные ощущения.

Овладение ритмическим подразделением счетной доли позволяет дирижеру более отчетливо передавать ритмический пульс движения. Это же средство дает и самому дирижеру большую ритмическую опору при дирижировании музыкой, лишенной ярко выраженного ритмического пульса, например мелодической, плавной линией. В руке дирижера становится ощутимым ритмический пульс доли, ее подразделение на две или три ритмические единицы.

О выразительном заполнении счетной доли

Мы затронули вопрос руководства ритмической стороной счетной доли. Возможность «проникнуть внутрь доли», руководить ее содержанием дает дирижеру новые выразительные средства, пользуясь которыми он может придавать звуковому заполнению доли ту или иную интенсивность звучания, большую или меньшую насыщенность и ее изменения. Необходимость в этом возникает при дирижировании музыкой в медленном темпе, преимущественно мелодического склада, где каждая счетная доля имеет значительную продолжительность.

Здесь роль двигательных ощущений заключается в придании движению руки ровности, большей или меньшей весомости, насыщенности или легкости. Руководство выразительностью звучания счетной доли включает в движение всю руку или часть ее, что также требует наличия развитых двигательных ощущений.

Их роль особенно велика для придания движению афтакта (и соответственно этому звучанию доли) образной выразительности, что находит применение в передаче направленности мелодического движения. Дирижер может показать «взятие» доли в

начале мелодического движения (мелодической фразы), показать счетную долю в состоянии ее перехода к другой доле и, наконец, образно показать завершение движения (фразы). Надо сказать, что необходимые для передачи образности движения двигательные ощущения выработаны всей жизненной практикой. Нам знакомы ощущения взятия предмета, переноса его и завершения действия — установки предмета. Ощущения эти знакомы нам, но вряд ли дирижер пользуется ими в своей исполнительской практике. А нужда в них безусловна. Ведь каждая фраза имеет свое начало, продолжение и завершение.

О мелодическом движении, его направленности и фразировке

До сих пор в целях большей ясности изложения мы говорили о руководстве ритмическим содержанием одной счетной доли. Однако практически дирижер руководит не одной счетной долей, и даже, можно сказать, не несколькими счетными долями, а той их совокупностью, которая в целом образует мелодическую фразу, мелодическое движение. Здесь каждая доля воспринимается лишь в совокупности с другими долями, как бы перестает восприниматься в отдельности, вне зависимости от целого.

Говоря об образной выразительности доли, мы уже затронули вопрос передачи в дирижировании образной выразительности движения музыкальной фразы. Теперь следует рассмотреть именно те свойства и характеристики движения и двигательных ощущений, которые возникают при передаче дирижером выразительности мелодической фразы.

Музыкальная фраза состоит из совокупности долей такта. Поэтому прежде всего следует затронуть наиболее существенный момент этой связи — сам переход от одной доли к другой. Дирижер показывает начало одной, затем другой доли. Он может передать даже наполненность каждой доли и в то же время не отразить сам момент перехода одной доли к другой (вернее сказать, превращение одного звука в другой). Обозначение каждой доли музыкальной фразы еще не передает эту фразу как органическое единство, как целостный музыкальный образ. В этом действии отсутствует самое существенное — динамика перехода одного звука в другой, а следовательно, динамика самого движения фразы. Стоит дирижеру обратить внимание на момент перехода (а не обозначения каждой доли), как в руке появится подлинное заполнение звукового «пространства» доли, появится динамика развертывания мелоса. При этом у дирижера должны появиться и соответствующие двигательные ощущения.

Стремясь отразить переходность одной доли такта в другую, ощутить динамику этого перехода, дирижер развивает не только важное выразительное средство дирижирования, но и активность и большую образность музыкального мышления, своих музыкальных представлений. В то же время активность музыкального мышления способствует формированию выразительных жестов, выразительности дирижирования.

Обращая внимание на музыкальную сущность переходности долей, дирижер должен «прислушаться» и к своим двигательным (кинетическим) ощущениям. Переход, перевод одной доли в другую в нашем жизненном опыте связывается с представлением о переносе чего-либо из одной точки пространства в другую. Вызываемые при этом действии руки двигательные ощущения могут служить той «подсказкой», которая окажет помощь в выработке необходимого выразительного приема дирижирования.

Дирижер передает переходность долей в музыкальной фразе. Но каждая фраза имеет свое начало, точку, момент кульминации и свое завершение. Таким образом, дирижер передает не только переходность долей такта, но и направленность их движения к определенной точке. В жестах дирижера должны отразиться не только связи долей, их переходность, но и направленность движения. Образностью жеста дирижер показывает доли такта, составляющие фразу в их непрерывном устремлении к точке кульминации.

Дирижер поддерживает неустойчивость, переходность долей до момента завершения движения после точки кульминации.

Итак, проникновение «в глубь счетной доли», передача ее внутреннего содержания приводит к передаче образной выразительности всей музыкальной фразы.

Инструментальные двигательные ощущения

Итак, мы познакомились с некоторыми привычными для нас видами двигательных ощущений, играющих в дирижировании значительную роль. Ощущения эти главным образом знакомы нам из жизненной практики. Однако только лишь указанными ощущениями мануальные средства ограничиваться не могут. В них получают свое выражение и некоторые иные виды двигательных ощущений, более тонких и, в частности, имеющих в своей основе музыкальную практику. Мы имеем в виду двигательные ощущения, связанные с игрой на музыкальных инструментах — фортепиано и смычковых.

Выше мы познакомились с некоторыми сторонами выразительного интонирования, воплощения музыкальной фразы — переходностью, устремленностью движения фразы, заполненностью, ритмическим содержанием счетной доли. Но на этом выразительность воплощения фразы не завершается. Фраза начинается и развивается в своем устремлении к точке кульминации. Развертывание фразы, мелодической линии включает в себя не однотипные выразительные элементы. В ней находит проявление музыкальная образность, придающая фразе определенный характер, определенное музыкальное содержание. Каждая фраза живет своей жизнью, где каждая доля может иметь разный характер, разное ритмическое содержание, артикуляцию, штриховку, динамику и т. д. Все это должно быть так или иначе отражено дирижером в его жестах.

Мы ведем речь о двигательных ощущениях. Какое же отношение они имеют ко всему сказанному?

Если мы обратимся к рассмотрению двигательных ощущений инструменталиста, то заметим, что техника игры на музыкальном инструменте основана на чрезвычайно тонких и разнообразных двигательных ощущениях, разных при игре на разных инструментах. Ощущения эти специально вырабатываются музыкантом в процессе многолетнего обучения игре на инструменте.

Приведем такой пример. Предложим пианисту сыграть в восходящем движении три звука ля-бемоль-мажорного квартсектаккорда. Это задание будет выполнено на основе двигательных ощущений, необходимых для воспроизведения этих трех звуков. Но теперь предложим сыграть те же звуки в качестве начала II части Пятой симфонии Бетховена. Каковы будут теперь двигательные ощущения? Необходимость исполнить музыкальную фразу, в которой первые два звука образуют затакт, а первая доля такта имеет характер неопорного, воздушного завершения мотива, потребует соответствующего технического движения и совершенно иных двигательных ощущений.

Аналогичная последовательность звуков квартсектаккорда во II части фортепианного концерта Скрябина потребует иную настройку двигательных ощущений, поскольку первая доля имеет опорный, хотя и переходный характер.

Тот же квартсектаккорд (но минорный) в финале и менуэте соль-минорной симфонии Моцарта опять потребует перестройки мышечных ощущений. Примеры можно умножить, указав начало первой сонаты Бетховена, начало скерцо из его Пятой симфонии и т. д.

Как мы видим, каждый музыкальный образ воплощается на инструменте при соответствующей настройке двигательных ощущений. Они становятся столь органичными, что исполнителем не замечаются, но в то же время дают ему своеобразную

подсказку, помогают в поисках решения выразительного воплощения музыки на инструменте.

Инструментальные ощущения в искусстве дирижера

Инструментальные двигательные ощущения бесспорно могут значительно обогатить палитру выразительных средств дирижерской техники, которая, как мы говорили выше, имеет в своей основе двигательные ощущения, выработанные человеком на основе жизненной практики. Толчок, нажим, взлет, растяжение и другие движения, передающие представления о легкости, тяжести, интенсивности и т. д., — все это основано на соответствующих двигательных ощущениях. (Собственно говоря, подобные же ощущения лежат и в основе инструментальной техники.)

Дирижеру, владеющему инструментом, стоит обратить внимание на двигательные ощущения, сопутствующие игре на нем, постараться почувствовать их своеобразие в передаче выразительности музыкальной фразы, с тем чтобы в дальнейшем пользоваться их подсказкой при жестовом воплощении той же музыкальной фразы. Конечно, как и при всяком освоении нового навыка, это потребует и особого внимания, и некоторых усилий, и поисков выразительных жестов, но результаты безусловно скажутся в той или иной, степени. Во всяком случае исполнительская работа в данном направлении будет способствовать активности музыкального мышления, а через это отразится и на активности и, конечно, на большей выразительности дирижирования.

В связи со сказанным становится особенно понятно значение исполнительского уровня дирижера, его способности владеть в совершенстве фортепиано или другим инструментом. Становится более ясным и значение инструмента, которым владеет дирижер, его влияние на уровень и свойства мануальной техники дирижера. В идеале дирижер обязательно должен отлично играть на фортепиано и на каком-либо смычковом инструменте.

Ощущение «звука в руке»

Возможность дирижера «оперировать» внутренним содержанием счетной доли, передавать ритм, насыщенность, характер движения содержащихся в ней звуков способствует возникновению своеобразного, чисто дирижерского ощущения «звука в руке». Дирижер перестает лишь «рассекать» руками воздух, рисуя схемы тактирования. У него возникает чувство, что его рука движется в какой-то густой массе, которую он может так или иначе «формовать» соответственно задачам исполнения. (Ощущение это аналогично ощущению человека, стоящего в воде и производящего в ней движения рукой.) Дирижер начинает ощущать «материальность» звука, а вместе с этим ощущать динамику развития музыкальной ткани. Это дает ему возможность передавать в жестах развертывание музыкального движения, характерность музыкальных образов, эмоциональный подтекст — все то, что знакомо каждому инструменталисту во время игры на инструменте.

Возникновение и развитие этого ощущения у дирижера зависит, с одной стороны, от исполнительского опыта, наличия инструментальных ощущений, связанных с образной выразительностью исполнения; с другой стороны, ощущения «звука в руке» вырабатываются в процессе учебы, в целенаправленной дирижерской практике. В последнем случае дирижер должен прежде всего иметь понятие о том, что значит «звук в руке». Если не дать молодому дирижеру представление о подобном ощущении, то он не

будет знать, к чему ему следует стремиться, что он, собственно говоря, должен развивать. Представление это можно дать лишь «окольными путями», ассоциациями и, конечно, правильно подобранными музыкальными примерами, дающими возможность почувствовать это своеобразное ощущение.

Можно, однако, указать на некоторые методы и пути развития ощущения «звука в руке». Это, прежде всего, овладение всеми свойствами ритмизованного аффтакта — способность передавать жестом ритмическое содержание счетной доли, направленность, динамичность движения, образный характер, интенсивность и т. д. Все это и приводит к выработке ощущения «звука в руке».

Однако, как мы сказали, это ощущение само собой не вырабатывается. Необходимо не только освоение приведенных технических приемов ритмизованного аффтакта, но и специального внимания к двигательным ощущениям. Иначе говоря, технический прием должен быть «прочувствован». Это требование, впрочем, можно отнести и ко всем приемам дирижерской техники: дирижер должен относиться к каждому техническому приему не как к какому-то условному движению, а как к целенаправленному действию, более того — как к общению с исполнителями, как к средству, передающему музыкальный образ, музыкальное содержание. Лишь при подобном отношении к мануальным средствам управления они не будут формальными, а приобретут эмоциональный характер. Лишь таким путем дирижер сможет развить активность дирижирования, сделать его эмоциональным и воздействующим и вместе с тем повысить активность своего исполнительского мышления, способность отзываться на эмоциональный подтекст музыки.

Музыкант, становящийся за пульт и, как землемер, лишь «отмеряющий» произведение схемой тактирования, не может испытывать ощущение непосредственности воплощения своих музыкальных представлений. Вместо тончайших ощущений, сопутствующих воспроизведению музыки, он получает примитивные ощущения от движений тактирования. В этом можно видеть причину того, что некоторые выдающиеся музыканты, становясь за пульт, выглядят как исполнители бледно, не столь ярко, как при игре на своем инструменте. Все свои замечательные исполнительские качества они проявляют во время репетиционной работы, тогда, когда словами еще могут требовать от оркестра выполнения своих исполнительских намерений. Здесь они и чувствуют себя как исполнители. Но как только они переходят в другую исполнительскую «среду», чувствуют себя ущемленными, лишенными многих исполнительских возможностей и ощущений.

Но так ли безнадежна исполнительская судьба музыканта, становящегося за дирижерский пульт? Нет и нет! Дирижер может сохранять все свойственные ему исполнительские ощущения (если они вообще у него были) также и при руководстве исполнением оркестра. Все дело в том, что лишь очень немногие дирижеры в своем развитии доходят до того уровня, когда вновь обретают ощущение непосредственности воплощения своих музыкальных представлений. Более того, дирижер с высокоразвитой техникой (и соответствующими способностями) может ощущать непосредственность выражения своих исполнительских намерений даже в большей мере, чем инструменталист. Дирижеру не приходится беспокоиться о каком-либо сложнейшем пассаже, беспокоиться за свою память и т. д. При владении дирижерской техникой он может, руководя оркестром, передавать выразительность музыкальных образов соответствующими этим образам жестах. Передавая выразительными жестах характер музыкальных образов, дирижер одновременно делает более активными, конкретными и выразительными и сами музыкальные представления, порождающие жесты дирижера. Ведь в жестах можно в полную меру передавать и эмоциональное содержание произведения, его музыкальную драматургию.

Дирижеру все это вполне доступно, но достигается с огромным трудом и... не всегда вообще достигается. Для этого необходимы особые способности и особая

направленность их развития, всего воспитания в целом.

Выразительные движения

В средствах мануального воздействия на исполнителей дирижер пользуется так называемыми выразительными движениями, то есть жестами, отражающими эмоциональное состояние человека, образно дополняющими его речь, придающими ей экспрессивный характер.

Имеют ли двигательные ощущения прямое отношение к этим выразительным движениям? Конечно, непосредственного отношения они иметь не могут. Однако в практике дирижерского исполнительства двигательные ощущения играют известную роль, поскольку они могут содействовать развитию выразительных движений, включению их в «словарь» дирижерской «речи».

Дирижер может пользоваться всеми ресурсами дирижерской техники и указанными выразительными движениями тем свободнее, чем более развиты его двигательные ощущения. Нет необходимости говорить о том, что дирижер с «корявыми» руками, с неуклюжими движениями вряд ли может дирижировать образно и выразительно. Руки дирижера безусловно должны быть приведены в такое состояние, когда они могут выполнять любое движение, необходимое дирижеру. Иначе говоря, они должны быть пластичными, свободными от зажимов, ловкими, способными выполнять любые координированные движения, осмысленные действия. А это значит, что их необходимо развивать соответствующими упражнениями. Мы указываем на это, казалось бы, неперемное условие по той причине, что на самом деле дирижеры не обращают на эту сторону своего развития должного внимания. В результате мы видим неуклюжие движения, руки, не разгибающиеся в локтях, неспособные выполнять предложенное им движение, то есть не подчиняющиеся воле дирижера.

Итак, дирижер должен всеми способами развивать свои двигательные способности, а для этого необходимо развивать и двигательные ощущения.

О волевых качествах дирижера

В сложном комплексе дирижерских способностей волевые качества и темперамент играют очень большую роль, и это понятно: деятельность дирижера состоит в руководстве исполнением большого коллектива, что безусловно требует упомянутых качеств. Многогранность деятельности дирижера обуславливает и многообразие форм проявления волевых качеств. Уже предварительная работа по освоению партитуры произведения требует наличия волевых качеств, активности музыкального мышления и повышенного исполнительского внимания. Вряд ли без них можно постигнуть особенности, характер развития музыкальной ткани и осуществить исполнительские решения. Тем более они необходимы для поисков жестового воплощения музыкальных образов произведения в условиях домашней работы.

По-особому волевые черты проявляются в момент репетиционной работы с музыкальным коллективом. Разумеется, здесь на первый план выступают музыкальные качества дирижера — знание материала, глубина постижения произведения, знание специфических свойств оркестра (или хора), опыт работы с музыкальным коллективом и т. д. И тем не менее для того чтобы реализовать свои художественные замыслы, достичь стройного и выразительного исполнения, дирижеру необходимы волевые качества.

Во время репетиций дирижер выступает как музыкальный режиссер — то есть в

качестве учителя, распорядителя и организатора одновременно. Совершенно очевидно, что чем увереннее дирижер в своих знаниях, чем богаче его опыт, тем полнее могут проявиться волевые качества. И наоборот, если он не имеет отчетливого представления о цели, которую стремится достичь, если не знает, как осуществить свои намерения, если малосведущ в вопросах оркестровой технологии, не владеет дирижерской техникой, его волевые качества окажутся бесполезными.

Все необходимые дирижеру знания и навыки могут уподобиться некоему механизму, лишённому двигателя, если у дирижера нет волевых качеств. Именно они являются той силой, которая приводит в действие все остальные дирижерские способности, знания и умения. Подлинно дирижерский, особенный характер волевых качеств в полной мере обнаруживается в момент активного воздействия на исполнителей мануальными средствами управления. Именно здесь волевые качества находят свое специфическое проявление. Дирижер может быть талантливым музыкантом-исполнителем, умелым, знающим музыкальным «режиссером» и в то же время оказаться безвольным руководителем исполнения лишь потому, что его мануальной технике не хватает волевых качеств. Его действия будут лишены активности, жестам будет не хватать выразительной «интонации», одухотворенности, а главное — воздействующей силы.

Конечно, выразительность и активность исполнения во многом зависят от наличия у дирижера темперамента, который, однако, может оказывать свое действие лишь при наличии волевых качеств.

Активность музыкального мышления

Что же именно делает жесты дирижера активными, воздействующими? Только наличие определенных побуждений, желаний, необходимость оказать на исполнителей оркестра соответствующее воздействие, добиться осуществления поставленной цели. Следует различать понятия активности деятельности и активности жеста, то есть самого дирижирования. В непонимании различия между этими понятиями кроется подчас и неправильное понимание сущности дирижирования.

Так, например, дирижер-исполнитель может иногда не обладать достаточными знаниями и навыками, необходимыми для работы с оркестром. Понятно, что его действия не будут активными и волевыми. Возможно, что с приобретением умений и навыков они станут более целенаправленными. Другой случай. Дирижер умеет активно работать с оркестром, проявляя при этом определенные волевые качества, однако он еще не владеет дирижерской техникой. Естественно, что его дирижирование вряд ли будет активным и волевым.

Для того чтобы действия дирижера были активными, целенаправленными, нужна всесторонняя его подготовленность к руководству исполнением. Для активности действия необходимо безукоризненное знание материала, понимание и ощущение процесса развития музыкальной формы. Необходимость упомянуть об этом, казалось бы, естественном и понятном требовании вызывается следующим обстоятельством.

Очень часто молодой дирижер полагает, что если он знает произведение наизусть, то уже вполне подготовлен к дирижированию. Конечно, если инструменталист может играть произведение наизусть, то можно полагать, что он его действительно знает. Однако применительно к дирижерскому искусству знание произведения наизусть не всегда свидетельствует о подлинном, глубоком освоении партитуры. В наше время произведение можно запомнить, слушая пластинки, не утруждая себя обстоятельным изучением партитуры. Такое «знание» недостаточно для того, чтобы управлять оркестром.

Для каждого исполнителя знать произведение — это значит понимать его форму, структуру развития, динамику музыкального движения, образно-эмоциональный строй.

Для того чтобы дирижер мог руководить активно и целенаправленно, ему в первую очередь необходима активность музыкального мышления в особенно сильной степени. Ведь он должен вызвать подобную же активность мышления у исполнителей. Достигается это главным образом при помощи действий, движений, выразительных жестов. Понятно, какой степенью активности должны обладать жесты дирижера, чтобы воздействовать на исполнение.

Отличное знание материала необходимо дирижеру также для того, чтобы во время руководства исполнением не стоять с головой, погруженной в партитуру. Активность дирижирования предполагает непрерывный контакт дирижера с музыкантами. Для этого он должен видеть их, обращаться к ним жестами, своим взглядом.

Итак, знание материала, понимание развития формы, активность исполнительского мышления, осознанность исполнительских намерений — это изначальное условие активности дирижирования. Однако проявление активности и волевых качеств можно ожидать только в том случае, если дирижер обладает достаточными средствами для осуществления своей деятельности, если он уверен в своих возможностях руководить исполнением. Условие это, обязательное для любой деятельности, в специфике дирижерского исполнительства проявляется с особой силой. Неуверенность дирижера в чем-либо касающемся руководства исполнением может отразиться на активности и выразительности жеста. Уверенность же возникает лишь в том случае, если дирижер владеет развитой техникой, необходимой для того, чтобы активность исполнительского мышления нашла свое отражение в его действиях.

Дирижер должен быть убежден в своих исполнительских намерениях, в содержательности своей интерпретации. Ведь если его волевые качества могут отражаться в выразительности и соответствующем характере жеста, то в такой же степени, если еще не в большей мере, в них отразятся и его неуверенность, робость, нерешительность.

Важным условием проявления волевых качеств в дирижировании является увлеченность произведением и процессом его воплощения. Дирижер должен страстно желать передать свое увлечение оркестру, показать, как прекрасно то, что они играют, что воплощают в своем исполнении. Только такое отношение к произведению может способствовать увлеченности действий дирижера, активности и образности жеста. Мы указываем на это обстоятельство по той причине, что дирижеру иногда бывает очень трудно сохранить увлеченность при многократном исполнении одного и того же произведения (например, при дирижировании в театре).

Активность дирижирования немислима без оперативности руководства исполнением, то есть руководства, основанного на принципе обратной связи. Об оперативности и конкретности руководства в дирижировании приходится говорить особо, поскольку дирижер нередко пользуется жестами заученными, как бы «прилагаемыми» к исполнению. Такими приемами невозможно управлять исполнением. Руководить — это значит непрестанно реагировать на ход исполнения, прибегая к тем средствам, которые необходимы в данный момент. Активность руководства зависит от отношения дирижера к принципам исполнения, отношения к содержанию и назначению средств мануальной техники.

Руководство дирижера не может быть активным, если он считает достаточным передавать лишь внешние знаки исполнения, если для него стаккато — это только отрывисто, форте — громко и т. д. Волевые качества не могут проявиться, если дирижер будет относиться к исполнению всех исполнительских нюансов формально. Однако стоит лишь попытаться ему передавать не знаки сами по себе, а их смысл, содержание, как окажется, что для этого проявление волевых качеств в выразительных движениях совершенно необходимо. Нужны они и для того, чтобы показывать эмоционально-смысловой подтекст музыки. Волевое отношение к подобным действиям, к жестам необходимо именно потому, что дирижер должен сделать этот подтекст понятным для исполнителей, побудить их выполнить исполнительские знаки, поставленные в партиях,

не формально, а осмысленно, «прочувствованно». Совершенно очевидно, что для того, чтобы передавать смысл музыки, нужно, чтобы жесты дирижера были «говорящими», образными, эмоциональными.

Волевое усилие необходимо дирижеру и для того, чтобы заставить музыкантов по-иному взглянуть на давно известное произведение, увидеть в нем что-то новое, увлечь своим исполнением. Все это требует активности и волевых качеств прежде всего в сознании дирижера, активности его мышления. Но если все эти требования выполнены дирижером, если он действительно глубоко постиг и прочувствовал исполняемое произведение, значит ли это, что теперь его дирижирование будет обязательно волевым и активным? Нет, для этого требуется еще очень многое: и особые качества, и умение, и навыки, и соответствующие установки. Для того чтобы дать представление о том, как могут проявляться волевые качества в дирижировании, целесообразно прежде всего указать и на факторы, снижающие активность дирижирования.

Начнем с внешнего облика дирижера. Человек, имеющий вялый вид, вряд ли сможет произвести впечатление руководителя, имеющего волевые качества. Поэтому «унылое» положение корпуса, подгибающиеся колени, сутулость и т. д. вряд ли создадут представление о наличии у дирижера волевых качеств, даже если они у него и имеются. Точно такое же впечатление произведет и расслабленность рук — результат неверного понимания их свободы. Свободные и расслабленные руки — это совершенно разные понятия.

Дирижирование должно производить впечатление подлинно активных, осмысленных, наполненных определенными эмоционально-волевыми качествами действий, а не каких-то условных «диспетчерских» знаков. Дирижирование симметричными жестами как раз больше всего производит подобное впечатление. Симметричность движений очень наглядно подчеркивает условную природу схем тактирования, что снижает выразительность и активность дирижирования.

При симметричных движениях очень часто руки дирижера к тому же как бы соединены вместе кистями. Если дирижер не обращает руки к исполнителям, то он лишается важнейшего условия активности — контакта с исполнителями.

Дирижирование часто лишается активности из-за специфичности условий домашних занятий обучающегося. Дирижер привыкает «управлять» исполнением, ни к кому не обращаясь, ни на кого не воздействуя, не пытаясь преодолеть чье-то «сопротивление», преодолевать сопротивление музыкального материала (например, ускорение темпа), даже если дирижер его и ощущает. Поэтому, руководя исполнителями, дирижер порой продолжает «общаться» лишь с собственными музыкальными представлениями, не слушая того, что играют музыканты.

Другая причина пассивности дирижирования также порождается методом домашних занятий — это управление исполнением заранее заготовленными жестами. Занимаясь дома, обучающийся обычно ищет какую-то жестовую модель руководства исполнением. Собственно говоря, поиски такой жестовой модели — основное содержание домашних занятий. В этих поисках обучающийся пользуется методом сопоставлений, то есть подвергает каждый из вариантов жестового воплощения своих исполнительских намерений детальной аналитической проверке. Но молодой дирижер должен знать, что найденная им жестовая модель — это лишь один из вариантов возможного решения исполнительской задачи, который в процессе конкретного руководства исполнением может быть видоизменен, заменен другим, более соответствующим непосредственным задачам исполнения. Как правило, обучающийся закрепляет найденное и применяет это в неизменном виде, независимо от того, насколько его дирижирование соответствует данному моменту исполнения. (Так, например, дирижер показывает крещендо, однако исполнители сами стали выполнять его, но слишком рано и слишком интенсивно; в этом случае дирижеру следовало бы применять жесты, предотвращающие подобные действия исполнителей.)

Пассивность дирижирования возникает и тогда, когда дирижер не преодолевает статики метрических схем, когда он, по существу, тактирует, а не дирижирует, не руководит активным процессом развития музыкальной ткани произведения. Конечно, ограничиваться тактированием — это значит лишить свое дирижирование не только выразительности, но и активности. Очень часто дирижер (также не без влияния домашних занятий) дирижирует лишь мелодией. Активным такое дирижирование назвать нельзя. Ведь руководить исполнением — это значит управлять всем процессом исполнения, всеми голосами, всеми элементами партитуры. Если же все свое внимание дирижер направляет только лишь на мелодическую линию, то тем самым перестает влиять на все остальные голоса и фактурные слои произведения, то есть фактически перестает активно руководить оркестром.

Если дирижер сосредоточивает свое внимание только на данном моменте исполнения, не видит и не «слышит вперед», не стремится к какой-то точке притяжения, к точке кульминации, то его управление становится пассивным, лишь регистрирующим отдельные точки продвижения. Чтобы руководство исполнением было активным, дирижер должен мысленно предвосхищать события, ощущать устремленность музыки, чувствовать динамику движения и т. д., то есть руководствоваться принципом «опережающего отражения». Управление может быть активным лишь в том случае, если дирижер, непосредственно воздействуя на протекающий момент исполнения, учитывает то, что следует дальше. Более того, при достаточном опыте дирижер должен как бы предвидеть то, что может произойти, какой исполнительский недостаток он может ожидать от музыкантов. Следовательно, его исполнительское мышление, а вернее, мышление руководителя исполнения должно быть начеку, очень активным и оперативным. Все это требует определенных волевых качеств.

Дирижер должен быть мысленно впереди исполнения. Это, однако, не должно мешать внимательно слушать течение исполняемой музыки, в частности дослушивать окончание фраз перед появлением чего-то нового. Очень часто, направляя свое внимание (и действие) на приближающуюся кульминацию или новый раздел музыки, дирижер перестает слушать последние доли завершающейся фразы, комкает ее поспешным ауфтактом, предназначающимся для показа новой фразы.

Итак, выше мы говорили об активности действий дирижера. Конечно, активность их в какой-то мере может породить и активность самих движений, жестов дирижера. Однако для того чтобы жест дирижера обладал определенно выраженными волевыми качествами, был активным, необходимы и еще какие-то иные условия. Дирижеру приходится непременно пользоваться движениями, обозначающими схемы тактирования, что необходимо для создания ансамбля. Сами по себе эти движения не выразительны и не активны. Не требуется активности и для того, чтобы показывать некоторые штрихи и знаки исполнения, силу звука и т. д. Волевые качества не смогут проявиться, если относиться к выполнению всех исполнительских нюансов формально. Однако стоит лишь попытаться передавать звуки не сами по себе, а их музыкальный смысл, образное содержание, как окажется, что для этого уже необходимы волевые качества. Совершенно очевидно, что для того, чтобы передавать смысл музыки, необходимо жесты сделать «говорящими», образными, эмоциональными.

С этим нельзя не согласиться, и каждый дирижер будет стараться именно так относиться к своим действиям и жестам. Но достигнет ли он непременно желаемого результата? На это можно ответить следующим образом: волевой характер жеста, как и его выразительность, зависит от множества обстоятельств, способностей и качеств дирижера, точно так же как и от соответствующего воспитания, определенной установки, отношения к дирижированию, к исполнительским принципам. Выразительные и волевые качества жеста также связаны с указанными свойствами. Они могут быть развиты, для этого необходимы особые методы развития некоторых свойств психики.

Как мы указали, активность мышления дирижера является необходимой

предпосылкой активности дирижирования, проявления его волевых качеств. Однако для того чтобы активность мышления дирижера отразилась на исполнении, необходима также и активность средств управления. Это качество может рассматриваться в различных планах. Так, например, активной может быть педагогическая сторона репетиционной работы дирижера, выражающейся в содержательности замечаний, указаний, приводящих к осязаемым результатам. Активными могут быть и методы проведения репетиции: применяемая в нужных местах работа по группам, умелое распределение времени для проработки именно тех мест произведения, которые в этом больше всего нуждаются и т. д. Все это касается методики работы, умелого ее планирования, а также и характера самих действий дирижера. Активность этой стороны работы дирижера в значительной степени определяется знаниями, умением и опытом.

Но руководство исполнением требует применения мануальных средств. Все, чего добивается дирижер в процессе репетиций, все свои исполнительские намерения он реализует при помощи средств мануальной техники. Только от них в конечном счете зависит качество исполнения. Может оказаться, что отличные исполнительские замыслы не будут реализованы лишь потому, что дирижер не умеет организовать исполнение при помощи жеста, не может передать исполнителям свои замыслы, наконец, не может воодушевить их, заставить играть с увлечением.

Собственно говоря, и активность, и волевые качества дирижера именно в этой стороне исполнительства должны быть проявлены в наибольшей степени. Здесь они всего нужнее уже хотя бы потому, что ничем не могут быть заменены или компенсированы.

Жесты дирижера не могут быть активны, если в них отсутствуют его волевые побуждения, если они не отражают его желание передать музыкантам тот или иной характер исполнения, если являются лишь условными знаками.

Таким образом, обучающийся должен развивать способность наполнить жест, передающий музыкальное движение, музыкальный образ соответствующим музыкальным подтекстом, что проявляется в особенной окраске, характерности жеста и действиях дирижера.

Дирижер должен хорошо знать обо всем, что способствует и что мешает активности дирижирования. Выполнить необходимые условия не составит труда, пренебрежение же ими лишает дирижера сильного средства волевого воздействия.

Чем вызвана необходимость специально останавливаться на вопросе активности и волевых качествах?

В дирижерском исполнительстве вопрос этот имеет особое значение, обусловленное спецификой деятельности дирижера. Выразительность движений, обычно сопутствующая проявлению эмоционально-волевых качеств дирижера, может выступать как средство воздействия, как орудие управления исполнением.

III. О профессии дирижера

РЕПЕТИЦИЯ

Художественный уровень исполнения каждого музыканта зависит не только от его таланта и исполнительского мастерства, но и от всей предварительной работы по освоению произведения. Работа эта требует огромного, настойчивого, целенаправленного творческого труда и в зависимости от сложности и объемности произведения продолжается длительное время.

Если сравнивать подготовительную работу дирижера с подобной же работой инструменталиста, то она в некотором отношении может показаться менее сложной, не требующей таких усилий, затраты энергии и времени. Действительно, дирижеру не приходится затрачивать много времени и труда на то, чтобы освоить какой-нибудь виртуозный пассаж, выучить наизусть сложнейший полифонический кусок произведения, отшлифовать исполнительские детали, найти соответствующий колорит звучания и т. д. Укажем и на то, что инструменталист должен одинаково усердно работать и над новым произведением и над тем, которое он хорошо знает на слух.

Если исходить из данного критерия, то предварительная работа дирижера по сравнению с работой инструменталиста вообще покажется незначительной. Действительно, опытный дирижер может в случае необходимости продирижировать хорошо известным ему произведением даже без репетиции. В этом, по существу, нет ничего удивительного. Ведь исполнителем является оркестр, который знает произведение и играет так, как было приготовлено до этого его музыкальным руководителем. От дирижера, выступающего экспромтом, требуется лишь наличие дирижерских навыков и знание темпов, которых необходимо придерживаться.

Но рассмотрим другой пример, в котором отсутствует элемент случайности, внезапности. Молодой дирижер управляет оркестром, исполняющим хорошо известную ему программу. Он проводит репетиции. Однако они необходимы самому дирижеру, а не оркестру.

Как же дирижер ведет себя на репетиции, как использует время, отведенное ему для работы с оркестром? Как правило, он довольствуется тем уровнем исполнения, который свойствен данному музыкальному коллективу. Он не пытается улучшить качество исполнения, внести в него какие-то индивидуальные черты. Он останавливает оркестр лишь в случае, например, недостаточно совершенного ансамбля, неверной динамики и т. п.

Можно ли такого дирижера назвать подлинным исполнителем, качество исполнения считать его заслугой? Ведь тот или иной уровень исполнения зависит в данном случае только от квалификации оркестра, от искусства музыкантов коллектива. Не случайно в последнее время можно услышать мнение о том, что современные оркестры по своему профессиональному мастерству переросли уровень многих дирижеров.

Исторически, с появлением руководителя исполнения в его деятельности преобладала педагогическая сторона. Дирижер — а он был либо композитор, автор исполнявшегося произведения, либо наиболее авторитетный участник оркестра (концертмейстер первых скрипок)— являлся подлинным наставником музыкантов. Понятно, какую огромную роль в деятельности дирижера и по сию пору играет репетиционная работа. Именно эта сторона деятельности дирижера предъявляла и предъявляет к нему высочайшие требования. Не без основания можно сказать, что репетиционная работа по-настоящему определяет его профессиональные качества, именно

она создает оценку его как руководителя оркестра. Это не уменьшает значимости мануальных средств управления, которыми располагает дирижер, руководя оркестром, так как именно они являются тем орудием, с помощью которого он осуществляет свое педагогическое воздействие на музыкантов.

Как правило, работа с оркестром является наиболее уязвимым местом в воспитании дирижера. И это не случайно. Обучение дирижера обычно сводится к выработке навыков дирижирования и освоению репертуара, то есть к дирижированию рядом произведений в классе. Однако исключительно важный и ответственный раздел деятельности дирижера — работа с оркестром — остается вне сферы внимания и заботы как педагога, так и самого обучающегося. Научиться репетировать, освоить этот сложный процесс возможно только в результате практической работы с музыкальным коллективом. И мы видим, что молодые дирижеры, к моменту окончания учебного заведения еще недостаточно умеющие работать с оркестром, в дальнейшем в результате практической деятельности приобретают некоторые необходимые навыки. Это обстоятельство и является причиной несколько пренебрежительного отношения учащихся к активному развитию этих навыков еще в стенах учебного заведения.

Возникают вопросы: сколько лет потребуется дирижеру для того, чтобы научиться в дальнейшем работать с оркестром; встретит ли он в своей будущей работе условия, благоприятствующие приобретению навыков дирижирования, и самое главное — насколько совершенны будут те навыки, которые молодой дирижер сможет приобрести в коллективе, где ему предстоит работать. Предположим, молодой дирижер начал свою работу в оркестре оперного театра. Здесь он имеет возможность войти в спектакль в качестве дублера. Ни о какой работе с оркестром не может быть и речи. Где же он может в этом случае приобрести навыки работы с оркестром? Только наблюдая репетиции главного дирижера. Таким образом, уровень приобретаемых подобным способом навыков обуславливается профессиональным уровнем главного дирижера. Но всегда ли высок этот уровень?

Более благоприятными могут оказаться условия в том случае, если окончивший учебное заведение получит работу в симфоническом оркестре. Здесь, имея возможность дирижировать несколькими программами, дирижер сможет хотя бы немного репетировать, то есть приобретать необходимый для этого опыт. Но от дирижера филармонического оркестра уже с момента его поступления на работу требуется умение не только дирижировать, но и работать с оркестром. Это особенно необходимо в тех случаях, когда оркестр — невысокого класса и потому работа дирижера приобретает особенно важное значение. Здесь-то молодой дирижер и окажется несостоятельным, профессионально неподготовленным.

Описываемые недостатки в воспитании дирижера имеют и исторические корни. Как мы знаем, систематическое специальное обучение дирижерскому искусству в учебных заведениях не насчитывает и столетия своего существования. До этого дирижерскому ремеслу обучались на практике, перенимая наглядным методом навыки у дирижера, стоявшего во главе оркестра. Естественно, что обучающийся — часто участник данного коллектива, концертмейстер оперного театра или композитор, — участвуя в работе оркестра либо присутствуя на репетициях, одновременно с навыками дирижирования перенимал и методы работы с оркестром.

С возникновением специального обучения дирижерскому искусству навыки дирижирования стали осваиваться уже не на репетициях оркестра, а в соответствующих классах. Теперь молодой дирижер обучался дирижерской технике не наглядно, а дирижуя пианистами, играющими переложения оркестровых произведений. Средства дирижерской техники стали осваиваться на практике управления исполнителями. Это в известной мере способствует более совершенному овладению дирижерской техникой. Значительно повысилась сложность осваиваемых уже на первых курсах симфонических произведений. Специальное обучение дирижированию, в особенности если оно находится

в руках талантливого и опытного педагога, — безусловно наиболее прогрессивная форма воспитания дирижера. Но наряду с положительными она имеет и негативные стороны.

Получая все знания из рук педагога, обучающийся перестает самостоятельно и активно искать и развивать мануальные средства управления исполнением. Ему уже нет необходимости пристально вглядываться в применяемые дирижером средства управления, не приходится анализировать их, постигать ту или иную их практическую ценность. Немаловажным обстоятельством будет и то, что при наглядном методе обучения подлинных успехов может добиться лишь по-настоящему одаренный музыкант, наделенный дирижерскими способностями. Ныне при наличии специального обучения освоить внешнюю сторону дирижерских приемов могут и малоодаренные люди.

Но важнее другое обстоятельство. Обучение с переходом в специальные классы оторвалось от оркестра, от оркестровой специфики. Молодой дирижер уже не сидит на репетициях — у него для этого нет времени. Да к этому его никто и не побуждает. Молодой дирижер, успешно дирижирующий пианистами, становится беспомощным в случае если ему необходимо репетировать. Конечно, в наше время обучающийся имеет большие возможности знакомиться с симфоническими произведениями в записи лучших оркестров и дирижеров. Но эти образцовые примеры не приводят к положительным результатам. Сталкиваясь с наглядной реальностью — посредственным исполнением учебного оркестра, дирижер теряется, не знает, с чего начать, на что обратить внимание. К тому же у него нет ни знаний, ни развитого внимания, а без них дирижер подобен кораблю без руля. Из дирижерской педагогики выпало важнейшее звено — обучение навыкам репетиционной работы. Отсюда и неполноценность выпускаемых учебными заведениями специалистов.

Приступая к работе с оркестром, дирижер должен начинать ее не с азов, а будучи уже достаточно осведомленным, имеющим определенные знания, а главное, достаточно развитые многообразные навыки. Какими же данными, качествами и знаниями должен обладать дирижер для того, чтобы полноценно и профессионально работать с оркестром?

Приведем их в обобщенном виде.

- 1) Дирижер должен быть наделен исполнительскими данными (способностями) и иметь исполнительский опыт, то есть уметь самостоятельно компоновать исполнение, интерпретировать музыку, анализировать процесс собственного исполнения (предполагается, что к обучению дирижерскому искусству допускаются лица, соответствующие этому первому основному требованию).
- 2) Дирижер должен обладать педагогическими данными, то есть широким комплексом педагогических навыков, качеств и знаний. Под этим мы подразумеваем различные виды слухового внимания — интонационного, исполнительского, а также способность анализировать чужое исполнение, умение объяснять принципы исполнения, исполнительские задачи и намерения, умение вызывать творческое отношение к исполнению и пр.
- 3) Дирижер должен знать свойства оркестровых инструментов (прежде всего — группы смычковых инструментов), их технические и выразительные возможности (в частности, штрихи).
- 4) Дирижер должен быть знаком с практикой проведения репетиций, приобретенной в результате работы в оркестре либо при посещении репетиций.
- 5) Он должен быть знаком с основами хорового исполнительства.
- 6) Дирижеру необходимо иметь некоторую практику работы с вокалистами в качестве концертмейстера и аккомпаниатора.
- 7) Необходимо быть знакомым с практикой проведения оперных слезок.

Дирижер-исполнитель

Исполнительские способности лежат в основе дирижерского дарования, определяют уровень и характер его исполнительского мастерства. Этот тезис признается

всеми. Однако редко кто задумывается над его содержанием, над его механизмом применительно к деятельности дирижера. Приведем некоторые соображения.

Дирижер должен быть исполнителем высокого класса; лишь в этом случае он будет исполнительской индивидуальностью, артистической личностью. Музыканту, едва владеющему инструментом или играющему на балалайке, труднее стать подлинным дирижером, даже если он и обладает потенциальными дирижерскими данными. На каком-то, не очень высоком уровне своего развития собственно дирижерские способности достигнут своего потолка, фактически они станут бесполезными, будут работать вхолостую, поскольку им нечего выражать: у дирижера нет достаточно развитых и активных музыкальных представлений.

Мы затронули этот спорный вопрос лишь по той причине, что нередко на дирижерское отделение принимаются лица, отнюдь не проявившие себя талантливыми исполнителями-инструменталистами. Практика показывает, что некоторые музыкальные коллективы, создающиеся как бы на основе товарищества, предпочитают видеть в качестве своего руководителя не дипломированного дирижера, только что окончившего учебное заведение, а талантливого музыканта, уже зарекомендовавшего себя в концертной деятельности, исполнителя, хотя он, может быть, и не имеет дирижерских навыков. (Вот такому-то музыканту и следует учиться дирижированию!) Станет ли он в конце концов дирижером высокого уровня, зависит от наличия у него дирижерских способностей и здравого смысла, чтобы приобрести под руководством опытного педагога дирижерские навыки.

Мы говорим о необходимости исполнительского дарования и исполнительского опыта как об основе умения работать с оркестром. В чем же это выражается? Совершенно очевидно, что управлять исполнением (именно управлять, а не только играть самому) может музыкант с активным исполнительским мышлением. Если дирижер освоил произведение по механической записи, если он не прошел все стадии напряженной творческой работы по созданию содержательной интерпретации, он не сможет руководить исполнением активно, с неподдельной выразительностью. Дирижер должен понимать структуру произведения, видеть и чувствовать динамику развертывания музыкальной ткани, ощущать образный строй, содержание. Дирижер должен чувствовать динамические свойства музыкальной материи в своих двигательных ощущениях. Как говорят, дирижер должен постичь произведение «разумом и чувством».

Каким музыкальным инструментом должен владеть дирижер? Конечно, музыкальное дарование может проявляться при игре на любом инструменте. Но применительно к требованиям дирижерского искусства можно говорить о необходимости владения фортепиано или каким-либо смычковым инструментом. Характер инструмента в известной степени отражается на исполнительских свойствах дирижера. Музыкальная психология пианиста несколько иная, чем у исполнителя на смычковом инструменте.

Пианист играет на инструменте, позволяющем исполнять объемные, многоголосные, многослойные произведения, включая произведения, написанные для оркестра. Это определяет и характер его музыкального мышления, способного охватывать целый комплекс различных голосов и фактурных слоев. Работая над произведением, он, подобно дирижеру, ищет и устанавливает нужный баланс звучания между отдельными голосами и фактурными слоями, ищет наиболее выразительный колорит звучания. Исполнительская практика пианиста помогает дирижеру работать с оркестром, так как приобщает его к охвату многоголосия.

Динамика движений пианиста до известной степени помогает ощущать динамичность движения музыкальной ткани, ее развитие. Технические приемы игры на инструменте позволяют чуткому пианисту отражать музыкальное движение. Весьма важно и то, что дирижер, хорошо владеющий фортепиано, может осваивать симфоническое произведение, играя его на инструменте. Это не только облегчает процесс овладения материалом, но и помогает в творческой работе над исполнительским

претворением. Игра на инструменте способствует поискам наиболее выразительного исполнения каждой музыкальной фразы, пассажа, подголоска, дает возможность находить должное сочетание полифонических голосов. В этих поисках дирижеру-пианисту помогает не только звучание инструмента, но и мышечные ощущения.

Динамичность, активность процесса освоения симфонического произведения за фортепиано может способствовать также и поискам наиболее выразительных и активных средств дирижирования. Больше того, творческая работа за инструментом, перемежающаяся поисками дирижерских средств выразительности исполнения, благоприятствует развитию этих средств, что является весьма важным фактором в период обучения.

У исполнителя на смычковом инструменте в основном иной характер музыкального мышления, иная музыкально-исполнительская психология. В силу специфической природы инструмента, на котором он играет, он «мыслит одnogолосно», вместе с тем у него очень развито ощущение протяженности звука, а слух отличается большей изоощренностью. Скрипач играет на инструменте, не имеющем готовой, фиксированной интонации. Каждый звук, извлекаемый исполнителем, должен корректироваться слухом (что развивает активность слухового внимания). Звучание инструмента возникает от движения смычка, то есть связано с непрерывным (а не ударным) приложением мышечной энергии. Звучание инспирируется движением, при этом представление о протяженности звука обладает большей активностью, чем у пианиста. Точно так же и характер движения — его интенсивность, звуковая окрашенность, продолжительность (артикулированность) связаны с характером — скоростью, степенью нажима смычка. Имеет значение и местоположение правой руки (локтя): вверху — внизу. Короче говоря, многообразие и красочность звука инструмента — это чрезвычайное многообразие характера движения руки исполнителя. Таким образом, хотя музыкальное мышление скрипача и одnogолосно, оно отличается большей активностью.

Может ли скрипач пользоваться своим инструментом для освоения изучаемого им симфонического произведения? Безусловно, может. Конечно, он лишен возможности играть партитуру, но зато он в состоянии искать исполнительские решения каждой мелодической фразы в конкретном, подлинном характере ее звучания. Дирижер, играя на скрипке, может находить наиболее выразительные штрихи, опробовать тот или иной характер их исполнения. Придя на репетицию, дирижер уже не будет гадать: как лучше выполнить тот или иной смычковый штрих; он сможет предложить исполнителям уже готовое решение. Дирижируя, он сразу же может определить, насколько точно, совершенно выполняется предписание оркестровой партии. Он может предложить свои штрихи взамен имеющихся, именно те, которые он нашел и опробовал в результате предварительной работы над партитурой. Активность мышления скрипача может благоприятно воздействовать как на поиски выразительных средств дирижирования, так и на их развитие.

Как видим, специфика технических средств игры на фортепиано и смычковом инструменте оказывает различное влияние на характер музыкального мышления. Понятно, что владение тем и другим инструментом открывает перед дирижером широкие возможности как в его подготовительной работе над осваиваемым произведением, так и в развитии выразительных средств мануальной техники.

Скрипач-ансамблист

Игра в квартете обогащает исполнительское мышление скрипача. Оно уже не столь одnogолосно. Необходимость согласовывать исполнение своей партии с другими

голосами квартета заставляет музыканта слушать не только свое исполнение, но и игру партнеров. Слуховое и исполнительское внимание музыканта развивается, становится более совершенным. Понятно, что дирижер, имеющий практику ансамблевого исполнительства, уже имеет некоторый навык репетиционной работы с оркестром. Мало того, он в совершенстве знает все выразительные свойства смычковых инструментов, кроме того, у него есть навык слушания многих голосов, согласования их исполнения, а также развитое исполнительское слуховое внимание, то есть все то, что требуется дирижеру для его работы с оркестром.

Дирижер — оркестровый музыкант

Скрипач, имеющий опыт игры в оркестре, становясь дирижером, в наибольшей степени оказывается подготовленным к репетиционной работе. Здесь к его исполнительским, инструментальным качествам добавляется практический опыт оркестранта, а это очень много значит.

В связи с этим можно обозначить четыре фактора. Первый: играя в оркестре, музыкант должен согласовывать свое исполнение не только с указаниями дирижера, но и с игрой своих партнеров. Таким образом развивается слуховое внимание, которое уже перестает быть одноголосным. Он не только прислушивается к игре своих партнеров, но и как-то оценивает ее: здесь кто-то играет слишком громко (или тихо), торопит или оттягивает темп, играет не совсем ритмично. Все эти подспудные наблюдения и выводы пригодятся ему в его дирижерской деятельности, когда он должен будет оценивать ход исполнения, руководя оркестром. Второе: каждодневно, в течение долгого времени наблюдая за работой дирижера с оркестром, он учится методам этой работы, оценивает на практике положительные и отрицательные ее свойства. Он ясно видит и осознает: «это хорошо, а это плохо». Важно и то, что оркестрант знакомится с методами работы разных дирижеров над разными произведениями, в разных репетиционных условиях. Все это дает богатейшую пищу для его дальнейшей работы уже в качестве дирижера. Третий: работая в течение ряда лет в оркестре, будущий дирижер на практике знакомится с обширнейшим кругом произведений, причем в интерпретации различных дирижеров. Приступая к занятиям по дирижированию, он уже имеет солидный багаж произведений, которые ему не приходится осваивать заново. Четвертый: наблюдая в течение ряда лет искусство разных дирижеров, музыкант-оркестрант, наделенный дирижерскими способностями, как бы наглядно учится этому искусству, что значительно облегчает процесс приобщения к нему во время обучения в дирижерском классе. К этому, однако, необходимо добавить, что уровень приобретаемых в результате практической работы в оркестре знаний и навыков в значительной степени зависит от профессионального уровня оркестра и его руководителя (также и от дирижеров-гастролеров).

Следует признать, что дирижеры, имевшие оркестровую практику, более умело (и более тщательно) работают с оркестром, чем дирижеры-пианисты. Об этом свидетельствуют конкретные факты. Вместе с тем нельзя не отметить то обстоятельство, что длительная оркестровая практика в некоторых случаях может породить и негативные явления. Это выражается в следующем.

Каждый музыкант, играющий в оркестре, привыкает подчиняться диктату дирижера. Играя свою партию, он произвольно следует указаниям дирижерского жеста. Конечно, разные дирижеры управляют оркестром, применяя при этом разные методы воздействия на исполнителей соответственно своим индивидуальным качествам и исполнительским установкам. Одни принадлежат к категории диктаторов, властно навязывающих свою исполнительскую волю музыкантам и не терпящих проявления каких-либо признаков инициативы. Такой дирижер видит в оркестрантах лишь

исполнителей собственной воли, своих указаний. Другие, руководя, может быть, столь же активно, не подавляют творческой самостоятельности музыкантов, а, наоборот, всеми своими действиями вовлекают их в совместный процесс исполнения, воплощения произведения. У такого дирижера каждый оркестрант чувствует себя артистом, а не пассивным исполнителем воли дирижера, он увлекается исполнением, стремясь идти навстречу желаниям дирижера. Среди выдающихся дирижеров прошлого к первому типу относили Г. Малера, ко второму — А. Никиша. Из дирижеров недавнего времени антиподами можно назвать О. Клемперера и Б. Вальтера.

Привычка подчиняться диктату дирижера (а это требование обязательно для оркестранта) может несколько притупить активность его музыкального мышления.

Музыкант, играющий в оркестре, привыкает к свойственной главному дирижеру трактовке произведений, считает ее единственно правильной, обязательной. Став дирижером, он естественно будет придерживаться именно этого характера исполнения, так как ему уже трудно найти собственное исполнительское решение. Это также приводит к некоторой исполнительской инертности. Наконец, наблюдая изо дня в день одного и того же дирижера, будущий дирижер перенимает и его манеру управления оркестром. Если воспринятая таким образом манера (а именно она и перенимается прежде всего) содержит какие-то недостатки, то их впоследствии очень трудно исправлять в процессе занятий в дирижерском классе. Все это непременно следует учитывать, чтобы извлекать из оркестровой практики лишь ее положительные стороны и избежать негативных.

Дирижер — музыкальный режиссер

Работу дирижера во время репетиции можно в известной мере уподобить работе режиссера с актерами. Различие лишь в том, что режиссер организует ансамбль исполнения, истолковывает и направляет игру актеров, но непосредственно не руководит ими. Из чего складывается работа дирижера во время репетиций с оркестром, какие задачи он ставит перед собой и каким путем их осуществляет? Управляя оркестром, дирижер должен заметить неточности исполнения или его несоответствие своим исполнительским намерениям и исправить замеченное, применяя для этого средства мануальной техники либо соответствующие объяснения. Для того чтобы обнаружить какой-то недочет исполнения, дирижер должен обладать высокоразвитым вниманием разносторонней направленности. Но чтобы исправить этот недочет, направить исполнение в должное русло, необходимо иметь обширный комплекс педагогических данных, навыков, знаний и известного опыта. Разумеется, для того чтобы должным образом управлять исполнением, исправлять его недочеты, требуется совершенная развитая мануальная техника.

Рассмотрим все эти предъявленные дирижеру требования более детально.

О слуховом внимании дирижера

Среди всех в равной степени важных и совершенно необходимых компонентов обширного комплекса средств, навыков и качеств, нужных для работы дирижера во время репетиции, особое место занимает слуховое внимание. Собственно говоря, слуховое внимание не имеет прямого, непосредственного отношения к качеству и содержательности исполнения. Какая польза в том, что дирижер, имея острый слух, может заметить ошибку исполнения, но не знает, как ее следует исправить, или не имеет ясного исполнительского замысла. Однако если он не в состоянии обнаружить ошибки

исполнителей или если у него нет исполнительского плана, он вообще не может руководить исполнением.

Особенно важное значение мы придаем слуховому вниманию, поскольку это качество, этот навык дирижер не может заимствовать, подобно исполнительским замечаниям или исполнительскому плану, которые можно перенять у педагога или приобрести путем прослушивания механической записи. Слуховое внимание играет большую роль еще и потому, что без него невозможно осуществление дирижером важнейших педагогических функций. Дирижер должен обладать развитым вниманием, имеющим различную направленность: интонационный слух (вряд ли необходимо объяснять, в чем это выражается), корректорское слуховое внимание (его роль в дирижерском исполнительстве огромна. Действительно, молодой дирижер не всегда может заметить неточность подобного рода лишь из-за недостаточного внимания).

Нет надобности еще раз говорить о необходимости для дирижера развитого слуха. Ведь дело касается основы основ исполнения — корректирования точности воспроизведения нотного текста. Известно, что в учебных заведениях имеются классы сольфеджио, занимающиеся развитием слуха. Однако направленность обучения в этих классах не может в полной мере отвечать требованиям специфики дирижерской профессии. Конечно, практика записывания диктантов развивает слух, но не в достаточной для дирижера степени. Дирижеру необходима прежде всего исполнительская внимательность слуха, способность заметить неточность исполнения, промелькнувшую в быстром пассаже или в коротком аккорде. Этими качествами не обладают молодые дирижеры, даже наделенные абсолютным слухом. Ведь ошибки появляются неожиданно, причем, может быть, тогда, когда внимание дирижера поглощено какими-то особыми задачами руководства исполнением. Следует иметь в виду и то, что оживленные движения дирижера отнюдь не благоприятствуют сосредоточенности внимания, вслушиванию в звучание всех голосов оркестра. Методика развития слуха должна учитывать указанное обстоятельство. Реакция дирижера на замеченную им ошибку должна быть однозначна: он должен указать исполнителю на допущенную неточность.

Ансамбль исполнения

Ансамбль исполнения, совместность вступления нескольких духовых инструментов — вот что в первую очередь заботит молодого дирижера. Он понимает, что совместность игры оркестра в целом зависит от точности его техники, от точности аутфактов. И тем не менее, зная это, допускает одну и ту же ошибку: услышав нестройное вступление аккорда, он пытается наладить ансамбль, применяя при каждом повторении один и тот же технический прием.

Между тем каждому оркестру свойственна своя, особая манера звукоизвлечения: игра с большим или меньшим запаздыванием или точно по руке. Дирижер должен учитывать это и применять дирижерские средства соответственно манере звукоизвлечения оркестра, а не пытаться изменять ее. По этой причине еще в период классных занятий дирижер должен развивать способность пользоваться различными приемами звукоизвлечения, по мере необходимости уметь гибко их изменять.

Точность ритма

Ритмическая точность исполнения в большинстве случаев зависит от техники дирижера. Однако этого он чаще всего не замечает и безрезультатно старается исправлять

дефекты исполнения, не изменяя свой жест, что и вызывает ритмическую неточность. Поэтому, когда дирижер замечает какую-то неточность ритма, он должен прежде всего обратить внимание на корректность своего дирижирования, постараться исправить его соответственно требуемой задаче.

Однако ритмические неточности возникают не только по вине дирижера. Мы имеем в виду оркестры среднего профессионального уровня и ученические. Как раз с ними-то и приходится иметь дело обучающимся. Неточность исполнения легко заметить и даже предпринять какие-то технические меры для ее предотвращения в том случае, если знать, где именно можно ожидать ошибки и какого она характера. Приведем примерный перечень возможных неточностей ритма.

Классическим примером возможной ритмической неточности является пунктирная триольная счетная доля как в быстром (Бетховен, Седьмая симфония, I часть), так и особенно в медленном темпе (Римский-Корсаков, «Шехеразада», III часть). В последнем случае ритмическую неточность можно исправить применением ритмизованного ауфтакта. Следует обращать внимание на ровность длительности двух восьмых в четверти в мелодической фразе. Ритмическое несоответствие двух звуков доли само по себе весьма незначительно и может быть замечено с трудом. Однако неточность эта отражается на плавности и заполненности мелодического движения (Чайковский, Элегия из «Серенады» для струнного оркестра). Короткие звуки пунктирной доли часто оказываются несколько укороченными, недостаточно озвученными (Шуберт, Симфония си минор, I часть, побочная партия).

Несколько запаздывающее вступление мелодической фразы, начинающейся с неполной доли, укорачивает ее, в результате чего она не пропевадается (Брамс, Трагическая увертюра, начало). Четыре шестнадцатых между более длинными звуками иногда исполняются несколько неровно, невыразительно (Бетховен, Седьмая симфония, вступление). Движение шестнадцатыми в начале произведения может оказаться поспешным, торопливым из-за неточности, поспешности ауфтакта (Римский-Корсаков, Марш из оперы «Сказка о царе Салтане»).

Определяя начальный темп быстрого движения, требующего особенной ровности, дирижер должен быть предельно внимателен к техническому приему его обозначения. В частности, необходим точный ауфтакт не только к первой, но и (в особенности) ко второй доле такта (упомянутый выше Марш; Бетховен, Симфония № 4, IV часть; Мендельсон, Увертюра из музыки к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь»).

Первые два звука триольной доли часто играют быстрее, чем последний; в результате — неровность движения триоли. Этой неточности молодые дирижеры, как правило, не замечают. Часто нарушается ритм чередований несимметричных долей тактов — на $5/8$, $7/8$ и т. п.

Выразительные элементы исполнения

Приведенные выше исполнительские элементы можно назвать безусловными, безотносительными. Каждый из них может быть точным или неточным. Причем точность может быть только одна, неточность же многообразней — она бывает большей или меньшей, различного характера.

Теперь мы переходим в рассмотрению исполнительских элементов, каждый из которых в зависимости от различных обстоятельств и условий исполнения проявляется по-разному. Так, например, динамику, агогику, фразировку, колорит звука и т. п. нельзя считать правильными или неправильными. Они либо соответствуют исполнительским намерениям дирижера (следовательно, и автора), художественным требованиям, либо не соответствуют. Причем у каждого дирижера и исполнительского коллектива эти

требования могут быть различными.

Исполнительские элементы, о которых было сказано ранее, связаны с точностью воплощения нотного текста произведения. Здесь от дирижера требуется не столько слуховое внимание, сколько исполнительский и педагогический опыт, вкус, тонкость, понимание стиля. Именно здесь проявляется мастерство, исполнительский почерк дирижера, его способность управлять музыкальным коллективом.

Динамика и баланс звучности

Динамика — мощное выразительное средство исполнительства на любом инструменте. Динамика тесно связана с фразировкой, интенсивностью и активностью развития музыкальной ткани, со всей драматургией произведения. Использование выразительных возможностей, свойств динамики при игре на инструменте не является какой-либо проблемой. Однако она весьма ощутимо возникает в оркестровом исполнительстве, в деятельности дирижера.

Исполнитель-инструменталист, играя произведение, может свободно пользоваться всей шкалой динамики, доступной его инструменту. В ином положении находится дирижер. Так же как и любой инструменталист, обдумывая исполнительский план осваиваемого им произведения, дирижер мысленно представляет его в определенной динамике. Вопросы баланса звучания между отдельными слоями партитуры — между мелодией и аккомпанементом, подголосками, педалями и пр. — непосредственно связаны со всей подготовительной работой дирижера по освоению партитуры нового (да и не только нового) произведения. Но одно дело разметить все оттенки в партитуре и совсем иное — осуществить их в исполнении. Здесь дирижеры встречаются с затруднениями, которые вызываются обстоятельствами, порой не зависящими ни от дирижера, ни от оркестра.

Начнем с того, что каждый голос партитуры исполняется инструментом или группой инструментов, обладающих различными динамическими возможностями, разной «заметностью». Например, одна труба по силе звука может перекрыть звучание всей струнной и деревянной групп оркестра, а крохотное пикколо своим резким звуком может прорезаться сквозь мощное тутти всего оркестра. Это, так сказать, объективные свойства различных инструментов.

Но имеются обстоятельства, обусловленные численностью состава струнной группы, акустическими особенностями концертного зала, посадкой оркестра, квалификацией исполнителей, качеством инструментов, состоянием оркестрового материала и даже количеством репетиций. Бывает, что оркестр репетирует не в концертном зале, а в малоприспособленном для этого помещении. Порой ему приходится выступать в совершенно незнакомых залах. Все это играет огромную роль в достижении дирижером полного звучания, правильного баланса между голосами, выразительности динамики.

Итак, установление звукового баланса между отдельными голосами и группами оркестра — первейшее условие в отношении использования выразительных свойств динамики. Какие задачи встают перед дирижером, какие трудности он должен преодолевать, на что обращать внимание, добываясь динамической выразительности звучания?

Возьмем для примера оптимальный вариант — оркестр репетирует в концертном зале, музыканты приспособились к его акустическим свойствам. Теперь дирижеру следует учесть общую для всех оркестров закономерность, а именно: со своего места за пультом он слышит не то, что воспринимают слушатели в зале. Не случайно поэтому дирижеры во время репетиции иногда уходят в зал, предлагая оркестру играть самостоятельно (или под

руководством ассистента).

Дирижер со своего места за пультом не может иметь полного представления о действительном звучании оркестра, о том, как оно воспринимается в зале. Звучание окружающей дирижера группы смычковых инструментов не позволяет ему услышать действительную силу звука деревянных, а тем более еще дальше сидящей от него группы медных. Ему может показаться, что деревянные звучат недостаточно сильно по сравнению со струнными.

Трудность установления необходимого баланса звучания между группами оркестра усугубляется акустическими свойствами зала.

А каждый зал имеет свои акустические особенности. Большое значение имеет та или иная рассадка оркестрантов на эстраде. Конечно, те инструменты, которые расположены ближе к дирижеру, слышны более отчетливо.

Умение слушать как бы в некоторой звуковой перспективе дается дирижеру лишь с опытом. Однако опыт этот «не срабатывает» в том случае, если оркестру приходится играть в акустических условиях нового для него концертного зала. Именно поэтому в случае отсутствия полной репетиции оркестр вынужден довольствоваться лишь очень небольшой возможностью «обыграть зал», выявить его акустические свойства.

В установлении динамики и баланса звучности исполняемого произведения имеет значение время его создания. В партитурах более современных авторов динамические оттенки выставлены с учетом необходимости уравновешенности звучания разных групп инструментов. Однако и здесь дирижеру приходится корректировать звучание отдельных инструментов, приводя их в соответствие с требуемым общим звучанием. Ведь выставляя в партитуре динамические указания, автор не может учесть акустические свойства концертного зала, численность состава струнной группы.

В партитурах классиков мы не найдем дифференцированных оттенков. Для всех строк партитуры выставляется один и тот же нюанс. Но совершенно очевидно, что если всем голосам предлагается играть фортиссимо, то медные инструменты будут заглушать весь оркестр. Следует учесть и то, что когда трубы и валторны играют октавные и квинтовые интервалы, дирижеру приходится уравнивать силу звучания медных инструментов так, чтобы они не заглушали мелодической линии, исполняющейся струнными и деревянными инструментами.

Что же касается гибкости динамических оттенков, то внимание дирижера должно быть обращено на то, чтобы усиление и ослабление звучности выполнялось равномерно, постепенно. Преждевременное усиление звучности и прекращение ее нарастания к концу, перед точкой кульминации — наиболее частая ошибка как дирижера, так и самих оркестрантов. Разумнее приберегать рост динамики в начале крещендо с тем, чтобы придать большую активность к его концу. Удивительный пример длительного и постепенного нарастания динамики дает нам исполнение увертюры Россини «Севильский цирюльник» под управлением Тосканини.

Интенсивность и колорит звучания

Интенсивность, наполненность звучания каждой доли такта — важнейшее условие выразительности исполнения мелодической фразы, мелодической линии. Говоря об интенсивности звучания, мы имеем в виду прежде всего группу смычковых инструментов, поскольку именно ей главным образом свойственна различная степень напряженности звука, различная его окраска.

Исполнитель на смычковом инструменте, можно сказать, сам создает звук. Качественные характеристики его зависят не только от совершенства самого инструмента, но и еще в большей мере от искусства, мастерства музыканта. Вряд ли можно назвать

какой-либо другой инструмент, которому свойственно такое богатство нюансировки, разнообразие звукового колорита, штрихов и способов звукоизвлечения. Именно при игре на смычковом инструменте исполнитель может в большей мере ощущать непосредственность выражения своих музыкальных мыслей, чувств, настроений.

Наполненность, ровный колорит звука достигаются искусством ведения смычка, владения штрихами, различными способами звукоизвлечения. Интенсивность звука, его насыщенность, трепетность, человечность создаются вибрацией левой руки, использованием позиций, колористических свойств отдельных струн. Все это доступно исполнителям-солистам и применяется в меру их таланта и мастерства.

По существу, подобное можно было бы ожидать и от исполнителя, играющего в оркестре, тем более что оркестровая партия не содержит особых трудностей, требующих виртуозной техники. Однако на практике дирижер большей частью сталкивается с иным положением, что заставляет его порой «добывать» выразительные качества управления исполнением упорной, тщательной репетиционной работой. Чем это вызвано? Можно подметить в основном три таких обстоятельства.

Во-первых, следует иметь в виду профессиональный уровень исполнителей. Конечно, от музыканта оркестра среднего уровня нельзя ожидать такого же исполнительского мастерства, как от исполнителя, играющего в высококвалифицированном оркестре. Но и от участников такого коллектива (за редкими исключениями) вряд ли можно ожидать исполнительских качеств солиста-виртуоза. Ученический оркестр, даже если и обладает хорошими инструментальными качествами, не владеет навыками оркестровой игры.

Второе обстоятельство, заставляющее дирижера активно работать над выразительностью исполнения, связано главным образом с работой над новым для оркестра произведением. Следует учитывать, что исполнитель знакомится со своей партией в течение нескольких репетиционных часов. Естественно, что дирижеру приходится проявлять особую активность, помогать исполнителям своими советами и указаниями.

Наконец, дирижеру приходится сталкиваться с обстоятельствами психологического характера, по-разному проявляющихся в разных оркестрах. Это выражается в незаинтересованности работы со скучным дирижером, нежелании тратить силы во время репетиции. Действительно, оркестрант, играющий на духовом инструменте, отвечает за свою партию и не позволит себе играть свое соло невыразительно даже на репетиции. Скрипач же играет в составе большой группы музыкантов, исполняющих одну партию. Стоит ли применять вибрато, стоит ли прилагать энергию в правой руке — ведь в массе шестнадцати — восемнадцати скрипок это не будет заметно! Но, увы, так, может быть, думает и поступает каждый в группе. В результате — невыразительность, бледность звучания, отсутствие блеска и т. д. К счастью, во время концертного выступления каждый скрипач старается играть в полную силу. Вот почему на концерте оркестр играет и звучит значительно лучше. Однако со скучным, неинтересным дирижером оркестр может и не стряхнуть с себя репетиционную инертность. Все это следует учитывать молодому дирижеру.

Указанные обстоятельства определяют методы и направленность репетиционной работы. Напомним еще раз, что она требует от дирижера не только наличия знаний, навыков, опыта, но и изобретательности, умения находить правильный подход к исполнителям — музыкантам оркестра. В чем же могут сказываться недостатки мастерства или невнимательность музыкантов при исполнении, например, мелодической фразы?

Мы говорили об огромных выразительных свойствах и возможностях оркестровых инструментов. Однако эти свойства проявляются в полной мере лишь при наличии у исполнителей достаточного мастерства, при владении инструментом, причем владении в условиях оркестрового исполнительства. Мастерство это не появляется само

по себе, оно достигается неустанным развитием, совершенствованием в процессе домашних занятий и игры в оркестре. И здесь учителем, наставником, воспитателем и руководителем должен быть дирижер. Именно дирижер, имеющий, как правило, более отчетливое представление об идеальном звуковом воплощении музыкальной фразы, наряду с заботой о точности ансамбля и ритма должен быть еще более внимателен в отношении звуковых качеств исполнения, ровности, наполненности и выразительности звучания смычковой группы. Мы говорим о необходимости особенного внимания по той причине, что недочеты здесь не столь заметны и очевидны, а причина их возникновения не столь легко обнаруживается.

Молодой дирижер должен знать, какие недочеты, а то и просто дефекты исполнения мелодической фразы могут возникнуть при недостаточно совершенном владении инструментом (а также при невнимательности, небрежности исполнителя). Возможность этих недочетов обусловлена самой природой звукоизвлечения на смычковых инструментах. Это прежде всего необходимость изменять направление движения смычка при исполнении протяженной и слитной (непрерывной) мелодической линии. Смена эта должна выполняться столь искусно, чтобы быть незаметной. Некоторые композиторы (Вагнер, Визе) ставят общую лигу над протяженной мелодией длительностью в несколько тактов, имея в виду, что она будет исполняться меняющимися смычками. Смена смычка вблизи колодки или конца при недостаточном умении или небрежном выполнении дает несколько иное звучание, что может отразиться на ровности и выразительности звучания всей фразы.

Далее. При движении вниз нажим смычка на струну несколько ослабевает, в результате чего соответственно ослабевает звук. Солист, имеющий в своем сознании целостное представление о музыкальной фразе, искусно преодолевает это естественное свойство своего инструмента. Однако оркестровый скрипач не всегда столь внимателен, чтобы охватывать сознанием всю фразу, отчего естественное свойство звукоизвлечения смычком им не преодолевается. В результате из двух звуков, извлекаемых смычком, в музыке медленного темпа второй оказывается более слабым и менее выразительным. Подобная неровность звучания (а она часто сочетается с ослаблением интенсивности вибрации) пагубно влияет на выразительность звучания фразы, в особенности там, где требуется ровное постепенное крещендо.

Особое внимание должна привлекать к себе неполная доля, появляющаяся в начале мелодической фразы, которая несколько укорачивается вследствие запаздывания вступления и лишается также звуковой наполненности, интенсивности, насыщенности. Затактовая неполная доля звучит недостаточно выразительно и вследствие того, что исполнители не успевают провибрировать ее.

Насыщенность, теплота, «очеловеченность» звука смычковых инструментов достигается главным образом применением вибрато. Все остальные технические средства могут лишь усилить насыщенность звука, но заменить вибрато не в состоянии. К таким дополнительным средствам относится все то, что осуществляется правой рукой, — величиной и скоростью движения смычка, силой его нажима на струну, местоположением на струне, использованием того или иного места смычка. Все это может быть учтено дирижером и направлено на достижение необходимого звукового колорита.

Выше мы говорили о том, что неполная доля в начале мелодической фразы вследствие запаздывания несколько укорачивается. По этой же причине она и интонируется недостаточно интенсивно, недостаточно выразительно.

Штрихи, техника смычка, фразировка

Мы объединили эти понятия в силу их непосредственной связи, хотя понятие

фразировки шире по своему объему и включает в себя и динамику, и агогику, и нечто такое, что не поддается объяснению, но что делает музыку живой, непосредственной и одухотворенной.

Штрихи — неисчислимо многообразие способов и приемов звукоизвлечения на смычковых инструментах — это не только «дикция», «произношение» музыкальной фразы, но ее образность, эмоциональная выразительность. Штрихи выставляются в партитуре самим автором и соответственно переносятся в оркестровые голоса. Помечая штрихи, композитор в известной мере помогает исполнителю понимать характер фразы, характер ее интонирования. Казалось бы, чего проще точно следовать указаниям автора и исполнять фразу так, как это предписано. Однако штрих, обозначенный в партии, и штрих, воспроизводимый на инструменте, — не одно и то же. Один и тот же штрих можно исполнить по-разному (настолько по-разному, что может даже измениться характер музыки, музыкальный образ). Штрих стаккато может выполняться лежащим смычком, с различной остротой, либо снимающимся или подпрыгивающим смычком. Связанность звуков тоже может быть выполнена разными способами. Разными могут быть и цезуры. Различный характер придают фразе динамика и агогика. Все это дает возможность оркестранту по-разному исполнять фразу, менять ее характер и даже музыкальное содержание.

Дирижер, в совершенстве владеющий смычковым инструментом, может понятным для исполнителей способом объяснить свои намерения, объяснить и даже показать технический способ исполнения. Однако молодой дирижер, недостаточно сведущий в тонкостях штриховой техники, поступит более благоразумно, если объяснит музыкантам, какой характер следует придать фразе, с тем чтобы исполнители сами нашли способ его воплощения. Но, конечно, это не лучший вид руководства выразительной стороной исполнения.

Поэтому дирижеру следует любыми путями устранять пробел в своих знаниях, найти возможность освоить приемы штриховой техники. Один из способов приобретения необходимых знаний — это наблюдение за игрой скрипачей во время репетиций и концертов с партитурой в руках. Много может дать и посещение класса смычковых инструментов, квартетного класса, аккомпанирование скрипачам, виолончелистам. Во время репетиции, стараясь выразительными жестами передать характер фразы, дирижер должен внимательно следить за игрой музыкантов-струнников, подмечая, каким образом они выполняют его указания.

Агогика

Под агогикой подразумеваются постепенные изменения темпа, которые, так же как и изменения динамики, служат средством выразительности исполнения. Следует сразу сказать, что агогика по сравнению с динамикой средство более тонкое, не столь явное и броское, и требует особо развитого художественного вкуса, ощущения стиля, исполнительского опыта.

Почему мы как-то по-особому характеризуем это выразительное средство музыкального исполнительства, придаем ему столь высокое значение, выдвигаем перед дирижером столь серьезные требования? Изменения темпа обычно указываются самими авторами, — достаточно вспомнить произведения Чайковского, Вагнера, Штрауса, Малера и других композиторов. Их надо лишь умело выполнять. Правда, и здесь необходим известный вкус, чувство меры, иначе говоря — исполнительский талант.

Но не о подобных изменениях темпа мы собираемся вести речь. Говоря о тонкости агогики, о ее особой специфической роли в оркестровом исполнительстве, мы имеем в виду те незначительные, можно сказать, неуловимые отклонения темпа

(ускорения и замедления), которые автором не обозначены. Речь идет о преимущественно мелодической музыке, по существу исполняемой в едином, ровном темпе. (Хотя это может относиться и к музыке пассажеоб-разного склада.)

В наше время мы имеем возможность прослушать запись такой музыки и проверить ровность ее движения при помощи метронома. Что же мы обнаружим? Мы услышим несовпадение ровного движения музыки с ударами метронома. Да, ровное на наш слух движение мелодии оказывается недостаточно ритмичным при проверке механическим инструментом. Является ли это виной исполнителя, говорит ли это об отсутствии у него достаточного чувства ритма? Ответ может быть неоднозначным, а именно — и да и нет.

В одном случае отсутствие абсолютно метрономической ровности темпа может явиться следствием недостаточной ритмичности музыканта, исполнительской небрежности, невнимательности; но в другом случае может быть и проявлением его исполнительской мудрости, содержательности исполнительского мышления. Однако в первом случае неровность темпа может привести к нелогичности или вялости исполнения музыкальной фразы, во втором — к выразительности, осмысленности воплощения. Какого же эффекта мы достигнем, если исполним выразительную мелодическую фразу «под метрономом»? Конечно, соответственно разной структуре и выразительному характеру фразы результат может быть иным, но в большинстве случаев исполнение будет неживым, искусственным. «Насильственная» ровность лишает музыку живости, непосредственности и иных выразительных свойств.

В чем же дело, в каких случаях и почему неровность темпа, а точнее — некоторые его изменения служат выразительности исполнения? В основе этого лежат закономерности музыкальной речи, закономерности осмысленного, а следовательно, выразительного интонирования музыкальной фразы. Музыкальная мысль (фраза) в нотной записи обозначена нотными знаками, последовательно расположенными в виде строчки. Лигами автор указывает на фразировочные связи между звуками. Иногда же, не показывая эти связи, ставит одну общую лигу над всей довольно продолжительной мелодической линией (Визе — «Кармен»; Вагнер — оперы). Однако подлинный характер функциональных связей (а выявление их в выразительном исполнении обязательно) обнаруживается лишь в процессе интонирования мелодии, в живом исполнении. Различные сопряжения звуков, а тем более их комплекс вызывает у чуткого музыканта ощущение некоторой динамической напряженности, или преодоления, устремления, а вместе с тем и определенного эмоционального отклика.

Движение к точке мелодической кульминации передает некоторую тенденцию к оживлению темпа, вернее, некоторой устремленности; в момент подхода к точке кульминации — некую «оттяжку» преодоления. Не случайно в произведениях для смычковых инструментов точки кульминации иногда подчеркиваются арпеджированным аккордом. Дело здесь не в динамическом подчеркивании кульминационной точки, а в агогическом акценте — в ритмической «оттяжке». Все агогические отклонения отнюдь не замечаются как какие-то нарушения темпа. Более того, замечается именно их отсутствие, сказывающееся в сухом, схематичном, бездушном исполнении.

В самом начале мы упомянули о том, что использование выразительных средств агогики требует тонкого вкуса, тактичности, ощущения стиля. И это действительно так. Можно чуть преувеличить или преуменьшить динамику — это не изменит характера фразы, характера музыки. Но несоответствие агогической выразительности музыкальному образу — ее недостаточность, а еще более — преувеличение ведет к сухости или вычурности исполнения, к искажению характера музыкального образа, утрировке и т. д. Агогическая свобода не должна замечаться, должна восприниматься лишь особая выразительность исполнения. Замечаться может лишь отсутствие агогической свободы.

Сам дирижер не должен «размышлять» о том, где надо ускорить, а где замедлить движение фразы. Он должен лишь стремиться к наиболее живому и пластическому ее

выражению. Это дается опытом, стремлением добиваться живого, одухотворенного воспроизведения музыки.

Молодой дирижер может многому научиться у исполнителей-инструменталистов, которые широко пользуются выразительными средствами агогики. Активность музыкального движения — это стремление к «точке притяжения», к моменту кульминации.

Итак, для успешного проведения репетиционной работы молодому дирижеру необходимы специальные знания и в особенности развитое внимание. Знания приобретаются из разных источников — от педагога, из книг, из собственных наблюдений. Внимание развивается в результате специальной целенаправленной работы.

Знания и внимание, имеющие как будто различную природу, тесно взаимосвязаны. Так, первоосновой внимания является знание, которое базируется на опыте предшествующей деятельности. Сосредоточенное внимание всегда целеустремленно, так как имеет определенную цель. В свою очередь целенаправленное внимание обогащает и расширяет наши знания.

Каждая профессия требует особого, многостороннего, а не одного вида внимания. Профессия дирижера требует от него различных видов развитого внимания. Совершенно очевидно, что специфика деятельности дирижера, управляющего исполнением симфонического и оперного произведения, при известной общности требует несколько различных навыков внимания. Особого вида внимания требует работа хорового дирижера, дирижера оркестра народных инструментов, духового оркестра, джаза и т. п. Разная направленность внимания необходима при работе с музыкальным коллективом с различным уровнем квалификации.

Разным бывает внимание дирижера во время концертного выступления и при репетиционной работе. Даже различные этапы репетиционной работы требуют различной направленности внимания.

Остановимся на характеристике внимания дирижера во время репетиционной работы с оркестром.

В процессе репетиции объем внимания, то есть количество объектов, находящихся в сфере внимания дирижера, непрерывно изменяется. Дирижер с одинаковым вниманием слушает весь звуковой комплекс произведения или же отдельные компоненты и характеристики исполнения; в какие-то моменты объем внимания сужается, концентрируется на отдельных объектах.

Направленность, установка внимания непрерывно изменяется соответственно фактуре произведения и задачам исполнения. Аккордовая последовательность заставляет дирижера слушать иначе, чем пассажеобразная. Внимание дирижера, сосредоточенное на исполнении мелодической фразы, иное, чем то, которое направлено на аккомпанемент. К тому же аккомпанемент может быть различным по своей фактуре. Это заставляет дирижера быстро переключать внимание с одного объекта на другой. При этом, фиксируя внимание на главном объекте, он должен не упускать и другие, менее важные, держать их как бы на другом уровне внимания. Все это дается в результате практики развития специфического внимания. Как мы уже неоднократно указывали, из всех видов внимания дирижера наиболее важным является исполнительское, то есть восприятие хода исполнения с точки зрения его выразительности, активности и непосредственности. Это, по существу, и есть самая трудная и в то же время самая важная задача дирижера.

Вряд ли внимательный слушатель симфонических концертов не задавал себе вопроса: почему одно и то же произведение в исполнении одного и того же оркестра под руководством разных дирижеров производит различное впечатление? В одном случае оно звучит вдохновенно, увлекательно, в другом — сухо, «деревяннo», в лучшем случае формально. И это при том, что в обоих случаях точно соблюдены все указания партитуры — темп, ритм, динамика и пр. Если не принимать в расчет силы воздействия, безусловно оказываемого артистической личностью дирижера, то мы столкнемся с непонятным

фактом. Принято считать, что в искусстве (в частности, музыкально-исполнительского) решающую роль играет то магическое «чуть-чуть», которое чудодейственно одухотворяет исполнение. Мы не собираемся вскрывать причину этого «метафизического», а вернее, психологического феномена, но попытаемся дать ему объяснение на основе чисто практических соображений.

Выше мы говорили о ритмической точности исполнения как об основе музыкального исполнительства. И мы нисколько не оспариваем это положение, тем более что оно является первейшим требованием воспитания молодых дирижеров, приобретения основных навыков дирижерской техники.

Однако надо иметь в виду, что понятие ритмической точности может иметь как бы два аспекта. Одно из них основано на абсолютной, метрономической точности безотносительно к музыкальной специфике; другое зиждется на психологических принципах восприятия музыкального произведения. Различие это весьма существенно. Исполнение, точно выверенное по метроному, покажется нам не только сухим и формальным, лишенным живого дыхания, но даже и в некоторых моментах недостаточно ритмичным. В то же время если мы проверим по метроному исполнение, полностью отвечающее нашему ритмическому чувству, то обнаружим некоторые отклонения от точности ритма. И это не случайно. Ведь мы имеем дело с восприятием не голого, абстрактного ритма, а ритма художественного как одного из существенных компонентов выразительного исполнения, воспроизведения музыкального произведения. Мы воспринимаем ритм в контексте воплощения музыкальной мысли, в контексте выражения музыкального содержания. Поэтому-то и существует понятие ритма абсолютного, метрономического и ритма художественного, имеющего качественно иную психологическую основу.

Возьмем для примера характер исполнения пунктирного ритма. В музыке сугубо маршевого характера при передаче эпизодов героического, патетического содержания короткий звук пунктирной доли (соответствующие моменты в Героической симфонии Бетховена, в «Ракоци-марше» Берлиоза и др.) требует особенной остроты звучания. На самом деле острый характер звучания достигается в результате не замечаемого слухом сокращения длительности шестнадцатой. В противоположность этому тот же звук пунктирной доли в музыке лирического склада звучит смягченно, что достигается незаметным для слуха удлинением шестнадцатой (Чайковский — Четвертая симфония, главная партия, побочная партия; Шуберт — Симфония си минор, побочная партия).

Напомним, что сокращение или увеличение длительности звука столь незначительны, что нисколько не нарушают ощущения ритма, однако существенно влияют на восприятие музыкальной фразы, ее эмоционального содержания. Дирижер должен заботиться не о сокращении или увеличении длительности короткого звука, а о передаче общего образного характера музыки. Поняв музыкальную мысль дирижера, стараясь передать ее в исполнении, музыканты произвольно придадут пунктирному ритму требуемый характер. Разумеется, свои намерения дирижер должен реализовать мануальными средствами, лишь в крайнем случае прибегая к помощи слов.

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ УРОКА

Язык и музыка

Вряд ли мы когда-нибудь задумываемся о свойствах самого удивительного, самого совершенного явления, созданного человечеством за время его существования, — о языке. Именно язык превратил животное в человека, дал ему разум, средство общения и созидания. Из-за самых казалось бы незначительных изменений звука меняется смысл выраженного в слове понятия. Слова *стол*, *стул*, *стон*, *стог*, *стоп* очень близки по своему звучанию, но совершенно различны по значению. И так — в каждом языке. Но это лишь самая малая особенность языкового общения. Наиболее значительные и существенные изменения содержания возникают в результате словосочетаний. «Я не хочу... работать, уезжать, оставаться, страдать, любить» и т. д. Все это разные понятия, разные выражения чувств и желаний человека, хотя все они начинаются одними и теми же словами «я не хочу». Обратим внимание на то, что, говоря первые слова, человек уже имеет определенное эмоциональное и волевое состояние. Еще не произнесены последние, определяющие намерение слова, но начало фразы уже эмоционально окрашено, подчинено смыслу дальнейшего высказывания. Отношение человека к высказыванию отражается в его интонации, в динамике произношения, в силе голоса и прочих свойствах речи (артикуляции). Но, разумеется, главное — в самом содержании слов. Суровый приговор можно произнести тихо, но от этого он не становится менее значительным.

Язык музыки — это тоже создание человека, может быть еще более удивительное. Человек в процессе музыкальной деятельности, практики звукосложения и исполнения открыл как бы «заложенные» в музыкальном искусстве закономерности — ладовые тяготения, гармонические функции, мотивную ритмику и т. д. Он изобрел инструментарий и приспособил его к требованиям музыкального искусства.

Не будем вдаваться в рассмотрение проблем происхождения музыки. Нам важно подметить лишь то, что вначале она была связана с религиозным культом, а также с выражением человеческих эмоций. Разные сочетания интервалов, разная ритмика, а позже и гармония выражают различные чувства — печаль, радость и т. д. Все зависит от сочетания звуков — совсем как в человеческом языке. Стоит в мелодии изменить один-два звука, и ее эмоциональное содержание изменяется, приобретает иной характер. Причем так же, как и в языке, осознание первых звуков, их эмоциональное восприятие зависят от того, что будет в дальнейшем развитии. Вот почему повторное восприятие музыки, когда мы мысленно соотносим прозвучавшее и звучащее в будущем, производит большее впечатление, чем самое первое прослушивание. (Повторность мелодического материала — основа композиционной структуры классической музыки.) И все же интонация произнесения фразы играет существенную роль. От интонации иногда совершенно меняется содержание высказывания. Так, например, слова «мой милый» могут иметь прямо противоположное значение в зависимости от того, как они произнесены. Это может быть ласка, угроза, презрение, восторг и пр.

Язык музыки нельзя отождествлять со словесным языком. Можно сказать, что музыка что-то выражает, но не определяет, не передает определенного содержания, смысла. И все же музыка как своеобразный язык имеет некие точки соприкосновения с языком словесным. Музыкальный язык имеет свою «грамматику», нарушение которой приводит к бесформенности. Мотивная структура напоминает ритмические структуры стихосложения — ямба, хорей, амфибрахий и пр. Характер, динамика развития фразы во многом определяют ее музыкальное содержание, музыкальный образ.

О некоторых проблемах обучения дирижированию

Попробуем прояснить проблемы, которые неизбежно встают перед тем, кто серьезно задумывается над удивительными свойствами искусства дирижирования. Начнем с самого начала. Каждый, кто приступает к обучению игре на инструменте, одновременно развивает и свои музыкальные двигательные способности, непрерывно заботится о развитии технического умения, используя для этого специальные упражнения и этюды. Если музыкант, освоив инструмент, захочет научиться играть на каком-либо ином, то он столкнется с необходимостью вновь начать с освоения техники игры на этом инструменте. Конечно, на сей раз дело пойдет быстрее, и поскольку уже приобретены достаточные исполнительские навыки, то, разумеется, облегчается приобщение к новому виду исполнительства.

Дирижерское искусство — это своего рода новый, дополнительный вид деятельности музыканта, уже имеющего определенные исполнительские навыки. Но для того чтобы заниматься этим видом искусства, нужно быть еще и педагогом, и, как мы указывали, музыкальным режиссером, а это требует и соответствующих исходных данных — способностей, которые необходимо развивать, имея соответствующую установку на развитие таких задатков. И конечно, совершенно необходима разумная и эффективная методика обучения. Здесь мы и сталкиваемся со многими негативными факторами.

Искусство дирижирования в том виде, в каком оно предстает перед нами, сравнительно молодо. Не более двух столетий отделяет нас от управления оркестром при помощи ударов палкой по полу и по пульту. И уж совсем молодо обучение этому искусству в стенах учебного заведения. Увы, оно не намного обогатило тот способ приобщения к дирижерскому искусству, который существовал до «школьного» обучения. Здесь по-прежнему господствует способ наглядного обучения. После освоения показанных педагогом или ранее усвоенных схем тактирования ученику остается лишь подражать тому, что показывает педагог в процессе освоения все новых и новых партитур. По существу, процесс обучения заканчивается на освоении схем тактирования. Дальше обучающийся развивается (или не развивается) соответственно своим способностям. Но для него остается неведомой связь жеста с музыкальными представлениями. Ему неведом механизм трансформации музыкальных представлений дирижера в выразительные жесты, так же как и восприятие их оркестром. Иначе говоря, он ровно ничего не приобретает, кроме некоторых эффектных жестов. А ведь все это ему должен объяснить педагог, если он может это сделать. Но если и сам педагог не в состоянии проанализировать происхождение интуитивно найденного выразительного жеста — это уже серьезная проблема.

Имеет ли значение нотный материал, которым пользуется обучающийся для освоения техники? Может быть, можно пользоваться любым материалом? В действительности мы видим следующее. После освоения схем тактирования, на что требуется не более получаса, обучающийся приступает к дирижированию симфоническими произведениями. Принцип выбора произведений в основном исторический. Это значит, что вначале обучающийся дирижирует симфониями Гайдна, Моцарта, постепенно переходя к более сложным по фактуре произведениям.

Подобный метод обучения надо признать малоэффективным. Дело не в том, какое произведение осваивает обучающийся, а в том, что именно, какие технические и выразительные элементы дирижирования он должен освоить в данный момент. Следовательно, предпочтительнее выбирать те произведения, которые способствуют развитию определенных навыков. По этой причине исторический принцип подбора материала вовсе не обязателен. И если уж говорить о какой-то последовательности, то она должна быть именно в отношении освоения элементов, по принципу от простого к сложному.

Пример такой последовательности дан в двенадцати уроках книги «Техника дирижирования»*. Для этой цели предлагается использовать примеры из сонат Бетховена, поскольку здесь на очень коротких по протяженности примерах предлагается освоить какой-либо один элемент техники. С каждым новым уроком молодой дирижер приобретает все более сложные элементы и в результате — все элементы дирижерской техники. Но практическое знакомство с элементами еще не значит их освоение, так как нужно научиться свободно ими пользоваться, а для этого требуется тренировка в течение некоторого времени, достаточного для полного ими овладения.

Освоение техники игры на любом инструменте не может обходиться без тренировки и специальных упражнений. Об этом забывают те, кто обучается дирижированию. А между тем, несмотря на кажущуюся легкость дирижерской техники (в сравнении с техникой игры на инструменте), она требует соответственного технического воспитания, тренировки при помощи упражнений. Дирижеру необходимо развивать двигательные ощущения в не меньшей мере, чем любому инструменталисту. Причем развитие это своеобразное, требующее специальной методики.

Серия подобных упражнений приведена нами в книге «О воспитании дирижера»**. Эти упражнения направлены на то, чтобы развить у дирижера ощущение «звука в руке», ощущение ритмической пульсации звука внутри счетной доли (без чего дирижер лишен возможности управлять всеми особенностями фразировки), ощущение непосредственности руководства исполнением, «материальности», упругости звука, его насыщенности, колорита. Не следует осваивать сразу все упражнения, лучше идти, постепенно переходя от легких к более трудным. Мы не можем указать, сколько времени требуется для того, чтобы освоить все примеры уроков. Это зависит от предшествующего опыта, от развитости двигательных ощущений, от способностей. Но надо предупредить, что задача дирижера состоит не в том, чтобы «пройти» все примеры, а в том, чтобы приобрести и развить навыки дирижирования, овладеть элементами техники.

Но вот закончен начальный этап занятий. Обучающийся практически ознакомился со всеми элементами. Может быть, теперь можно приступить к дирижированию? Конечно, позднее или раньше, молодой дирижер приступает к дирижированию симфоническими произведениями. С чего начинать? Обучающийся давно мечтает продирижировать Второй симфонией Брамса, Пятой Чайковского и другими «лакомыми» произведениями. Что же, может быть, стоит дать волю свободному творчеству дирижера, хотя бы для того, чтобы проверить, как усвоены основные элементы дирижерской техники! Но наряду с этим не следует прерывать последовательного развития активности дирижирования, выразительности руководства исполнением. Для этого надо подбирать произведения специально для развития тех или иных качеств. Одному требуется развивать волевые качества, энергичность воздействия, другому — лирическую непосредственность. Материал для дирижирования должен быть ярким и образным, стимулирующим появление выразительных средств управления исполнением.

Наряду с освоением репертуара педагог может пользоваться произведениями как бы тренировочного порядка. Вот, к примеру, приведем такой случай. Дирижеру не хватает энергичности, волевых качеств. Конечно, симфонии Гайдна, Моцарта для этой цели не подходят. Предложим обучающемуся продирижировать несколькими полонезами. Почему несколькими? Важно применить метод сопоставлений для того, чтобы ощутить разную ритмическую пульсацию, разный характер в произведениях одного жанра. Для этого предложим полонезы Лядова, Римского-Корсакова (из опер «Ночь перед Рождеством» и «Пан воевода»), Чайковского («Евгений Онегин», «Черевички», Третья сюита), Глинки («Иван Сусанин»), Глазунова (из Балетной сюиты). При этом нет необходимости исполнять весь полонез, достаточно продирижировать первыми двумя фрагментами.

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

** Мусин И. А. О воспитании дирижера. Очерки. Л., 1987. 174

Для развития крупного, наполненного жеста в триольном ритме можно предложить I часть «Шехеразады», «Море» из оперы «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, I часть сюиты «Из средних веков» Глазунова, наконец, отдельные «морские» эпизоды из увертюры к опере Вагнера «Летучий голландец». Освоив эти произведения, дирижер более легко преодолет I часть Третьей симфонии Брамса.

О дирижерской педагогике

Если дирижерское искусство считать делом несложным, то преподавать дирижирование совсем просто. Об этом свидетельствуют множество примеров. Студенты, едва окончившие учебное заведение, еще нигде практически не работавшие, уже начинают преподавать дирижирование. И это понятно, если полагать, что дирижера надо научить только движениям тактирования. Может быть, это было бы не столь пагубно, если бы выполнялось со знанием дела. Но как раз этого-то и недостает. К сожалению, недостатки дирижерской педагогики можно заметить и за рубежом, в странах, давших некогда выдающихся представителей этого искусства.

В преподавании дирижирования можно обнаружить несколько различных форм или методов. Первый из них — это само обучение наглядным способом. Это значит, что музыкант начинает дирижировать без предварительного обучения, следуя примеру наблюдаемых им дирижеров. Как ни парадоксально, этот метод следовало бы признать наиболее прогрессивным. О чем говорит эта система самообучения? Музыкант становится дирижером лишь благодаря своим способностям. Это значит, что он обладает прежде всего способностью подражать движениям. С этого обычно и начинается приобщение к дирижерскому искусству.

Но этого недостаточно для того, чтобы музыкант проявил себя как дирижер. Необходимо, чтобы он обладал способностью ощущать музыку в своих действиях, чувствовать динамику развития музыкальной ткани и т. д., — то есть увлекаться самим процессом исполнения. Наконец, нужно иметь волевые качества, дающие дирижеру возможность оказывать воздействие на музыкантов оркестра или хора.

Музыкант, обладающий всеми этими качествами, в результате практической деятельности развивает свои способности, становится подлинным руководителем исполнения. Не наделенный же способностями либо отказывается от деятельности дирижера, либо предстает в неприглядном свете.

Приведенная форма приобщения к дирижерскому искусству обладает рядом недостатков, негативных сторон. Во-первых, не всякий дирижер достоин подражания, не всякий может быть образцом для начинающего дирижера. Другой существенный недостаток заключается в том, что не всегда имеющиеся у музыканта потенциальные дирижерские качества развиваются в правильном направлении. Возможно, его дирижерские способности так и останутся потенциальными. Толчок к их развитию могла бы дать прогрессивная методика. Положительная же сторона подобной формы освоения дирижерского искусства — в жестком естественном отборе. Лишь очень способный музыкант становится настоящим дирижером.

Но, как правило, ныне дирижерскому искусству обучаются в учебных заведениях. Протекает этот процесс, однако, по-разному. Здесь можно наметить несколько различных форм. Одна из них близко примыкает к только что описанной. Педагог занимается главным образом музыкальным развитием своего ученика. Он знакомит его с темпами исполняемых произведений, с существующими традициями и т. д. После освоения схем тактирования на само развитие дирижерского мастерства не обращается внимания. Способный музыкант самостоятельно пытается приобрести технику дирижирования, перенимая ее у других дирижеров. Малоспособный так и остается музыкантом, лишенным

дирижерских качеств. В настоящее время, когда с темпами, традициями и прочими проблемами исполнительства можно ознакомиться при помощи механической записи музыкальных произведений, единственная польза описываемого метода заключается только в возможности обучающегося дирижировать фортепианными переложениями либо даже оркестром.

Подобный вид обучения отходит в прошлое. Ныне педагоги обращают внимание также и на развитие у своих воспитанников дирижерской техники. Как это осуществляется — это уже другой вопрос.

Успешность обучения зависит, конечно, от компетентности и способностей самого педагога. Но надо говорить и об исполнительских, дирижерских, педагогических способностях обучающегося. Последнее, очень важное обстоятельство обычно не принимается в расчет. Считается, что каждый, кто умеет дирижировать, может и преподавать. Это глубокое заблуждение. Можно быть отличным исполнителем и не обладать педагогическими способностями.

Что значит умело и эффективно преподавать? Это значит дать обучающемуся хорошую, обоснованную школу, развитую систему навыков. Но еще более важно уметь развивать в нем природные данные, направить это развитие в правильное русло, дать правильную установку. То и другое тесно взаимосвязано. Совершенная школа не может быть без правильной установки, правильная же установка неосуществима без положительной школы.

Что значит правильная школа? Правомерно ли в искусстве дирижирования говорить о какой-то правильности, не будет ли это схоластикой? Ответить на этот вопрос очень трудно. Каждый педагог считает, что его манера и способ дирижирования наиболее совершенны. Но начнем не отсюда, а с установки.

Что считать краеугольным камнем обучения дирижированию? Мы считаем, что оно должно заключаться не столько в освоении движений схем тактирования, сколько в развитии способности обучающегося «по-дирижерски» ощущать музыку в своих действиях. Необходимо развивать способности воздействовать на исполнителей, ощущать звук в руке и т. д.

Искусство педагога в том и проявляется, чтобы находить индивидуальные методы развития способностей каждого из учеников. Для этого необходимо обладать и педагогическими знаниями, и педагогическим талантом. Еще раз напоминаем: развивать надо не движения, а действия; не приемы, а руки дирижера.

Остановимся на некоторых негативных моментах существующих методов обучения дирижера. О первом мы уже упоминали — это освоение самих движений, а не целенаправленных действий. Разные цели действия требуют и разных способов выполнения. Дирижеров же часто учат каким-то единообразным приемам и соответствующим единообразным движениям. В этом глубокое заблуждение. Схемы движений тактирования должны быть таковы, чтобы их можно было легко превращать в действия, направленные на руководство выразительной стороной исполнения. Они не должны быть неизменны. Развитие рук должно быть направлено на то, чтобы они могли улавливать исполнительские намерения дирижера и претворять их в выразительных жестах, действиях. Это главная, наиболее важная способность, которую педагог должен развивать у ученика. Здесь необходимо педагогическое воображение, умение находить нужные ассоциации.

Однако, как правило, дирижера учат неизменным движениям. При этом каждый педагог придерживается определенной манеры выполнения схем тактирования, неизменной манеры держания рук. Одни учат прижимать локти к туловищу — другие их оттопыривать. Одни держат руки вверху, другие — внизу и т. д. О самостоятельности функции рук, о соответствующем развитии левой руки вообще не идет речи. Дирижирование параллельными руками порой возводится в принцип. Техника дирижирования сводится к тактированию, показу динамики, вступлений и снятий звука.

Всеми этими недостатками особенно страдают хорювики. Здесь схоластичность обучения особенно сильна — часто обучающий даже не имеет практики дирижирования. И это особенно прискорбно, если учесть, что дирижированию обучаются десятки тысяч дирижеров в консерваториях, институтах культуры, техникумах и других учебных заведениях.

В защиту техники дирижирования

На первый взгляд может показаться странным, что мы выступаем в защиту техники дирижирования. Каждый музыкант, на каком бы инструменте он ни играл, понимает, что без техники невозможно полное владение инструментом. По существу, весь процесс обучения состоит в освоении техники владения инструментом. Под техникой надо подразумевать не скорость и ловкость игры на инструменте, а овладение всей совокупностью средств полноценного воплощения музыкального произведения. Напомним, что техника необходима и балетному артисту, и актеру, и живописцу, и композитору. И все стараются как можно больше уделять времени работе над совершенствованием своей техники. Один выдающийся французский живописец говорил: если у вас есть техника на сто франков, купите еще на пять су.

Почему же только со стороны дирижеров мы встречаем пренебрежительное отношение к технике, а порой и прямое ее отрицание? Происходит это по различным причинам.

Первая причина — это непонимание назначения, содержания и возможностей техники дирижирования. Под техникой часто понимают умение показать перемену темпа, дать вступление тому или иному инструменту, показать фермату, снятие звука. Некоторые дирижеры доводят эти, по существу, чисто прикладные стороны деятельности дирижера до виртуозности, бравируя ею и срывая аплодисменты невзыскательных слушателей. Надо понимать, что от того, что дирижер будет виртуозно показывать все вступления, исполнение не улучшится.

Вторая причина — неспособность дирижера овладеть подлинной выразительной техникой дирижирования. Самое большее, чем он может овладеть, — это тактирование.

Здесь надо также иметь в виду различные обстоятельства. В одном случае дирижер не может овладеть подлинной техникой из-за отсутствия способностей; к тому же он еще и немзыкален. Такому человеку противопоказано заниматься дирижированием.

Другой случай — когда дирижер добивается высокого качества исполнения исключительно в процессе репетиционной работы. Во время же концертного выступления он ограничивается минимальными жестами, показывающими темпы и их изменения. Про такого дирижера неискушенные слушатели говорят: «Как замечательно дирижер владеет оркестром, добивается успешного исполнения минимальными жестами». Подобными средствами управления пользуются в основном главные дирижеры, имеющие неограниченные возможности в количестве репетиций. Среди дирижеров-гастролеров подобных примеров мы не встретим. Гастролер должен все свои исполнительские намерения доводить до оркестра средствами мануальной техники.

И наконец, третий случай — отсутствие понимания, как именно следует развивать технические средства дирижирования.

Это, конечно, самый важный вопрос в обучении дирижированию. Инструменталист работает над техникой, над освоением произведения, слыша результат своих действий. Но как в домашних условиях развивать какие бы то ни было мануальные средства, не слыша и не ощущая результата своих действий? По этой причине молодые дирижеры либо не занимаются развитием мануальных средств, либо делают это

бессмысленно, принося себе не пользу, а вред. Этим вопросам мы посвятили одну из наших работ («О воспитании дирижера»), поэтому не считаем необходимым здесь разъяснять, что такое, по нашему представлению, техника дирижирования.

О внешнем и содержательном дирижировании

Нередко мы бываем свидетелями следующего явления: дирижер оживленно и с ловкостью управляет оркестром, показывая динамику, вступления и т. д. Но почему его дирижирование оставляет нас равнодушными? Добавим, что и оркестр воспринимает действия дирижера как формальные обозначения силы звука и темпа исполнения.

Обратимся к следующему примеру. На перекрестке стоит милиционер и руководит движением транспорта. Своим жезлом он показывает: путь открыт в эту сторону, а теперь в другую. Его движения автоматизированы и бесстрастны. Но вот незадачливый водитель застрял с машиной на самом перекрестке. Сейчас произойдет столкновение. Милиционер точно так же указывает своим жезлом сторону следования. Но теперь его движения выражают нетерпение, тревогу, даже отчаяние. Это уже не бесстрастные сигналы, а жесты, выражающие намерение человека, его желание. Это подлинно эмоциональные действия, а не формальные жесты.

Примерно то же самое можно сказать и о действиях дирижера. Независимо от его намерения они отражают его внутреннее состояние, его желания. Дирижер увеличивает амплитуду жеста, чтобы показать усиление динамики звучания. Но сам он может в это время ничего не чувствовать, ничего не желать. Он показал силу звучания и только. Он не «горит» желанием выразить в своих жестах живые музыкальные образы, он лишь передает «объективные» данные нотной записи, видя в этом все свои исполнительские обязанности. Нетрудно понять, что музыкальное мышление такого дирижера не отличается глубокой содержательностью. Такой дирижер, дирижируя с листа, будет передавать лишь внешние признаки музыкального произведения.

Играя свою роль в сотый раз, драматический актер может произносить слова своего персонажа с заученными интонациями, ничего при этом не ощущая и не переживая. «Подделка» обнаружится немедленно, как бы ни старался актер выдать искусственное за подлинное. Наигранная интонация голоса или передающая подлинное переживание сразу же обнаруживаются. Именно поэтому Станиславский требовал от актера вживания в роль, выражения подлинного чувства.

То же самое можно сказать и о действиях дирижера. Однако искусство дирижера в каком-то отношении сложнее искусства актера. Дирижер должен выражать свои чувства не прямо, а через передачу музыкального содержания. К тому же осуществлять это он должен не столько словами (что допустимо лишь во время репетиций), сколько жестами. В результате «пустой» жест, точно так же как и слово, сразу же обнаруживается. Если жест дирижера ничего не передает, ничего не содержит, он и воспринимается оркестром как формальный знак, сигнализирующий только о том, что надо сыграть с большей или меньшей силой звука.

Однако и в том случае, когда дирижер стремится *что-то* выразить, его намерения не всегда доходят до оркестрантов, потому что выразительные жесты не обращены к конкретным исполнителям. Например, педагог обращается к классу: «Прошу соблюдать тишину». Это может быть произнесено формально, без выражения какого-либо чувства. Но вот один из учащихся ведет себя недисциплинированно, разговаривает во время объяснений педагога и т. п. «Прошу соблюдать тишину», — говорит педагог, обращаясь непосредственно к данному человеку. В его голосе может звучать порицание, досада,

раздражение. Это уже выражение эмоции, а не формальное указание.

То же самое можно отнести и к дирижеру. Различие лишь в том, что речь дирижера жестовая и выражение содержания речи передается выразительными движениями.

Вследствие чего жесты дирижера могут быть лишены определенного содержания? Когда мы обращаемся к кому-либо с просьбой, мы часто дополняем наши слова жестом. Так, прося передать что-либо, мы протягиваем руку, показывая, что именно мы просим передать. Выражая в жестах отказ в просьбе, мы протягиваем руку. Предлагая что-то, мы также указываем рукой, что именно надлежит сделать нашему собеседнику. Предлагая сесть, мы делаем соответствующий жест рукой. Во всех случаях в момент общения мы протягиваем руку, направляя ее к собеседнику.

Что же мы иногда видим у дирижера? Он показывает оттенки, ни к кому не обращаясь. Он просто делает рукой соответствующий жест, не обращая его к музыканту или группе музыкантов. Это жест формальный, поскольку он никому не адресован. Такой жест просто затеряется в движениях тактирования, не дойдет до исполнителя.

Дирижер лишь на некоторые мгновения может отключаться от активного руководства исполнением. Большею частью он осуществляет свои исполнительские намерения. Поэтому его жесты всегда к кому-то обращены — к отдельным исполнителям или всему оркестру. Однако они всегда чего-то требуют, о чем-то говорят, чего-то желают.

Мы говорили о негативном характере формальных жестов в дирижировании. Но бывают случаи, когда казалось бы выразительное дирижирование производит и на оркестр и на слушателей отрицательное впечатление. Причиной этого является манерность жеста.

Что такое манерность в условиях дирижирования? Это преувеличенность действий, желание дирижера показать публике, как именно он выполняет то или иное свое намерение. Это неоправданное желание дирижировать красиво, элегантно. В результате появляются действия, не имеющие прямого отношения к выражению образного содержания музыки. Причем это относится большей частью к приемам чисто технического, а не выразительного порядка. Дирижер применяет «изысканные» жесты для того, чтобы показать, например, вступление какого-либо голоса, что к выразительности исполнения не имеет прямого отношения. В подобных случаях простота дирижирования оказывается особенно желанной.

В искусстве дирижирования очень легко перейти от передачи образно-эмоционального содержания музыки к показу собственных переживаний, что не одно и то же. Вместо того чтобы стремиться выражать глубину музыкального содержания, дирижер начинает показывать свои переживания. Он допускает преувеличенную мимику, искусственную позу и т. д., что производит антихудожественное впечатление. Всего этого дирижер должен избегать, памятуя о том, что его задачей является руководство исполнением, выявление в музыке ее эмоционального содержания. Показать собственные переживания не столь уж трудно, но показать образно-эмоциональное содержание музыки — задача порой просто непреодолимая для молодого дирижера. Нужно придерживаться следующего положения: лучше небольшая правда, чем большой суррогат.

О «детальном» и о «скупом» дирижировании

Вряд ли у музыканта-инструменталиста возникнет вопрос: следует ли ему тщательно выполнять все исполнительские нюансы, предписанные автором. Больше того, он еще дополнит их какими-то своими нюансами — динамическими, агогическими.

Однако вопрос этот неизбежно возникает в исполнении дирижера в силу объективно существующих причин. Ведь непосредственными исполнителями являются

музыканты оркестра, дирижер лишь управляет исполнением. Управлять же можно по-разному, опять-таки в связи с различными обстоятельствами.

Прежде всего надо иметь в виду уровень оркестра, которым управляет дирижер. Разные оркестры требуют различных по своему характеру мануальных средств управления. Понятно, что оркестром высокопрофессиональным и средним по своему уровню дирижер управляет по-разному. Это касается степени активности и детализации действий дирижера. В первом случае дирижер достигнет осуществления своих исполнительских намерений с большей легкостью и совершенством, тогда как во втором ему придется прилагать больше усилий.

Характер мануальных средств управления зависит от условий подготовки исполнения — количества репетиций, но в еще большей степени от метода работы дирижера. Большое количество репетиций позволяет дирижеру активнее пользоваться речевыми средствами общения, словесными указаниями и т. д. Дирижер, ограниченный в репетиционном времени, вынужден в большей мере полагаться на мануальные средства управления. В этом случае их активность и действенность должны повышаться.

Большое значение имеет предварительное знакомство исполнителей с музыкальным произведением. От этого зависит и активность, и детализация жеста дирижера.

Перечисленные обстоятельства заставляют дирижера по-разному пользоваться средствами управления исполнением. Мануальные средства могут не превышать уровня тактирования. Это вполне возможно, так как во время репетиции все исполнительские намерения можно осуществлять речевыми средствами. Однако такое дирижирование нельзя назвать скупым — оно просто примитивно.

Другое дело — совершенная выразительная техника. Она может быть детальной и скупой. Чем совершеннее техника дирижера, тем в большей мере она позволяет пользоваться «скупым» жестом. То, для чего одному дирижеру понадобились бы большие и активные жесты, другой может осуществить значительно меньшими усилиями, пользуясь меньшими по амплитуде жестами.

В какой мере дирижер должен показывать исполнительские нюансы в нормальных условиях, когда репетиций было достаточно? В этом среди дирижеров нет единого мнения. Одни считают, что показывать следует по возможности все нюансы, другие говорят, что оркестр должен самостоятельно выполнять все указания, а дирижер может ограничиваться только показом темпа и динамики.

Попробуем представить себе того и другого дирижера. Вот он скрупулезно показывает каждый оттенок, каждую точку и лигу, каждый акцент и пр. Улучшится ли от этого исполнение? Вряд ли, — ведь дирижер показывает лишь то, что обозначено в нотном тексте и что музыканты должны выполнять самостоятельно и без его указаний. Получается, что дирижер лишь дублирует указания, обозначенные в партиях, но ничего не добавляет. Такие указания дирижера помогают осуществлять исполнительские знаки лишь в тех отдельных случаях, когда оркестр недостаточно внимательно их выполняет.

Другой дирижер показывает лишь темп и динамику, вернее, силу звучания. Если он ограничивает себя потому, что исполнители самостоятельно выполняют все нюансы, то подобный метод руководства как будто нельзя порицать.

И тем не менее оба этих метода следует считать неэффективными, неспособными активно влиять на исполнение.

Надо прямо сказать: оркестрант выполняет то, что обозначено в нотном тексте, дирижер же показывает то, что в тексте отсутствует, но что должно быть понято. Иначе говоря, дирижер показывает не оттенки, а смысл этих оттенков, смысловые связи между звуками, мотивами, тактами, фразами. Он показывает смысл, заключенный в нотном тексте независимо от исполнительских указаний. Он показывает стаккато, легато и прочие исполнительские знаки в той мере, в какой это необходимо для наиболее яркого воспроизведения музыкального образа, смыслового содержания музыки. Это и является

наиболее существенной и в то же время наиболее трудной стороной дирижерского искусства. Этим разрешается вопрос: следует ли дирижировать детально или предоставить выполнение оттенков оркестру. Дирижер показывает оркестру столько, сколько необходимо для передачи музыкального образа. Он показывает все то, что способствует пониманию содержания музыкального образа.

Каким жестом пользоваться: «скупым» или «детальным», свободным? Ответить на это просто. Дирижер должен пользоваться теми приемами, которыми он в состоянии передать свои исполнительские намерения. Если его техника содержательна и активна, то, возможно, он будет пользоваться «скупыми» жестами. Установка в дирижировании не в том, чтобы пользоваться каким-то определенным жестом, а в том, чтобы оказывать активное воздействие на исполнителей. А это полностью зависит от способности дирижера, от его искусства. В одних случаях приходится прилагать большие усилия, пользоваться более активными и крупными жестами, в других случаях можно ограничиться минимальными движениями, но достаточно выразительными. Здесь не может быть каких-то жестких правил.

Утверждение дирижеров, что надо пользоваться «скупыми» жестами или что нет необходимости показывать оркестру детально исполнительские знаки, исходит большей частью от дирижеров, не обладающих достаточной мануальной техникой.

Что же касается обучающихся дирижеров, то им отнюдь не следует стремиться к «скупому» жесту. Это для них чрезвычайно трудно. Большой частью ограничение в движениях приводит к обыкновенному тактированию, а не «скупому» жесту. Дирижер должен стремиться к максимальной выразительности и активности жеста. Достигнуть этого можно лишь путем внимательного, пристального изучения партитуры. В поисках выразительного жеста дирижер должен всматриваться в партитуру, стараться обнаружить, что именно делает его жест выразительным и активным. Таким образом, работа над мануальными средствами способствует более глубокому постижению музыки произведения.

Об общении дирижера с оркестром

В проблеме этой можно наметить два аспекта: поведение дирижера, его форма общения с музыкантами и самое важное — характер средств воздействия на исполнителей.

В общении с людьми проявляются характер человека, его волевые качества. Один требователен, настойчив, но груб и несдержан. Другой столь же требователен, но тактичен и не способен оскорбить кого-либо из подчиненных. Третий, обладая мягким характером, в то же время строг как к себе, так и к подчиненным. Но мягкость характера может проявляться и в уступчивости, нерешительности и прочих качествах слабоволия. Все указанные (конечно, лишь главные) качества проявляются и в деятельности дирижера.

Дирижер завоевывает авторитет у оркестра не своим «важным» видом и поведением, не властью, данной ему кем-то, а только своей работой, своими музыкальными качествами. Это надо твердо знать молодому дирижеру. Он не должен разыгрывать роль начальника, командующего. Ему следует помнить, что он лишь участник коллектива, призванного осуществить исполнение музыкального произведения. Ему поручена роль руководителя исполнением как человеку, умеющему дирижировать, как интерпретатору. Он может быть требовательным руководителем, но отнюдь не начальником, «повелителем». Его требования должны исходить как бы от самого автора: «Вот так указал автор, и я лишь выполняю его волю». В этом — подтекст всех указаний дирижера. Он не должен критиковать исполнение музыкантом его партии, а просто поправлять его, предлагать способы улучшения.

Дирижер не должен выражать недовольства по поводу профессиональных качеств того или иного исполнителя. Если он согласился поработать с данным коллективом, то ему следует относиться к некоторым недостаткам с терпимостью и по возможности устранять их. По роду своей деятельности он призван быть учителем оркестра, всегда заботиться об улучшении качества исполнения. Дирижер, выказывающий так или иначе пренебрежение к оркестру, лишь ухудшит положение. И наоборот, стараясь вселить в исполнителей уверенность в их возможностях, он действительно может улучшить исполнение. С одним дирижером оркестр играет с охотой, вниманием и воодушевлением, с другим же — формально, выполняя лишь указания нотного текста и не прилагая собственной исполнительской инициативы. И это отношение полностью зависит от того, как ведет себя дирижер с оркестром.

Что касается молодого дирижера, то ему следует быть особенно осмотрительным в обращении с музыкантами. Он еще не может иметь авторитета, и его знания еще недостаточны. Поэтому он не должен играть роль учителя, указывающего опытным музыкантам то, как им следует играть. Лучше всего, если дирижер покажет, что он отлично владеет техникой и может осуществлять свои исполнительские намерения средствами своей техники, а не «поучая» оркестр.

Высказанные нами замечания имеют общий характер и не содержат ничего особенно нового. Все это должно быть достаточно известно.

Обратимся теперь к другой форме общения дирижера — жестовой. Молодой дирижер должен иметь в виду, что его жесты — это своеобразный язык, при помощи которого он общается с музыкантами. А еще он должен знать, что это не «монолог», а «диалог», в котором дирижер говорит жестовым языком, а музыканты отвечают ему музыкой, своим исполнением. Это требует некоторых объяснений.

Стоя перед оркестром и совершая определенные движения, дирижер полагает, что уже управляет им. Однако это не совсем так. Он может воздействовать на исполнителей по-разному — более или менее активно. И зависит это только от самого дирижера. Конечно, каждый обладает разной техникой и соответственно оказывает на исполнение разное воздействие. Но дело не только в технических средствах. Важно и то, каким образом дирижер пользуется этими средствами.

Вот дирижер стоит за пультом и выполняет все движения, приготовленные во время домашних занятий или подсказанные педагогом. Что ж, оркестр ответит и на такое дирижирование. Но будет ли исполнение одухотворенным, непосредственным, будут ли музыканты стремиться с подлинным желанием выполнять все указания дирижера? Ответ может быть скорее отрицательным, чем положительным. Ведь он дирижирует как бы «для себя», не воздействуя на исполнителей. Он ни к кому не обращается. Это «монолог», который может остаться без ответа.

А причина этого проста. Жесты дирижера ни к кому не обращены. Он дирижирует «подобранными» руками, не обращенными с требованиями к музыкантам. Их образность, даже если таковая наличествует, только иллюстративна. Дирижер не *предлагает* музыкантам передать характер музыки. Подобное безразличие соответственно отражается на исполнении.

Для того чтобы жест дирижера доходил до музыкантов, воздействовал на них, необходимы два условия. Во-первых, дирижер должен страстно, активно желать получить от исполнителей адекватный ответ на свои жесты. Только очень сильное и конкретное желание дирижера сможет найти в его жестах соответствующее отражение. И второе — его жесты должны быть обращены к исполнителям. Когда мы очень просим кого-то дать нам что-то, то подкрепляем свои слова выразительным жестом, как бы говорящим: «подайте». То же самое относится и к требованиям дирижера. А что именно требует дирижер, должно быть ясно из характера жеста. То ли он требует внезапного пиано или форте, то ли говорит об интенсивности или легкости звучания и т. д. Во всяком случае, дирижер обращается со своим *жестовым* требованием или просьбой к конкретному лицу

или группе исполнителей.

Из всего сказанного не следует, что жест дирижера касается какого-то одного момента исполнения. Нет, дирижер обращается к исполнителям непрерывно, с первого момента дирижирования. Нет надобности говорить о том, что он пользуется не только одними руками; в процесс общения с музыкантами включается все его существо — мимика, выразительность корпуса. В особенности велика роль левой руки, которая в большей степени имеет возможность обращаться к музыкантам с каким-то требованием.

Общение с оркестром немислимо без конкретности руководства, без «обратной связи». Руководить исполнением возможно не заученными, приготовленными заранее жестами, а приемами, требуемыми в данной исполнительской ситуации. Иначе говоря, каждый последующий жест обуславливается тем, что именно прозвучало в данный момент, как оркестр ответил на требование дирижера. Это также один из показателей общения — ведь каждый отвечает сообразно тому, что услышал. Он находится как бы в «гуще событий». Все это показывает, что дирижер действительно не «начальник», а участник исполнения, причем самый активный и, скажем, самый ответственный.

Общение будет более полным, если дирижер исполняет произведение без партитуры. Дирижер, не отрывающий глаз от партитуры, никак не производит впечатления человека, общающегося с оркестром. Он воспринимается как человек, занятый чтением нотного текста и в лучшем случае показывающий оркестру то, что он в ней видит. Не может быть и речи о непосредственности общения с исполнителями — между ними «лежит партитура» как нечто мешающее общению. Наоборот, дирижер, дирижирующий наизусть, показывает себя в полной мере руководителем исполнения. Лицо дирижера, его взгляд обращены к оркестру, а это первейшее условие в общении между людьми. Нельзя что-то говорить, просить, не глядя на своего собеседника. Это тем более касается случая, когда говорящий обращается к коллективу. Да и сам дирижер, когда видит исполнителей, может оказывать на них большее воздействие.

Часто можно наблюдать, как молодой дирижер, владеющий дирижерскими средствами воплощения, в то же время допускает ряд ритмических погрешностей, дирижирует неровно, комкает пассажи и т. д. Отчего это происходит? Ответ прост: он не слушает исполнение, дирижирует как бы собственными представлениями, а не реальным исполнением. Возможно также, что он точно следует тому плану применения мануальных средств управления, которые заготовил во время домашней работы. И то и другое не отвечает требованиям подлинного дирижирования, а только мешает исполнению.

Дирижер дал первый афтакт, показав тем самым самое важное — темп исполнения. Афтактом к следующей доле укрепляет его. Теперь он уже не должен мешать исполнителям играть в заданном темпе, если, конечно, не требуется каких-то агогических изменений. Для этого следует внимательно слушать, подчиняя свои действия ритму исполняемого.

Причин неритмичности исполнения, вернее, жеста дирижера — множество. Это ускорение афтакта при показе более сильной динамики, при показе акцентов или даже субито пиано. В этих случаях дирижер делает более ускоренный замах, что и приводит к сокращению его длительности, а следовательно, и нарушению ритма. При показе внезапного пиано дирижер комкает афтакт, что также нарушает ритм. Избежать этого можно путем задержанного афтакта, когда дирижер компенсирует его ускорение, останавливая руку перед самым моментом обозначения удара и ожидая того момента, когда должен появиться звук доли.

Другая причина неритмичности исполнения — это скользящее рефлекторное движение руки, когда она как бы не захватывает звук. В этом случае дирижер показывает лишь афтакт к последующей доле, но не определяет начало самой доли, в момент которой выполняется афтакт. Это относится чаще всего к последней доле такта, когда дирижер дает афтакт к первой доле, не захватывая звук последней доли такта.

Иногда неровность исполнения происходит по следующей причине. Как мы

знаем, звук оркестра появляется с некоторым запозданием. Это заставляет дирижера иногда и пользоваться обращенным ауфтактом. Итак, дирижер как бы опережает звучание оркестра. Но порой, желая показать что-то, например точку кульминации фразы и т. п., дирижер обозначает долю движением вниз, нарушая тем самым ранее применяемый вид жеста. В результате — скомканность, нарушение ритмической точности.

Наконец, упомянем о наиболее распространенном недочете дирижирования, связанном с увлеченностью исполнением, — о применении выразительных жестов, нарушающих точность тактирования. Это как раз тот случай, когда дирижер не слушает оркестр и дирижирует своими представлениями. Этот недочет возникает в результате отсутствия внимания к реальному исполнению. Здесь и сказывается отсутствие опыта, который необходим для того, чтобы совмещать увлеченность исполнения с внимательным вслушиванием в то, что играет оркестр.

Нарушение ритмичности исполнения особенно часто проявляется в быстрых темпах, когда дирижер особенно увлечен живостью музыкальных образов. Нередко он, увлеченный своей собственной темпераментной жестикуляцией, просто не слушает пассажи, не обращает внимания на неровность исполнения. В частности, это могут быть пассажи без ритмического сопровождения и синкопированный ритм. В данном случае дирижер полностью лишен возможности опираться на ритм сопровождения. Он сам должен давать исполнителям надежную ритмическую поддержку. В упомянутых случаях ему следует с наибольшей точностью показывать каждую долю убедительными ауфтактами.

Короче говоря, дирижер обязан подчинять ритм своих действий ритму исполнения и не мешать исполнителям. Но бывают случаи, когда во время концертного исполнения оркестр по какой-либо причине не принял темп дирижера. Как поступать в подобных случаях? Нельзя идти «напролом», насильно заставляя исполнителей устанавливать необходимый темп. Следует сделать это постепенно, без принуждения, так, чтобы это соответствовало музыкальному намерению дирижера. Например, несколько подвинуть темп при повторности данного эпизода, как бы в результате развития произведения. Дирижер должен всегда находить наиболее приемлемый способ в сложившейся ситуации, чтобы избежать более заметного недочета исполнения.

Сознание музыкантов оркестра

Дирижер закончил репетиции и вышел на концертную эстраду. Теперь вместо различных средств общения с музыкантами он может оказывать воздействие на их сознание лишь средствами мануальной техники. От ее совершенства, от силы волевых качеств дирижера зависит успешность исполнения, осуществления всех его художественных замыслов.

Но только ли от искусства дирижера зависит качество исполнения? Разумеется, нет. Успех исполнения прежде всего зависит от качества оркестра, от его квалификации и исполнительского уровня. Именно от этого зависит и возможность дирижера передавать оркестрантам свои художественные намерения, оказывать воздействие на их сознание.

Дирижер общается с музыкантами посредством специфического жестового языка. Благодаря чему они понимают язык дирижера? На этот вопрос никто не давал ответа. Да вряд ли кто и задумывался! А между тем от уяснения этого обстоятельства зависит и понимание существа дирижерского воздействия на исполнителей.

Каждый музыкант реагирует на жесты дирижера по-разному, соответственно уровню своей исполнительской культуры, исполнительскому оркестровому опыту. Каждый музыкант может увидеть в жестах дирижера не более того, что видит в музыке и процессе исполнительства сам. Уровни же музыкальной культуры исполнителей

чрезвычайно различны в зависимости от степени своего развития как музыканта-исполнителя. Много зависит от того опыта, который оркестрант получил, работая в своем оркестре. Если, скажем, он не видел в жестах дирижера ничего, кроме тактирования и показа оттенков, то вряд ли у него появится потребность увидеть нечто большее, а тем более что-либо связанное с понятиями музыкального образа, динамики развития музыкальной ткани произведения.

Как же музыкант приобщается к дирижерскому языку, как начинает понимать его? К сожалению, отсутствуют какие-либо руководства, которые позволили бы с большей легкостью и с меньшей потерей времени научиться воспринимать язык дирижерского жеста. В настоящее время этому учатся на практике в процессе повседневной работы с дирижером на репетициях. Музыкант начинает понимать жест тогда, когда этот жест следует после соответствующего объяснения дирижера о необходимости выполнить ту или иную исполнительскую задачу.

Вместе с тем в дирижерском языке имеются элементы, на которые исполнители реагируют произвольно. Это обозначение дирижером темпа исполнения. При помощи движений тактирования дирижер создает у исполнителей одинаковое ощущение темпа. Для этого нет необходимости чему-то учиться. Темп исполнения понимается, вернее, ощущается оркестром произвольно. В такой же мере постигаются некоторое динамические указания жеста — его сила и резкость или мягкость и незначительность силы. Все остальное воспринимается опосредованно и во многом зависит от исполнительской культуры музыканта.

Сюда мы отнесем и ощущение динамики развития музыкальной ткани во всех своеобразных формах ее проявления, понимание образности музыкального движения, наконец, понимание эмоционального содержания музыкального образа. Все это музыкант может увидеть в жестах дирижера лишь в том случае, если позволяет уровень его исполнительства и опыта.

Каждый дирижер отразит все это по-разному. Однако успешность действий дирижера зависит от демонстративности намерений, от яркости и образности жеста. А это, в свою очередь, от понимания самим дирижером структуры и образности музыкального произведения, но главное — от его опыта и прежде всего — от способностей.

Труднее находить ассоциативные связи между образностью музыкального движения и выразительным жестом. Здесь в еще большей степени проявляется творческое начало, фантазия дирижера, его способность находить отдаленные ассоциации, сближать различные понятия. Можно сказать, что это — самая увлекательная область дирижерского искусства, мимо которой, к сожалению, бездумно проходят молодые дирижеры.

Но вот дирижер нашел соответствующий выразительный жест. Что же позволяет музыкантам понимать его? Это становится возможным благодаря тому, что дирижер пользуется ассоциациями. Какова же может быть связь между движением музыкальной ткани и движениями рук? Какие ассоциации могут возникнуть у дирижера? Почему жесты становятся носителями определенного содержания? Почему они соответственно понимаются исполнителями?

Выразительные жесты дирижера понимаются по той причине, что они воспринимаются как движения, сопровождающие определенные физические действия. Нам понятны движения, при помощи которых человек выполняет такие действия, как удар, бросок, нажим, отталкивание, перенос, растягивание, отодвигание и т. д.

Итак, смысл жеста понятен, надо лишь найти адекватные формы движения музыкальной ткани, которые можно было бы отразить упомянутыми движениями. Здесь приходит на помощь ассоциативное мышление. Но прежде всего надо уметь увидеть в движении музыкальной ткани такие свойства, которые можно было бы обозначить перечисленными жестами.

(Забегая вперед, скажем, что воспитание исполнителей оркестра, развитие у них способности понимать язык дирижерского жеста, а следовательно, закономерностей

музыкальной композиции и исполнительства — задача дирижера, возглавляющего оркестровый коллектив.)

Как же жесты дирижера могут «говорить» о «языке» музыки, благодаря чему они могут оказывать влияние на процесс исполнения? Это становится возможным в силу ассоциативных связей, возникающих между движениями рук дирижера и движением музыкальной ткани. Способность дирижера оказывать воздействие на исполнителей зависит от его возможности находить эти ассоциативные связи. Иначе говоря, он должен увидеть, почувствовать ассоциативную связь между музыкальным движением и жестом и, что всего сложнее, суметь передать это в действиях. Очевидно, каждый дирижер увидит разное, почувствует и передаст в жесте по-разному. В этом — и сложность дирижерского искусства, и творческий характер средств мануальной техники. По существу, все воспитание и самовоспитание дирижера должно идти по линии развития способности ощущать эти ассоциативные связи и находить жестовое воплощение движения музыкальной ткани. Как мы говорили, ассоциации эти касаются различных форм и видов передачи особенностей музыкального произведения (музыкальной ткани).

Прежде всего можно упомянуть о передаче в жестах логики и динамики развития музыкальной ткани. Это относится в первую очередь к показу мотивных связей между звуками, показу направленности мелодического движения к точкам кульминации фразы, показу агогической выразительности этого движения, его динамичности, насыщенности и т. д. Сюда же можно отнести и характер произношения фразы, то есть артикуляцию, цезуры и пр. Заметим, что мы имеем в виду не показ легато или стаккато, а передачу логических связей, что может быть выражено и в нелегатном жесте.

Таким образом, непосредственная реакция оркестра на жесты дирижера касается лишь весьма незначительной части мануальных средств управления. Все остальное каким-то образом воспринимается опосредованно, а следовательно, требует подготовленности сознания исполнителей. В чем же это выражается?

Для того чтобы язык человека, его речь выполняли свою функцию, необходимо, чтобы не только сам язык, но и предмет, о котором говорится, был понятен воспринимающему. Если специалист по какому-то предмету будет говорить с человеком, не имеющим соответствующих знаний, то его речь будет не понята, общение не состоится.

То, что может сообщить дирижер своим жестом, касается закономерностей музыкального искусства — формы произведения, его структуры, развития музыкальной ткани. Жест дирижера «говорит» о принципах самого исполнительского процесса, о его закономерностях и особенностях. Совершенно очевидно, что исполнитель поймет «язык» дирижерского жеста лишь в том случае, если сам достаточно осведомлен обо всем, что может содержаться в жестовом языке дирижера. Это зависит от музыкальной культуры исполнителя, от его исполнительского опыта и, конечно, от опыта восприятия жеста дирижера, то есть от работы в оркестре.

Надо, однако, отметить, что для передачи всех особенностей движения музыкальной ткани произведения нет необходимости применять особенно много различных жестов. Необходимо найти такие, которые передают связность долей и звуков, динамичность их движения, устремленность к точке кульминации фразы, расчлененность и, конечно, силу звучания. Очень важен жест, показывающий «сюда», то есть показывающий точку притяжения, кульминацию. Очень важен жест, показывавший переходность долей, их незавершенность, неопорность, устремленность музыкального движения. Поэтому столь необходим обращенный ауфтакт — жест, как бы подбирающий звук, держащий в состоянии переходности, незавершенности.

Сложнее дело с передачей образности музыкального движения. Но и здесь можно найти жесты, показывающие взлет, парение, протяженность, выжимание, отбрасывание и пр. Образность движения передается главным образом изменением рисунка тактирования, когда несколько долей такта показываются жестами, имеющими единое направление,

например: вверх, вниз. Очень важна роль левой руки, которая своим движением придает определенный смысл жесту правой руки.

Речь человека имеет определенную интонационную окрашенность. В зависимости от той или иной интонации одно и то же слово приобретает иной, иногда противоположный смысл.

Именно в интонации речи передается эмоциональное ее содержание, эмоциональное состояние человека. Выразительный жест дирижера не может не быть окрашенным интонационно. Нельзя одними и теми же жестами передавать образы различного характера. Торжественно, гневно, решительно, взволнованно, нежно, лирично, сурово, таинственно и пр. — все эти оттенки эмоционального состояния человека вполне возможно передать при помощи выразительного жеста. Точно так же можно передавать и эмоциональное содержание музыкального образа. Вся трудность в том, что все это необходимо осуществлять в рамках тактирования, соблюдая ритмичность движений, не слишком нарушая нормы руководства исполнением.

Мы нарисовали довольно сложную картину того, что надлежит выполнять дирижеру. На самом деле для дирижера с развитой техникой, знающего содержание дирижерского искусства, это не столь сложно. Дирижеру нет необходимости рабски следовать за развитием музыкальной ткани, передавать буквально каждый ее звук. Задача дирижера не в пластическом выражении музыкальных образов, а в руководстве исполнением. Дирижер передает в своих жестах те особенности развития музыкальной ткани, которые необходимы в данный момент исполнения и в данном оркестре. Большей частью в современном высококвалифицированном оркестре дирижер передает в жестах лишь некоторые особенности музыкального движения, то, что важно для придания исполнению осмысленности и содержательности. Нет надобности показывать оркестру то, что исполнители осмысленно выполняют самостоятельно. Однако жесты дирижера не должны быть нейтральными, ничего не выражающими, так как это может расхолодить оркестр. Иначе говоря, дирижер ни на мгновение не должен превращаться в диспетчера. Он должен воодушевлять исполнителей, создавать творческое состояние. Для этого-то он и должен в своих жестах прежде всего передавать характер музыки, ее эмоциональное содержание. Что же касается того, какими исполнительскими средствами это должно быть реализовано, то это дело самих исполнителей. И здесь дирижер помогает им, направляет их действия в определенное русло, соответственно требованиям данного исполнения. В одном случае дирижер с большей полнотой отражает в своем жесте все особенности и свойства развития музыкальной ткани, в другом же ограничивается как бы эскизным жестом, лишь в некоторые моменты подсказывающим музыкантам их исполнительские задачи.

Об «интонации» дирижерского жеста

Интонации голоса играют существенную роль в придании нашей речи определенного смыслового содержания. Так, например, одну и ту же фразу «ну, мой милый» можно произнести таким образом, что она приобретет различный смысл: ласкового обращения, восхищения, угрозы, негодования, презрения. И все это достигается интонацией произношения этих слов. Обычно мы не задумываемся над тем, как именно надо произнести те или иные слова, как придать голосу ту или иную интонацию. Мы просто желаем выразить свое эмоциональное отношение к тому, о чем говорим, и наш голос послушно ответит на наше желание.

Нашу речь мы иногда непроизвольно дополняем выразительными жестами, усиливающими смысл слов. В других случаях наши чувства, какие-то желания мы выражаем без слов, одними жестами. При этом жест, заменяющий речь, также

эмоционально окрашивается, становится выразителем эмоционального состояния, проявления воли и т. д.

Дирижер пользуется для управления оркестром жестовой речью. В ней содержатся двигательные приемы, жесты, имеющие определенное значение и соответственно понимаемые исполнителями. Но осваивая дирижерские приемы, вряд ли кто задумывается о том, что эти жесты могут иметь и некую «интонацию», то есть выражать различное эмоциональное состояние дирижера, могут быть проявлением его волевых качеств, волевых импульсов.

А между тем жесты дирижера безусловно обладают некоторой интонационной выразительностью. Однако мы не только не имеем об этом представления, не только не развиваем возможности обогащения жеста за счет его «интонации», но и невольно уничтожаем те зародыши интонационной выразительности, которые свойственны человеку. Осваивая движение схем тактирования, заботясь об их правильности, точности, мы начисто вытравляем эти ростки эмоциональной выразительности жеста. И лишь впоследствии начинаем искать возможность придавать жесту эмоциональную и волевою окраску.

Что ж, может быть в начале занятий, при освоении движений тактирования главное внимание должно быть обращено на упомянутую точность приемов. Но для того чтобы придать жестам выразительность, необходимо знать о существовании «интонации» жеста.

Нередко приходится наблюдать дирижирование, которое при всей своей точности и известной выразительности в отношении передачи динамики, агогики, артикуляции все же производит впечатление некоего формального действия, а не живых средств общения дирижера с исполнителями. Происходит же это оттого, что в жестах дирижера отсутствует «интонация». Жест как бы показывает некие объективные данные нотной записи, но не вызывает у исполнителей ответной эмоциональной реакции. Жесты дирижера недостаточно активны или даже лишены волевых качеств. Они и не передают смыслового подтекста музыки. Это означает, что жесты дирижера при всей своей «правильности» лишены самого главного — живой человеческой интонации.

Высказывая какую-либо мысль, мы не думаем о том, с какой силой, с какой высотой звучания, с какой скоростью и т. д. надо произнести слова. Мы заботимся лишь о том, чтобы наши слова оказали на слушателя определенное воздействие. Если надо, мы повторим наше указание или просьбу с большей настойчивостью, что найдет отражение в интонации — более требовательной или же, напротив, более мягкой.

Но вот дирижер показывает фортиссимо или субито пианиссимо. Он применяет для этого заученные, привычные жесты. Думает ли он о том, чем вызвано появление новой динамики, что хотел сказать этим автор, как должны воспринять это музыканты оркестра? Вряд ли он об этом думает и тем более вряд ли он чувствует то, что должно произойти в «жизни» музыкального произведения. Для него форте — это громко, пиано — тихо и только. Но ведь указание оттенков является лишь дополнением к самому нотному тексту, а в нем-то и заключено все содержание музыки. Значит, надо передавать не силу звука, а смысл музыки, выраженной в нотной записи. Ведь силу звука можно понимать однозначно, тогда как содержание нотного текста неизменно требует исполнительской «расшифровки», иначе говоря, определенной интерпретации — вот здесь-то и выступает значение *интонации жеста* во всей совокупности ее выразительных качеств.

Легко сказать, что жест должен иметь выразительную интонацию, но как приобрести это качество, как этому научиться? В нашей повседневной жизни мы не думаем о выразительности нашей речи. Она появляется произвольно. Иногда мы больше верим интонации, чем словам, их смыслу. Так, например, мы чувствуем эмоциональное состояние говорящего несмотря на то, что слова его должны говорить о противоположном. Значит, прежде всего следует развивать в себе способность ощущать

содержание музыкального образа, его эмоциональный подтекст. Это первое условие, необходимое для появления «интонации» жеста.

Но требуемая интонация, выразительность жеста в результате только этого может еще не появиться. Следует позаботиться также о соответствующем развитии, а именно о развитии непосредственной связи жеста с эмоциональными и волевыми проявлениями. Как это осуществлять? Вспомним о том, как актер работает над ролью, с какой настойчивостью он ищет наиболее выразительную интонацию произносимых слов. Он старается проникнуть в эмоциональное состояние своего героя в данный момент. Лишь при этом он сможет продолжать поиск выразительности своей речи. Ведь понимать состояние своего героя можно по-разному — от этого и зависит, та или иная окрашенность речи. Но интонацию он ищет, стараясь сопоставлять одну выразительность слов с другой.

Последуем же и мы его примеру. Прежде всего постараемся как можно глубже почувствовать образно-эмоциональное состояние данного момента музыки, понять его смысловое содержание. Лишь почувствовав это, можно попытаться найти соответствующую выразительность жеста. Выполнять это следует методом сопоставлений. Осваиваемому фрагменту музыки надо пробовать придавать разный характер, изменяя положение рук, характер движений и т. д. (Об этом достаточно говорилось в нашей книге «О воспитании дирижера».)

Дирижер должен искать выразительность жеста методом сопоставлений. Этим можно было бы и ограничиться в отношении рекомендации обучающемуся. Но подскажем несколько практических советов, что может несколько облегчить ему задачу.

Выразительность дирижирования складывается из множества факторов. Имеет значение уровень положения руки — сверху, в середине, внизу. Точки значительных кульминаций, героические образы больше связаны с положением руки в верхнем уровне. Противоположные качества — подавленность, таинственность и т. д. связаны в большей мере с положением руки в нижнем уровне. Весьма существенна различная доля участия отдельных частей рук. Это зависит от тяжести или легкости звука, от его консистенции, но главное — от характера самого образа.

Замечено, что прямолинейные движения рук более формальны и не способны передавать эмоциональные стороны музыки. Этому в большей мере отвечают движения свободных рук, гибких и как бы «трепещущих». Своеобразный характер движений подобного рода невозможно описать или объяснить. Это надо почувствовать путем сопоставлений.

Выразительность жеста правой руки в значительной мере усиливается действиями левой. Именно ее движения, движения пальцев способны выразить очень многое.

Но, повторяем еще раз, главное — развивать ощущение музыки как определенного драматургического содержания. Лишь при этом условии может появиться выразительный жест, его интонация.

Образность дирижирования

Дирижирование не может быть в полной мере выразительным, если оно не образно. Именно образность жеста придает дирижированию выразительность и определенную осмысленность. Через образность жеста намерения дирижера становятся понятными оркестру. Образность жеста охватывает буквально все уровни дирижерской техники. Уже начальный ауфтакт может и должен выражать характер определяемой им музыки, способен оказать влияние на сознание исполнителей, сразу же вовлечь их в свою сферу.

Образность жеста необходима при передаче движения музыкальной ткани,

развития мелодической линии. Именно здесь дирижер, преодолевая нейтральность движений тактирования, превращает его в действие, передающее функциональные отношения между долями такта, звуками каждой доли.

В чем это конкретно выражается? Каждая музыкальная фраза (построение, предложение) имеет начало, продолжение и завершение. Каждая фраза в своем движении устремлена к точке притяжения, мелодической кульминации. Соответственно этому дирижер должен уже в начальном афтакте показать, что он именно «берет» звук, начинает движение фразы, затем поддерживает его в состоянии переходности, устремленности и наконец завершает его в конце фразы. Наиболее образно и демонстративно это можно передать в том случае, если дирижер будет применять обращенный афтакт, поддерживающий звуки снизу. Именно движение, направленное снизу вверх, способно вызвать представление о незавершенности действия. Движения тактирования, направленные вниз, подобное представление вызвать не смогут. Мы имеем в виду прежде всего представления музыкантов оркестра. Но функциональная направленность жеста небезразлична и для самого дирижера. Выражая подобным образом свои музыкальные представления, дирижер в то же время активизирует их, как бы придавая им некую конкретность, осязаемость. Он реализует свои музыкальные представления в конкретном действии, а не какими-то абстрактными жестами, не дающими ему образного ощущения. Здесь можно провести некоторую аналогию с нашей речью. Начиная говорить, мы уже имеем в своем сознании то слово, смысл которого является содержанием высказываемого. Все слова произносимой фразы устремлены к смысловой точке, поддерживаются определенной интонацией.

Для того чтобы жест передавал устремленность движения музыкальной фразы, дирижер должен представлять это устремление уже в своем мышлении. Начиная передавать в своих жестах музыкальную мысль, он должен сразу всю ее охватывать своим сознанием, должен уже вначале ощущать точку притяжения, к которой поведет развитие фразы. Таким образом активизируется сознание дирижера, становясь более конкретным и «осязаемым».

Напомним, что образность дирижирования предполагает активное участие выразительного жеста левой руки. Она не должна выполнять параллельные движения, но и не должна оставаться пассивной. Ее жесты должны как бы дополнять действия правой руки, придавать им соответствующую осмысленность. В частности, левая рука может подчеркивать точку кульминации, как бы говоря: «сюда». Левая рука может оказывать влияние на колорит звучания, его насыщенность или большую прозрачность, воздушность. Как, каким способом это осуществлять — сказать невозможно, поскольку рецептов здесь не существует. В этом и сказывается способность дирижера почувствовать образность музыки, ее смысловое содержание. Развить эту способность можно только одним способом — желать передать в своем жесте характер музыкального образа, пробовать путем метода сопоставлений, искать и искать. Только наличие страстного желания и настойчивого поиска может дать положительный результат. Само по себе ничто не появляется. Однако прежде чем прибегнуть к помощи левой руки, следует максимально активизировать выразительность правой. Поэтому целесообразно вначале искать выразительные средства, пользуясь лишь правой рукой.

Образность жеста в соответствии с «массой» звучания, колоритом, насыщенностью зависят от участия доли руки в передаче характера звука. Дирижер пользуется движением либо одной кисти, либо предплечья, либо всей руки. Важно также местоположение руки в том или ином уровне дирижирования. Массивность звука требует, разумеется, положения руки в нижнем уровне, легкость звучания — в верхнем. О многом говорит и положение палочки — опущенной в связи с «тяжестью» звука либо направленной вверх, как бы подбрасывающей звуки в воздух. Все это следует искать в процессе дирижирования.

Все, о чем мы говорили до сих пор, касалось оперирования звуком, руководства

движением музыкальной ткани. Именно это и придает музыке определенную выразительность и активность, а потому чрезвычайно важно.

Теперь мы остановимся на образности, касающейся характера, содержания музыки. Речь идет об определенном характере, который мы хотим придать исполняемой музыке. Разумеется, характер этот привносится не произвольно, не по какому-то желанию дирижера, а «извлекается» из самого музыкального произведения. Дирижер анализирует нотный текст произведения, старается понять замыслы автора. Если дирижер не почувствовал замысел автора, если ему еще чужды, ничего не говорят музыкальные образы, предложенные ему автором, — значит, он не освоил произведения. Автор «доверил» исполнителю реализацию своих замыслов. Исполнитель должен понять их, как бы разгадать в результате пытливого анализа.

Разумеется, каждый исполнитель поймет замысел автора несколько по-своему. Это одно из примечательных свойств репродуктивных видов искусства, в частности музыки. Каждый раз мы слушаем одно и то же произведение в каком-то новом ракурсе. Однако во всех случаях это должно быть понимание замыслов автора, а не произвольное толкование самого исполнителя, не «отсебятина».

Естественно, то или иное толкование дирижером произведения должно найти отражение как в интерпретации, так и в воплощении замысла исполнения, в характере средств, которыми воспроизводится сочинение. А это значит, что характер произведения должен выражаться и в характере дирижирования. Этому подчиняется весь комплекс мануальных средств руководства исполнением. Как именно это осуществляется — сказать невозможно. Выразительность дирижирования, способность передавать характер произведения зависит от глубины проникновения дирижера в содержание сочинения, от его творческой фантазии, от развитости средств дирижирования. Здесь играют роль буквально все факторы — положение рук, палочки, корпуса, а также мимика. Но, конечно, решающим является характер самих действий дирижера.

Что снижает выразительность дирижирования

В многочисленных руководствах и учебниках по дирижированию даются рекомендации относительно освоения приемов дирижерской техники. Естественно, в них нет единообразия: каждый автор дает свои советы, предлагает свою методику овладения техникой дирижирования. Также естественно, что каждый обучающийся освоит предлагаемые приемы по-своему, соответственно своим индивидуальным качествам. В практической деятельности, исходя из условий дирижирования эти приемы будут как-то изменяться.

Наряду с рекомендациями и объяснениями способов выполнения приемов дирижирования следует указать и на то, что снижает выразительность дирижирования, приводит к ошибкам и дефектам дирижирования. Следует указать на то, что дирижер *не должен* делать, указать, какие ошибки он может допустить в результате невнимательности и неопытности.

Прежде всего, укажем главный недостаток, главную ошибку дирижера, снижающую выразительность дирижирования. Объяснить существо такого недочета чрезвычайно трудно. Недостаток этот выражается в формальном дирижировании, отсутствии исполнительской активности. Что это значит?

Каждый музыкант в момент игры испытывает определенные исполнительские ощущения. Это проявляется в динамике движений, в определенном исполнительском увлечении, в желании более ярко воспроизвести каждую фразу произведения. Все это отражается на двигательных ощущениях музыканта, что в конечном счете и порождает соответствующие игровые движения, исполнительские действия.

Дирижер может отлично знать произведение, вернее, его нотный текст, но это может еще и не вызвать ярких музыкальных представлений. Теоретик-музыковед может знать произведение еще более основательно, но у него это также не вызовет исполнительских ощущений, не появится «исполнительский зуд» в руках. Да, у дирижера, так же как и у инструменталиста, музыкальные представления, появляющиеся даже в мысленном воображении, должны вызывать соответствующую двигательную реакцию, двигательные ощущения. Но ощущения эти, однако, иные, чем у инструменталиста, хотя и имеют общую основу. Мысленно дирижер должен ощущать динамику развертывания музыкальной ткани, динамичность устремления музыкальной фразы к точке кульминации, внутреннюю динамику нюансов. Он должен чувствовать «дыхание мелоса», ощущать интонации как бы живыми, наделенными жизнью, эмоциями. Лишь такое ощущение произведения порождает адекватный выразительный жест, увлеченность процессом исполнения, дирижирования. Изложенное нами может только примерно объяснить сущность дирижерского ощущения. Оно может лишь приблизить к пониманию этого удивительного чувства.

Однако именно дирижеру, поскольку он не является непосредственным исполнителем, бывает свойственно формальное исполнение, вернее — руководство исполнением. Ведь движения тактирования не имеют даже косвенного отношения к воспроизведению музыки.

Молодой дирижер должен задумываться над данным вопросом, проверить себя — насколько живо и непосредственно он ощущает музыкальную ткань произведения, так ли живо и непосредственно чувствует его образно-эмоциональное содержание, динамику каждой фразы.

Нам представляется, что проблема наличия или отсутствия именно дирижерских исполнительских ощущений — главный вопрос дирижерского искусства. Многие выдающиеся исполнители-инструменталисты, полностью владеющие своим инструментом, становясь за дирижерский пульт, не находят аналогичных дирижерских исполнительских ощущений. Несмотря на наличие выдающихся музыкальных способностей, их дирижирование остается формальным и все свои исполнительские намерения они должны осуществлять словами во время репетиционной работы.

Теперь остановимся на элементарных факторах, снижающих выразительность дирижирования. Это прежде всего дирижирование по партитуре. Дирижер, непрестанно смотрящий в партитуру, в некотором отношении как бы оторван от исполнителей. (Он «общается» скорее с партитурой, чем с музыкантами.) Это непосредственно отражается и на выразительности исполнения. Боясь потерять строчку партитуры, дирижер не столь уверенно и живо общается с исполнителями. Его жесты, даже направленные к определенным музыкантам, выполняются все же «без адреса», поскольку он лишен контакта с исполнителем, устанавливаемого обычно взглядом. Да и фигура дирижера, склоненного над партитурой, лишена артистичности, а то и просто активности.

Остановимся на самом распространенном недостатке дирижерской техники — симметричности движений обеих рук. Движения тактирования по природе своей схематичны и не вызывают каких-либо музыкальных ассоциаций. Левая рука дирижера как раз и призвана придавать движениям тактирования определенный смысл. Именно выразительность жеста левой руки делает дирижирование содержательным, темпераментным и увлекательным. Однако дирижер редко пользуется выразительностью жеста левой руки, которая чаще всего повторяет то, что делает правая. Тем самым еще больше подчеркивается схематичность движений тактирования.

Отсутствие зависимости левой руки иногда сковывает действия правой. Выразительный жест, продублированный левой рукой, становится нарочитым, искусственным.

Особенно следует предостеречь молодого дирижера от показа начального аутфакта симметричным движением двумя руками. Именно в начале исполнения левая

рука должна осмыслить и дополнить жест правой руки. Положение левой руки, положение ее ладони, пальцев еще до начала афтактового движения как бы говорят о характере музыки, о характере афтакта правой руки. Вспомним начало Шестой симфонии Чайковского, его же «Итальянского каприччио», «Ромео и Джульетты», Четвертой симфонии и т. д. Это разные образы, и именно левая рука призвана выразительностью своего положения заранее дать соответствующее представление о начальном афтакте.

Упомянем теперь о чисто технических недочетах дирижера, снижающих выразительность дирижирования или даже приводящих к недочетам исполнения. Это касается главным образом дефектов в обозначении схем тактирования. Как правило, дефекты эти — не столько результат небрежности обучающихся, сколько следствие неправильного обучения.

Остановимся на наиболее характерных ошибках.

Самыми нелепыми схемами тактирования, с которыми нам пришлось не раз встречаться, являются такие, в которых доли такта обозначаются прямыми горизонтальными линиями. Прямолинейное движение не может точно обозначить начальный момент доли. Кроме того, прямолинейные линии лишены выразительности — доли такта также не связываются между собой. Нужно помнить, что движения тактирования — это не только средство обозначения метра такта, но и выразительное средство управления исполнением. Дирижер должен показать не схему такта, а динамику музыкального движения, выразительность музыки. Движения тактирования должны быть удобны именно для осуществления этой цели.

В четырехдольной схеме четвертая четверть обозначается около места обозначения первой доли. В результате движение к первой доле оказывается весьма ограниченным. А между тем именно афтакт к первой доле, то есть четвертая четверть, большей частью несет на себе наибольшую выразительную нагрузку как доля, предшествующая моменту мелодической, а то и динамической кульминации. Начиная показ четвертой доли такта возле точки третьей доли, дирижер имеет полную возможность показать четвертую долю в соответствии с требованиями выразительности исполнения. То же самое следует сказать и о третьей доле в трехдольном метре.

Часто приходится наблюдать ошибки при обозначении шестидольной схемы. Наиболее распространенной ошибкой является обозначение четвертой доли в местоположении первой (с последующим отведением руки вправо). Подобный вид схемы не соответствует метру шестидольного такта. Вполне естественно поэтому обозначать схему четырехдольным рисунком, дублируя первую и третью доли такта. Такой вид схемы удобен и позволяет каждому дирижеру применять любые выразительные средства.

Как о курьезе можно упомянуть о совершенно нелепом виде шестидольной схемы, какую нам пришлось увидеть. Первые две доли — движение вниз, третья доля — вправо, четвертая — влево, пятая — вправо и последняя — вверх. Приблизительно такими движениями можно было бы обозначать такт в три вторых.

Однако более существенной ошибкой, к тому же самим обучающимся обычно не замечаемой, является неритмичность. Причина нарушения ритма в неравенстве амплитуд афтактовых движений. Это относится в особенности к дублированным схемам (8, 9). Часто дублированная доля показывается как бы рикошетом, без должного внимания. В результате появляется ритмическая неточность, неровность темпа. Дирижер должен показывать эти доли с таким же ощущением, с каким он обозначает все остальные доли такта. В этом нет никакой сложности, и ошибки можно избежать.

«Смазанный» удар — дефект весьма распространенный среди молодых дирижеров. Мы имеем в виду обозначение первой доли такта, а также третьей доли при тактировании «на четыре» и второй «на три». Это выражается в том, что удар производится не «опорным» движением, а движением кисти вправо: как бы смахиванием чего-то. На первой доле подобный удар возникает вследствие того, что дирижер

производит его не против плеча, а посередине корпуса, поэтому рука при ударе отскакивает вправо. Смазанность удара на третьей доле происходит оттого, что удар наносится под углом в 45 градусов. Отсюда отражение движения руки вправо. Чтобы избежать неточности жеста, удар следует производить движением сверху вниз, как бы действительно ударяя по некоей воображаемой плоскости. Для этого при ударе на третьей доле следует переносить руку вправо на достаточное расстояние. Следствием «смазанного» удара является сокращение временной деятельности обозначаемой доли и неуправляемость этим моментом вследствие рефлекторного движения.

Рефлекторность движения, то есть неуправляемость на момент обозначения доли, может появиться и на других долях такта, в частности на последней, когда она определяется скользящим рефлекторным движением кисти.

Ритмическая неточность может появиться при показе дирижером субито пиано. В этот момент дирижер быстро отдергивает руку (чтобы показать пиано), чем и вызывает сокращение длительности доли.

Чтобы избежать подобных дефектов, дирижер должен непрерывно ощущать ритмичность своих движений, ритмичность самих музыкальных представлений, то есть той музыки, которой он дирижирует.

Говоря о смазанности удара движением в сторону, мы отнюдь не намерены «дискредитировать» боковой удар. Дирижер может производить его даже наотмашь вправо. Но это должен быть удар специально направленный, удар опертым движением руки. Подобные удары могут быть весьма выразительными и активными.

Показывая внезапное пиано — оттенок весьма распространенный в классических произведениях, дирижер иногда «гасит» сильную динамику поспешным движением руки вниз, чем и вызывает неритмичность исполнения. Подобный оттенок следует показывать, не поднимая ауфтакт к первой доле высоко, а показать сильную динамику (крещендо) сильным ауфтактом, но не поднимая руки высоко. В то же время в последний момент левой рукой показать пиано. Все это надо делать без торопливости.

Среди молодых дирижеров существует поддержанное некоторыми педагогами мнение о том, что динамика звучания обозначается величиной амплитуды ауфтактов. Более крупным движениям соответствует сильная звучность, меньшим — слабая. Подобное представление, однако, в корне ошибочно. Так, например, широкие размашистые движения непригодны даже в быстрых темпах. Точно так же выразительное дирижирование кантиленой в медленном темпе невозможно без применения широкого жеста. Оказывается, что величина амплитуды ауфтактов не может считаться главным средством, определяющим их динамику.

Нужно иметь в виду то обстоятельство, что дирижер своими движениями показывает не силу звука, а музыкальный образ, для воплощения которого требуется сильная или слабая звучность. Отсюда следует, что жест дирижера должен передавать его представление о характере музыки, характере музыкального образа. Сильная звучность требуется для выражения различных музыкальных образов: торжественных, триумфальных, радостных, трагичных и др. Для передачи их требуется соответствующая образность жеста, его концентрированность, горячность, настойчивость, властность, порывистость и т. д. Все это может быть выражено жестами разной амплитуды. Например, динамика полонеза требует преимущественно широкого, полного жеста, тогда как аллегро «Ромео и Джульетты» — короткого и весьма концентрированного, собранного, динамичного; форте в начале финала Шестой симфонии Чайковского передается иными выразительными средствами, чем форте из Третьей симфонии Бетховена. Можно привести неисчислимое множество примеров подобного рода.

То же можно сказать и о передаче слабой динамики: передавать надо не силу звука, а образы, многообразие которых безгранично. Итак, дирижер должен стремиться выразить музыкальный образ, а не динамику.

Остановимся еще на вопросе о передаче одной и той же динамики различными

выразительными средствами, в том числе жестами, различными по своей амплитуде.

Прежде всего следует указать на зависимость величины жеста от темпа исполнения. Мы уже упомянули о том, что в быстрых темпах сильная динамика передается только образными средствами при незначительности амплитуды движений. Размашистые движения придадут исполнению недопустимую тяжесть, будут замедлять темп.

Величина движений, амплитуда жеста зависит и от насыщенности, интенсивности, от «массы» звучания. Одна и та же звучность достигается разными средствами, разной амплитудой жеста при дирижировании единичными инструментами или большой группой, или даже всем оркестром. Естественно, дирижуя сольным голосом или всего несколькими голосами, дирижер применяет иной жест, чем при дирижировании всей массой голосов. Соло кларнета в «рассказе» Франчески (если дирижер руководит исполнителем) требует иного жеста, чем продолжение рассказа в исполнении струнной группы. То же можно сказать и о начале II части Четвертой симфонии Чайковского (гобой, виолончели).

Но не только «масса» звука и количество играющих определяет величину движений, показывающих сильную динамику. Важно также учитывать и стиль произведения, принадлежность автора к той или иной эпохе. Форте симфоний Моцарта или Гайдна нельзя дирижировать такими же жестами, как форте в сочинениях более поздних композиторов; Пятая симфония Шуберта требует иных выразительных средств, чем его же до-мажорная симфония и т. д.

О выразительных свойствах обращенного ауфтакта

Молодой дирижер сделал ауфтактовое движение, соблюдая все правила. Однако звук появился несколько позже удара. Что это, невнимательность оркестра, опоздание? Да, именно как опоздание по отношению к удару воспринимает это молодой дирижер. Подобная реакция оркестра вызывает у него определенные затруднения. Его можно понять. Действительно, как дирижер может управлять исполнением, если звук появляется несколько позже, чем это ожидает дирижер. Подобные затруднения возникают во время аккомпанемента. Здесь запаздывание оркестра приводит к полному разладу. В связи со сказанным вспоминается следующее. Около пятидесяти лет тому назад мне пришлось присутствовать на репетиции оркестра Петербургской филармонии. Репетировался ля-мажорный концерт Моцарта в исполнении высокопрофессиональной пианистки. Дирижировал (впервые с оркестром Петербургской филармонии) известный московский дирижер. Моим глазам представилась такая картина. Дирижер никак не мог добиться совместности исполнения, поскольку оркестр играл после удара дирижера. И чем настойчивее жестикулировал дирижер, чем сильнее давал удар, тем больше запаздывал звук оркестра. Показывая начало доли такта с большей интенсивностью, он делал более быстрый ауфтакт, что приводило к еще большему отставанию. В результате дирижеру пришлось весь концерт дирижировать синкопами, давая удар со значительным опережением. Картину эту было мучительно видеть. Но еще больше мучался, конечно, сам дирижер.

Вспоминается встреча с Петербургским оркестром другого дирижера, который никак не мог добиться совместности пиццикато в начале «Прелюдов» Листа. (Ныне этот дирижер сам управляет оркестрами с огромным опережением.)

Молодому дирижеру следует учитывать то обстоятельство, что многие оркестры, в особенности высококвалифицированные, играют как бы с некоторым запозданием. Музыкант, играющий в оркестре, хочет увидеть в жесте дирижера как можно больше информации. Он хочет увидеть не только то, что содержится в замахе ауфтакта, но и то,

что передает весь афтакт, и даже то, что содержится в момент перехода афтактового движения к следующей доле такта. Это как раз и делает подобный афтакт могущественным выразительным средством. Как мы видим, разговор идет об уже известном нам обращенном афтакте. Посмотрим же, в чем заключаются эти выразительные его свойства.

Выполняемый в основном кругообразным возвратным жестом, афтакт этот способствует более мягкому звукоизвлечению. Округлость жеста как нельзя лучше гармонирует и со связностью звучания. Обращенный афтакт с большей наглядностью передает направленность мелодического движения к точке опоры, кульминации фразы. Извлекая звук движением снизу, дирижер как бы поддерживает звук, переносит его, придает ему неустойчивый, переходный характер, что весьма важно для придания мелодическому движению устремленности. Своим жестом дирижер показывает: «дальше, дальше — не разбивать движение опорными жестами, долями такта, идти к цели — завершению фразы, мотива, к кульминации».

Какое объяснение можно дать описанному явлению, в чем его особенность и каково его влияние на средства управления исполнением?

Приведем наглядный пример двух основных форм физического действия.

У человека в руке молоток, которым он должен забить гвоздь. Он прилагает некоторое усилие для того, чтобы поднять его, и с еще большим усилием производит удар. На этом действие завершается, мышцы руки приходят в свободное состояние. Итак, действие завершается. Это заметно как наблюдающему со стороны, так и самому человеку, выполняющему это действие. И то и другое чрезвычайно важно для эффективности управления исполнением.

Теперь рассмотрим другой вид действия. Человек берет ковш для того, чтобы почерпнуть воды. С весьма незначительным участием мышечного напряжения он опускает ковш и набирает воду.

Теперь с большим напряжением он поднимает ковш. Физическое усилие продолжается до тех пор, пока содержимое ковша не будет перенесено куда-либо. Здесь нет ни стремительности движения, ни мгновенного разряда физического усилия. Действие имеет достаточную протяженность, прежде чем завершится опусканием руки с ковшом. Продолжительность физического усилия заметна со стороны и ощущается самим действующим. Здесь для достижения цели необходимо продолжительное действие, определенное мышечное усилие. Таковы два вида физического действия. Они-то и могут быть использованы в мануальных средствах дирижирования для передачи различных форм движения музыкальной ткани, различных форм воплощения произведения в звучании.

Приведем сравнение. Поднимая молоток, человек ощущает это движение как начало действия. То же ощущение он испытывает и поднимая ковш для того, чтобы опустить его в воду. Но в первом случае действие заканчивается ударом, во втором случае продолжается. Рука поддерживает предмет (ковш).

Музыкальная ткань произведения развивается последовательно. Музыкальная мысль, фраза развивается вплоть до своего завершения. По форме характер движения музыкальной материи может быть различным: движение может быть вызвано как бы толчком или же в результате протяженного, непрерывного воздействия физического усилия. Обе формы могут чередоваться, движение может разделяться на периоды, фразы, мотивы. Но во всех случаях дирижер пользуется двумя основными формами движения.

Теперь понятно, почему применение лишь одной формы движения обедняет средства управления исполнением. Дирижер должен сам ощущать характер музыкального движения и передавать это ощущение исполнителям с тем, чтобы те соответствующим образом могли воплощать это в собственном исполнении. Итак, движение руки вверх, вызывая соответствующие ощущения, способствует передаче непрерывности развития музыкальной ткани, способствует выразительности исполнения. Движение афтакта вверх

и вниз имеет некую периодическую завершенность. В этом отношении кругообразное движение передает как бы непрерывность действия, не распадающегося на два цикла (вверх — вниз). Таким образом, для выразительности дирижирования кругообразность движения более приемлема и удобна. В этом случае дирижер передает непрерывность движения музыкальной ткани, устремленность развития музыкальной фразы.

В таком движении нет острых углов, что может быть в обычном ауфтакте при дирижировании вверх — вниз, по этой же причине кругообразное движение в большей мере соответствует передаче логической связности музыкальной фразы, музыкальной мысли. Все это делает обращенный ауфтакт могущественным средством выразительного управления исполнением.

Итак, обращенный ауфтакт — прием дирижирования, обозначающий начало, долю тактирования движением снизу. Прием этот имеет не только техническое, но и выразительное значение. Движение руки вверх вызывает у нас ощущение незавершенности действия, переходности. Точно такое же ощущение вызывает оно и у дирижера, если он ощущает свои движения как действия, имеющие определенное назначение. Однако ощущение это может дирижером и не замечаться — в том случае, если оно выполняется формально, не направлено на определенную цель. Ощущение это может быть развито при соответствующих условиях занятий обучающегося как в его домашней работе, так и в момент дирижирования в классе или оркестре. Обучающемуся прежде всего следует объяснить значение двигательных ощущений и направить на них его внимание.

Вот примерный характер упражнений, способствующих развитию двигательных ощущений, вернее — развитию внимания к ощущениям, связанным с выполнением определенного действия.

Поднимая медленно руку, прислушиваться к своим ощущениям. Чувствовать, что рука поднимает какой-то предмет, имеющий определенный вес. Представлять себе, что вес этот, вначале незначительный, с каждым последующим движением становится все большим. Вначале движение может выполняться почти одной кистью, в дальнейшем следует включать предплечье, затем и плечо. При движении вниз ощущать свободную руку.

Ощущать то же движение руки как действие, направленное на зачерпывание, подборание чего-то. Затем одно «зачерпывающее» движение соединять с другим подобным же движением. После этого можно перейти к указанным движениям применительно к схемам тактирования на разные размеры. Для проверки правильности выполнения движения сравнивать его время от времени с движением, «ставящим» предмет, движением к опоре, завершению действия. Непременным условием должно явиться внимательное отношение к двигательным ощущениям, необходимо к ним «прислушиваться». Лишь в этом случае упражнение может дать положительный результат.

О распространенном дефекте тактирования

К движениям тактирования можно предъявлять два основных требования: они должны давать надежную ритмическую опору в целях обеспечения ансамбля исполнения и обеспечивать возможность легкого превращения их в выразительные жесты. Однако эти требования очень часто не выполняются, что приводит к нарушению ритмической точности исполнения. Причиной этого является отсутствие понимания закономерностей, лежащих в основе дирижерского искусства и в частности — тактирования.

В чем проявляется обозначенный нами дефект тактирования? В основном он заключается в отсутствии ауфтактового движения ко второй доле трехдольной схемы

тактирования. Показав первую долю, дирижер определяет вторую прямым движением, начинающимся прямо от основания первой доли. Большей частью дирижер применяет подобное движение для того, чтобы показать протяженность звука, как, например, в начале финала Шестой симфонии Чайковского.

Рассмотрим хотя бы данный пример. В чем недостаток приведенного способа определения второй доли такта? Прежде всего укажем, что в начале произведения необходимо показать темп музыки. Как мы знаем (или должны знать), в начале произведения темп определяется не только начальным афтактом, но и первым же междольным афтактом, или, иначе говоря, афтактом ко второй доле такта. Именно междольный афтакт определяет темп движения внутри первой доли такта, а это — самое главное в первый момент дирижирования произведением. Если дирижер показывает вторую долю такта прямой линией, то тем самым он нарушает основной принцип междольного афтакта — дугообразность, которая только и обеспечивает точность движения звуков внутри первой доли такта.

Начальное движение междольного афтакта выполняет одновременно две функции — отдачу афтакта первой доли и замаха афтакта ко второй доле. Это выполняется движением вверх, после чего уже идет движение вниз к определяемой второй доле. Тем самым обеспечивается темп движения внутри первой доли и момент начала последующей доли такта. Чем точнее движения междольного афтакта, тем надежнее определяется темп начала произведения.

Если дирижер показывает вторую долю такта прямой горизонтальной линией, то этим он нарушает основной принцип междольного афтакта — дугообразность движения, то есть отсутствие отдачи-замаха и движения вниз к точке начала доли.

Пойдем дальше и рассмотрим остальные негативные стороны подобного афтакта. Дирижер показал афтактом начальный момент первой доли такта. Теперь ритмическое заполнение первой доли зависит от характера движения отдачи. По существу, она должна соответствовать замаху начального афтакта. Если темп движения отдачи не соответствует замаху афтакта, то это вводит исполнителей в заблуждение. Более быстрая отдача как бы подгоняет темп, медленная — приводит к некоторой растерянности. Дирижер должен ощущать, что движение междольного афтакта (и отдачи, в частности) должно соответствовать обозначаемому темпу; именно дугообразность движения (как начала круга) может дать дирижеру нужное ощущение темпа звуков внутри доли.

Дугообразность движения имеет явно выраженную тенденцию к его завершению, устремленность к определенной точке. Прямая линия подобной тенденции не имеет. Окончание прямой линии движения непредсказуемо. Поэтому начало второй доли такта становится неопределенным. А если начало второй доли неопределенно, то и продолжительность первой доли оказывается необозначенной. Короче говоря, подобным способом темп не может быть определен с достаточной отчетливостью.

Маленькая ошибка тактирования — показатель большого дефекта

Молодой дирижер допустил небольшую неточность в тактировании. Что же — это возможная случайность, выражающаяся чаще всего в том, что дирижер поспешно «скользнул» последнюю долю такта, «отошел» от третьей доли, не дав афтакта к четвертой и т. п. Это может вызвать некоторую неточность ритма, но может и не отразиться на исполнении, если оркестр сам устойчиво держит ритм. Но вот ошибка дирижера повторяется неоднократно. Это уже говорит о наличии какого-то дефекта, недостатка в самом основании дирижерской техники, в самом отношении дирижера к средствам управления исполнением. Рассмотрим этот недочет более внимательно.

О чем говорит обозначенная ошибка? О том, что жест дирижера оторван от звука, его рука не ощущает каждый звук, вернее — звучание каждой доли такта. Инструменталист ощущает пальцами каждый звук извлекаемой им музыки. Дирижер же своим движением обозначает лишь начало доли такта и может не чувствовать звуки, заполняющее все его доли. Однако допускаемая дирижером ошибка говорит о том, что он не ощущает и начало доли. Для него ничего не значит показать начало доли, показать его поспешно, торопливо, скомкать. Это свидетельствует о том, что дирижер тактирует, показывая только метр, но не руководит процессом воплощения музыки, не передает в своих жестах все особенности развития звуковой материи произведения. Таким образом, он тактирует не только в отрыве от звука, но и в отрыве от самого исполнения. Поэтому он и допускает ритмическую ошибку, если руки его «не соприкасаются» со звуковой материей.

Педагог укажет на ошибку дирижера, на неправильный жест, на его ритмическую неточность. Дирижер исправит это. Но вскоре тот же недочет может появиться вновь. И это не случайно — по-видимому, дирижер не в состоянии направлять все свое внимание на точность движений. Следовательно, исправлять следует не ошибку в движении, а более крупный недочет — ошибку в отношении к самому процессу управления исполнением. Дирижер должен ощущать рукой каждую долю такта, вернее, каждую счетную долю. Причем ощущать ее в точный ритмический момент — тогда, когда она должна появиться. Это будет означать, что дирижер действительно чувствует «звук в руке», а не тактирует «по воздуху» в отрыве от звучания. Лишь в этом случае он может по-настоящему «моделировать» звуковую массу, лепить звуковые образы, передавать исполнителям свои музыкальные намерения. Мы уже не говорим о том, что само дирижирование становится точным и конкретным.

Разговор идет о том, чтобы показать не только ритмическую точность начала доли такта, но и ровность и характер движения звуков внутри доли. Если дирижер «скользнет» рукой по доле, то может скомкать внутридольное движение звуков. А это уже касается выразительности исполнения, выразительности фразировки. Причину допускаемых ошибок следует искать, конечно, в недостаточном внимании к своим действиям, но прежде всего в невнимательном слушании самого исполнения. Увы, дирижер должен быть сосредоточен на слишком большом количестве объектов и у молодого профессионала не хватает на это внимания.

Есть и другая причина возникновения ошибок. Дело в том, что в наиболее профессиональных оркестрах начало звучания каждой доли такта не совпадает с ударом руки дирижера, а несколько запаздывает (о чем мы уже подробно рассказывали). Дирижер не «ударяет» по звуку, а как бы «подбирает» его обращенным ауфтактом. Тем самым он передает в жесте переходность долей такта, их связность, устремленность к кульминации фразы. В связи с этим звук появляется уже при возвратном движении руки, то есть несколько позже точки обозначения начала доли. Дирижер как бы опережает звук оркестра. Подобное опережение особенно заметно в медленных темпах, в быстрых — звук почти совпадает с моментом обозначения начала доли.

В силу различных обстоятельств запаздывание может быть большим или меньшим. Представим себе, что ощущал бы пианист, если бы звук инструмента появлялся не в момент нажима на клавишу, а несколько позже. Как было бы трудно воспроизводить звуковую ткань, ощущать непосредственность воплощения музыкальных представлений. В таком именно положении находится дирижер в момент руководства исполнением. Преодоление указанного явления достигается лишь с приобретением достаточного опыта.

Итак, дирижер должен в своем сознании быть впереди исполнения, его реального звучания. Он должен ощущать музыку в ее перспективе, забегая несколько вперед. Он должен передавать через жесты складывающиеся в его сознании музыкальные представления и в то же время слушать то, что звучит несколько позже. Надо признать, что задача эта не из легких. Вполне понятны проблемы, возникающие у молодых.

Преодоление подобного недочета в дирижировании возможно в том случае, если дирижер обладает развитым чувством ритма, позволяющим ему обозначать доли с предельной ритмической точностью независимо от того, когда появится реальное звучание обозначенной дирижером доли такта. Кроме того, дирижер должен точно ощущать степень запаздывания звука, знать, в какой именно момент движения руки вверх появится звук доли. Это позволит ему дирижировать ритмично, несмотря на то что он непосредственно не соприкасается со звуком. Но кроме того, дирижер должен иметь развитую руку, которая ощущала бы ритмическое заполнение доли, передавала ее движение. Иначе говоря, дирижер должен ощущать своей рукой материальность звучания.

Запаздывание звука заставляет иногда дирижера специально подчеркивать долю такта заметным ударом. Применяется это в тех случаях, когда надо показать совместность вступления духовых инструментов в аккорде. Таким образом, дирижер начинает дирижировать как бы синкопами, опережая ударом момент появления звука. Подобный прием нельзя назвать ни выразительным, ни удобным. Он еще больше осложняет возможность получения дирижером ощущения непосредственности воплощения музыкального произведения. Зрительно такое дирижирование производит также малоприятное впечатление.

Добавим, что дирижирование «подбирающим» жестом (обращенным ауфтактом) способствует появлению более мягкого звучания, в особенности у духовых инструментов, что немаловажно для выразительности исполнения.

Мы считаем, что возможность устранения какого-либо недочета в дирижировании оказывается более реальной в том случае, если знать причину его возникновения, поэтому и остановились на данном явлении более подробно.

«Не мешай!»

Основной тезис клятвы Гиппократата — «не навреди», будучи перефразированным, может быть применен по отношению к молодым дирижерам. «Не мешай» — вот что должен прежде всего усвоить молодой дирижер. К сожалению, это требование познается лишь в практической работе с оркестром, в мучительных поисках более удобных средств для управления исполнением. Мы попытаемся объяснить молодому дирижеру, как избежать технических приемов, мешающих исполнению, затрудняющих процесс управления оркестром.

В руководствах по дирижированию обычно указывается, как, каким приемом следует показывать тот или иной исполнительский элемент, метр, темп, динамику, артикуляцию, но не говорится о том, чего не должен делать дирижер, каким образом не мешать исполнителям. И вообще молодой дирижер даже не имеет представления о том, что его действия могут активно мешать исполнению, дезориентировать его. Желая исправить возникающий недочет в исполнении, он делает замечания, повторяет неудачное место произведения, но не всегда достигает положительных результатов. А причина ошибки — не музыканты, а сам дирижер.

Не претендуя на последовательность изложения, попробуем указать на то, чего *не следует* делать дирижеру. Чтобы избежать собственных ошибок, нужно знать об их возможности.

Дирижер должен руководить исполнением, активно вести исполнителей. Это положение усваивается с самого начала обучения. Но дирижер не всегда осознает то, что, руководя исполнением, он должен одновременно подчиняться тому, что в данный момент происходит в исполнении, как музыканты реагируют на его жесты. Все недоразумения и ошибки происходят именно потому, что дирижер игнорирует это важнейшее положение — краеугольный камень дирижерского искусства.

Случаи, когда дирижер мешает оркестру, могут быть различны. Одна из причин возможных просчетов дирижера — необходимость вести исполнение, будучи несколько впереди оркестра. Здесь возможность ошибок более всего вероятна. Да, дирижер должен быть несколько впереди, но опережение это должно быть разумным, допустимым. Если же он оказался впереди больше, чем это допустимо, то... он уже оторвался от исполнителей. Часть из них может пойти за дирижером, часть же будет подчиняться инерции установившегося темпа. В результате — нарушение ансамбля и даже его разлад.

В каких случаях дирижер может «оторваться» от исполнителей?

Прежде всего, в самом начале исполнения, при определении темпа. Дирижер неубедительно показал начало произведения, и темп оказался медленнее, чем он хотел бы. Естественно, он пытается изменить темп, в результате чего отрывается от исполнителей. Как избежать подобной ошибки? Во-первых, начальный афтакт должен быть предельно точным в отношении обозначения темпа. Но кроме того, следует знать, что темп определяется не только начальным афтактом, но и афтактом ко второй доле такта. Причем и здесь следует слушать движение шестнадцатых в первой доле такта. (Мы имеем в виду определение темпа в тех случаях, когда первая доля такта заполнена быстрым движением.) Начальный темп быстрого движения можно показать более убедительно, если первая доля такта показывается «подбирающим» движением — снизу вверх, то есть жестом, устремленным ко второй доле такта.

Еще большая возможность отрыва дирижера от исполнителей возникает во время ускорения темпа. Здесь ему приходится дирижировать с известным опережением, что и может привести к нежелательным последствиям. Для успешности выполнения данной задачи дирижер может воспользоваться следующим приемом. Показав ускоренным движением следующую долю и применив задержанный афтакт, он какое-то время ожидает момента следующей доли, чтобы ускоренным афтактом показать дальнейшее ускорение. Итак, дирижер показывает ускорение как бы подталкиванием, толчкообразно. Длительность задержки (очень незначительной) зависит от того, как исполнители реагируют на ускоряющийся темп афтактов. Конечно, по мере освоения данного фрагмента выполнение ускорения значительно облегчается и дирижеру не приходится затрачивать на это усилия.

Но вот так или иначе дирижер установил требуемый темп в произведении, где счетные доли заполнены быстрым движением (Чайковский, Скерцо из Шестой симфонии, I часть, разработка Шестой; Бетховен, финал Четвертой симфонии, Скерцо из Третьей, Седьмой, Шестой; Мендельсон, Увертюра «Сон в летнюю ночь» и т. д.). Теперь забота дирижера сводится к тому, чтобы поддерживать заданный темп. Здесь он сам как бы подчиняется темпу исполнения, не пытаясь им активно руководить. Оркестр играет по инерции, и не следует ее нарушать. Но во время исполнения у дирижера может возникнуть необходимость применять какие-то активные жесты, которые могут в какой-то мере нарушить равномерность движения. Это показ вступлений, новой динамики, акцентов и пр. Для этого дирижер применяет специальные афтакты. Они-то и могут нарушить равномерность темпового движения. Так, например, для показа сильной динамики дирижер применяет более резкий афтакт, что может несколько ускорить движение доли в момент подачи афтакта. То же самое может произойти и при показе внезапного пиано. Здесь можно скомкать афтакт ради показа изменения динамики. В таких случаях дирижер должен корректировать темп афтакта задержкой, то есть производя более быстрый замах, перед самой долей задержаться (обращенный задержанный афтакт).

Во всех подобного рода исполнительских ситуациях дирижер должен сохранять чувство ритма. Лишь это позволит ему при всех изменениях жеста сохранять темп и ритм. Самый строгий слуховой контроль за ритмичностью своих действий, за тем, что звучит в данный момент, и непрестанная коррекция при помощи задержанного обращенного афтакта!

В быстрых темпах оркестр играет как бы по инерции, на основе собственного ритмического чувства. Дирижер должен не мешать этой инерции, а лишь поддерживать ее. По существу, момент обозначения начала каждой доли такта является ауфтактом к следующей доле.

Не то в отношении медленного темпа. Здесь каждая доля такта заполнена движением, на которое жест дирижера оказывает значительное влияние. Он может либо способствовать выразительности исполнения, либо помешать.

В каких случаях дирижер мешает исполнению в медленном темпе? Здесь жесты дирижера соответствуют темпу. Медленное опускание руки создает ощущение неопределенности в обозначении момента начала доли. Неизвестно, до какого предела опустится рука, где начало указываемой дирижером доли. Поэтому в подобных случаях применяется обращенный ауфтакт, начало доли обозначается обратным движением, когда оно совпадает с движением руки вверх. Но и это не всегда удобно для исполнителей. Медленное опускание руки вызывает представление о какой-то тяжести, что мешает исполнению. В конце концов вся выразительность исполнения осуществляется не движением вниз, а движением вверх. Таким именно ауфтактом дирижер может показывать заполненность движения внутри доли. Темпом своих движений он может придать звукам доли спокойствие или вызвать торопливость.

Чтобы избежать нежелательного воздействия, дирижер в медленных темпах может слегка ускорить опускание руки вниз (но не вызывая при этом торопливости), компенсировав это ускорение небольшой задержкой (обращенный задержанный ауфтакт). Жест дирижера напоминает как бы зачерпывание, подбирание чего-то. Причем движение руки вверх может быть достаточно медленным. В особо медленном темпе возможна некоторая ритмизация этого движения, выполняемого всей рукой. Это же способствует и выражению большей заполненности доли звуковой материей.

Замедление темпа возможно выполнять только движением вверх. Ничто так пагубно не действует, как попытка дирижера делать замедление при движении руки вниз. В случаях значительного замедления уместно применение верхней части руки, плечевого сустава. Это создает ощущение большей весомости. При замедлении темпа подобный характер жеста служит как бы тормозом.

Несоответствие массы руки с массой звука — одна из причин помех в дирижировании. Очень часто дирижер применяет движение всей руки как норму своего жеста независимо от массы звука. Это создает излишнюю тяжесть, заметно отражающуюся на исполнении. Подобное действие оказывает и несоответствие амплитуды жеста массе звука.

Несоответствие движения ауфтакта ритмическому содержанию доли такта также является одной из помех, мешающей точности руководства. Это выражается главным образом в задержке руки в верхней точке движения ауфтакта. Легче всего это можно объяснить, исходя из принципа ауфтактового движения в триольной доле, которое должно выполняться кругообразным движением руки. Если в момент звучания третьей части доли рука дирижера находится вверху, это создает ощущение тяжести и активно мешает исполнению. Легче всего нужное движение можно найти, если пользоваться кругообразным движением для выполнения в дуольной доле. В этом случае в конце звучания доли рука будет находиться не вверху, а внизу (что и требуется). В этом случае дирижер может руководить и темпом внутридольного движения доли, насыщенностью звукового ее заполнения.

О некоторых принципах музыкального исполнительства

Два музыканта исполняют одно и то же произведение, на одном и том же инструменте. Оба исполнителя владеют одинаковой техникой, что позволяет им безукоризненно воспроизводить нотный текст в предписанном темпе. Но почему исполнение их производит разное впечатление? У одного из них произведение звучит формально, у другого выразительно и даже вдохновенно. Что является причиной подобного различия?

Нам ответят: все дело в таланте. Действительно, более талантливый музыкант глубже проникнется содержанием произведения, точнее поймет замыслы автора. Это позволит ему создать более содержательную интерпретацию, более яркий и динамичный исполнительский замысел. Конечно, это совершенно справедливо: талант есть талант. Однако в чем же проявляется этот талант, как талантливый музыкант относится к исполнению, в чем конкретно это выражается? На качество исполнения в первую очередь влияет характер звукоизвлечения, красота тона, красочность звучания. Это то, что сразу же отличает одного исполнителя от другого. Под руками разных исполнителей один и тот же инструмент звучит по-разному — у одного мягко и певуче, у другого — сухо и однотонно. Звукоизвлечение на инструменте подобно материалу, из которого сшит костюм. Качество материала — это первое, на что обращается внимание при изготовлении костюма. Два одинаково пошитых костюма будут отличаться друг от друга качеством материала. То же можно сказать и об исполнителях. Это относится ко всем, но в особенности к вокалистам и исполнителям на смычковых инструментах. Здесь качество звучания играет первостепенную роль.

Но из одного и того же материала могут быть сшиты разные по качеству костюмы. Точно так же два музыканта, владеющие в равной мере инструментом, обладающие одинаковым качеством звукоизвлечения, могут оказаться различными по своему художественному уровню. В чем же причина? Как мы выше сказали, оба музыканта по-разному «прочли» нотный текст, по-разному поняли его содержание. Но как это влияет на само исполнение, если оба музыканта воспроизводят музыкальное сочинение в одинаковых темпах при одинаковой динамике? Нет, оказывается, и динамика, и темпы у обоих исполнителей не одинаковы. Различия эти в физически измеряемом отношении столь незначительны, что как таковые вовсе и не воспринимаются. Но они-то, эти незначительные изменения и оказывают влияние на качество исполнения, на его выразительность и осмысленность.

В чем различия в выразительности и даже содержательности нашей речи? В темпе произносимых слов, в их смысловой расстановке, в динамике произнесения, в интонационной выразительности, в повышении и понижении интонации голоса. Два актера, произносящие один и тот же монолог, по существу, передадут нечто разное, окажут различное воздействие на слушателя.

В музыкальном исполнительстве существует совершенно справедливая точка зрения, что музыкант должен как можно более точно воспроизводить нотный текст, не допускать какой-либо «отсебятины». Однако это положение нельзя понимать формально, педантично. Даже желая точно воспроизвести данные нотного текста, два музыканта исполнят произведение по-разному. В стремлении точно следовать нотной записи музыкант часто лишает произведение «жизни», живого дыхания.

Задумавшись над следующим фактом. Автор сочинил произведение. Он сам вдохновенно исполняет его на инструменте, производя на слушателей определенное впечатление. И вот он зафиксировал его в виде нотной записи. Увы, это даже не фотография. Это как бы мертвый слепок с живого произведения. Однако иначе зафиксировать мысли автора невозможно. Теперь каждый исполнитель в своей интерпретации должен их оживить. Читая нотный текст, музыкант должен воспроизвести

сочинение и таким образом вернуть ему жизнь. Никому, даже самому композитору не удастся сделать это адекватно, тождественно. Известно, что выдающиеся исполнители-композиторы играли свои сочинения по-разному. Таковы свидетельства наших современников об исполнении своих сочинений Скрябиным и Рахманиновым. Вспомним предписание исполнителям, данное Листом в предисловии к симфоническим поэмам. Он призывает не ограничиваться авторскими указаниями и основываться на своем исполнительском чувстве и понимании замыслов автора.

Итак, мы должны придерживаться авторского текста и в то же время оживлять его, вкладывать в него душу. Как же разрешается это противоречие? Нам представляется, что исполнителя должно заботить не точное воспроизведение нотного текста, а музыка произведения, его содержание, которое открылось исполнителю в результате анализа, проникновенного поиска наиболее полного и совершенного воплощения замыслов автора.

Мы подошли к ответу на вопрос об исполнительских средствах «оживления» нотной записи. Музыкант ищет наиболее выразительное воплощение музыкальной фразы, построения, пассажа. В процессе работы он играет какой-то отрывок, фразу по-разному, сравнивая исполнение, пытаясь определить, какой именно характер исполнения наиболее соответствует его исполнительскому замыслу, наиболее полно передает мысль автора.

В чем же заключаются различия в его исполнении? Что придает музыкальной фразе наибольшую выразительность? Оказывается, это едва уловимые даже самим исполнителем незначительные отклонения в динамике и темпе, агогические нюансы. Хотя эти изменения не нарушают ни темп, ни динамику, предписываемую автором, они являются тем средством, которое раскрывает содержание музыки, делает ее живой и гибкой. Маленькое пятнышко краски, поставленное на зрачок портрета, вдруг чудодейственно оживляет взгляд, делает портрет живым. Точно так же едва заметное оживление темпа в середине фразы делает ее живой, динамичной и выразительной. То же самое относится и к динамике. Едва заметное усиление звучности к точке кульминации фразы делает ее естественной. Понятно, почему схоластическое следование арифметически точному темпу подавляет естественное стремление музыкальной интонации быть гибкой и свободной.

Однако агогическая и динамическая свобода в случае ее преувеличения может привести к манерности, сентиментальности исполнения. Именно в борьбе с подобными тенденциями и появилось стремление к «точности» воспроизведения авторского текста.

Как же находить меру в использовании указанных выразительных средств исполнения? Музыкант в процессе работы над произведением должен заботиться не о том, чтобы находить нужные степени изменений темпа и динамики, а о том, чтобы придать музыкальной фразе искомую выразительность. Он должен сопоставлять разные характеры исполнения, стремясь понять, какой из них наиболее соответствует содержанию данного места произведения. Художник Суриков был не удовлетворен своей картиной «Боярыня Морозова», в которой не ощущалось движение саней с сидящей на них боярыней. Тогда он пришел кусок полотна снизу картины и приписал ту полосу снега, по которой «проехали» сани. И что же? Вдруг появилось ощущение того, что сани движутся. Ведь появился кусок пути, по которому сани двигались. Точно так же и музыкант должен искать и пробовать разные агогические и динамические оттенки до тех пор, пока музыкальная фраза «вдруг» не оживет, не приобретет определенный характер и динамичность.

Обратимся теперь к дирижеру, к его исполнительским средствам. Все вышесказанное приложимо и к исполнительству дирижера. Так же как и инструменталист, дирижер ищет выразительность исполнения. Конечно, у дирижера, имеющего дело с разноголосым инструментом, забот оказывается значительно больше. Здесь и баланс звучания между отдельными голосами, и выразительность штрихового характера у струнных инструментов, и многое другое.

Остановимся лишь на двух моментах специфики дирижерского исполнительства.

Дирижеру часто приходится иметь дело с классическими партитурами, где на нескольких страницах имеется одно и то же динамическое обозначение: форте — пиано и ничего более. При этом может отсутствовать фразировочная характеристика. Значит ли это, что дирижеру нечего делать? Напротив, именно в таких случаях агогическими и динамическими средствами дирижер должен передавать смысловую характеристику музыки, придавая исполнению живость и выразительность. Конечно, это не значит, что он может привносить какие-то новые оттенки. Как мы выше говорили, агогические изменения не нарушают ни предписанного темпа, ни динамики, но лишь придают им большую выразительность.

Теперь о наиболее важном для дирижера обстоятельстве. Живость исполнения зависит от агогических нюансов. Но они касаются не столько темпа долей такта, сколько темпа звуков внутри доли. Инструменталисту передать движение звуков внутри доли ничего не стоит. Однако и дирижер должен владеть подобным средством, что достигается не без труда. Отсюда видно, насколько важно дирижеру владеть средством оперирования внутридольным движением, заполненностью доли. Без этого он не может дирижировать гибко и выразительно.

Можно полагать, что ритмические соотношения между долями такта и в самой счетной доле требуют при исполнении абсолютной арифметической точности. Например, в пунктирной доле. Однако это не так. В художественном исполнении короткие звуки пунктирной доли могут смягчаться или обостряться. Это касается не только характера звукоизвлечения, но и относительной длительности короткого звука. В музыке лирического спокойного характера короткий звук пунктирной доли оказывается несколько более продолжительным. Наоборот, в музыке героического характера, воплощении энергичных, патетичных образов короткий звук даже несколько сокращает свою длительность, выполняется остро, энергично.

Длительность долей такта может несколько изменяться в случаях, когда исполнитель хочет подчеркнуть кульминацию, как бы оттягивая ее наступление. Он может несколько удлинить какую-то долю и часть ее, желая подчеркнуть мелодическую вершину, момент кульминации и т. д.

Все это отнюдь не производит впечатления какой-то неритмичности. Наоборот, иногда отсутствие подобных ритмических отклонений производит впечатление неритмичности. Конечно, во всем нужна мера, которая определяется вкусом, культурой исполнителя. В разных произведениях эта мера может быть различной. Произведения романтиков допускают большую ритмическую свободу, классические — меньшую.

Еще более относительна нотная запись знаков артикуляции и даже фразировка. Здесь все зависит от исполнительских замыслов музыканта, от понимания им музыкальных образов. Артикуляционные знаки — точки, акценты, лиги — могут выполняться по-разному, соответственно характеру музыкального образа. Так, акцент может придать звуку остроту либо большее мелодическое насыщение, экспрессивность. Он может быть показателем мелодической кульминации или большей активности, подчеркнутости. Знак стакато может обозначать укороченность звука и одновременно его остроту или легкость, воздушность. Столь же различен по характеру и способу извлечения прием портамента. Знак легато может иметь штриховый и фразировочный характер, что не одно и то же. Элементы артикуляции позволяют исполнителю придавать музыкальному образу тот или иной характер. Возможности исполнителя здесь огромны. Но велика и доля «ответственности». Ошибочной или неряшливой артикуляцией исполнитель может испортить музыку, придать музыкальному образу несвойственные ему форму и характер.

Артикуляционная выразительность особенно сильно проявляется в исполнительстве на смычковых инструментах. От характера штриха зависит очень многое. Для дирижера эта область исполнительства имеет огромное значение. Дирижер на практике должен досконально изучить и освоить особенности штриховой

выразительности. Это открывает ему глаза на многие стороны оркестрового исполнительства. Ведь иногда простое изменение характера штриха решает проблему выразительности музыкальной фразы. Дирижер не может ограничиваться указанием направления штриха или знаками артикуляции — точками, лигами. Одну и ту же нотную запись скрипичных штрихов можно исполнить множеством различных способов, от чего зависит и характер исполнения данного фрагмента произведения.

В знании природы смычкового исполнительства — значительное преимущество дирижера, владеющего подобным инструментом. Мы настоятельно рекомендуем дирижерам как можно более основательно изучить эту область оркестрового исполнительства и по возможности самим освоить технику игры на смычковом инструменте, хотя бы в самом минимальном объеме. Это обогатит не только их исполнительскую культуру, но и сами средства дирижерского воздействия на исполнителей.

ПАМЯТКА НАЧИНАЮЩЕМУ ДИРИЖЕРУ

- Исходное положение руки — против плеча.
- Дирижирование посредине корпуса приводит к смазанному удару.
- Рука не выше диафрагмы. Более высокие уровни применяются для образности дирижирования.
- Тактировать одной рукой. Левая — как средство выразительности.
- Ауфтакт давать одной рукой. Продолжение левой как выразительное средство.
- Показывать дыхание ауфтактом (дополнительное дугообразное движение).
- Ауфтакт к триольной доле имеет кругообразный (эллипсовидный) характер.
- Начальные ферматы показывать вверх.
- Темп подтверждается и закрепляется ауфтактом ко второй доле такта.
- Острота или мягкость ауфтакта — характер звучания начального момента.
- Тактировать, перенося руку к точкам удара.
- Избегать смазанных ударов вбок, в стороны.
- Однотипность ощущений в ударных движениях.
- Последняя доля такта не снаружи, а внутри схемы тактирования.
- Кругообразность движений, связывающих доли при легатном характере.
- Ощущать количество звуков в междольном ауфтакте (два, три, четыре).
- Соответственно применять дуольный или триольный ауфтакты.
- Показывать направленность мелодического движения к «точке опоры».
- Ощущать устойчивость или переходность долей такта.
- В мелодии «брать» звук подбирающим жестом и «переносить» его.
- Поддерживать движение мелодии в состоянии переходности.
- Пользоваться движением «сюда» при показе опорной точки фразы.
- Дугообразность движения, показывающего «сюда».
- Изменять схемы тактирования, показывая устойчивый характер (вниз).
- Изменять тактирование, показывая неустойчивый характер (вверх). Применять для этой цели жест левой руки (показ «сюда»).
- Ощущать «массу» звучания (соло — тутти, духовые — струнные и т. д.).
- Образный показ фанфар (вверху).
- Образность показа форте (ликование, возвышенность и пр.).
- Проверка точности темпоритма тактированием, с включением выразительных элементов.
- Проверка отдельным дирижированием аккомпанемента.

- Применять выразительные элементы, слушая ритмический пульс аккомпанемента.
- Искать выразительность дирижирования методом сопоставлений.
- Начиная с тактирования постепенно включать выразительные элементы.
- Искать выразительность дирижирования, передавая разный характер музыки.
- Использовать левую руку как средство выразительности. Использовать разные уровни тактирования, разные части рук. Показывать начало доли такта против плеча (а не против груди). Переносить руку перед ударом. Связывать доли такта связующими кругами. Показывать направленность движения мелодии. Брать звук и поддерживать его в состоянии переходности. Ощущать количество звуков в одной доле такта (дуоль, триоль). Ощущать «массу» звука, применяя разные части руки (кисть, предплечье).
- Внимательно относиться к неполным долям в такте (восьмые и т. д.).
- Различные жесты при показе духовым, струнным, всему оркестру.
- Образность показа фанфар (в верхней позиции).
- Образность показа динамики (форте вверх и т. д.).
- Осваивать партитуру отдельно (внимание на ритм аккомпанемента).
- Поддерживать движение мелоса движением снизу.
- Показ «легкого» звучания кистевым движением снизу.
- Изменять движения тактирования при показе ряда опорных звуков.
- То же при показе легкого звучания.
- При показе субито пиано не поднимать руку с ауфтактом вверх.
- Показывать субито пиано ауфтактом в нижней позиции.
- Роль левой руки при показе sforцато, субито пиано.
- Показывать направленность мелодии жестом «приглашение» («сюда»).
- Избегать поспешной «отдачи», ускоряющей темп движения внутри доли.
- Стараться ощущать равномерность движения звуков внутри доли.
- Работать методом сопоставлений (ритмических, фразировочных и пр.).
- Проверять точность дирижирования путем отчетливого тактирования.
- Слушать ритм аккомпанемента и дирижировать на его основе.
- Стоять подтянуто, а не сутулясь.
- Отмечать движением тактирования паузы и долгие звуки.
- Стараться не разбрасываться по сторонам для показа вступлений.
- Не дирижировать параллельными движениями тактирования.
- Искать выразительность жеста, изменяя приемы дирижирования.
- Активно, настойчиво стремиться передать свои намерения оркестру.
- Передавать оркестру образность музыки, свое увлечение.
- Внимание, внимание, внимание!!!