

И. А. Мусин

# ЯЗЫК ДИРИЖЕРСКОГО ЖЕСТА



Москва  
Музыка  
2006

*В книге использованы фотографии Э. Мусина*

**Мусин И.**

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

232 с, ил.

ISBN 5-7140-1193-7

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

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

**ББК 85.314**

ISBN 5-7140-1193-7

© Издательство «Музыка», 2006

## ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

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

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

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

# I. Дирижерский жест

## ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

\* Там же. С. 271.

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

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

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

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

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

исполнительства.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Уровни дирижерской техники

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

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

Определение начального момента каждой доли такта.

Обозначение метра как отношения сильных и слабых долей.

Определение темпа исполнения.

Определение относительной силы звука.

Определение отрывистости или связности звукоизвлечения.

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

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

Отображение движения звуков внутри счетной доли.

Отображение ритмической структуры доли.

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

Фразировка и артикуляция.

Исполнительские штрихи.

Динамика как средство передачи образно-эмоционального содержания музыкальной мысли.

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

Смысловое легато.

Сильные и слабые доли, опорные и переходные доли такта.

Устремление к точке кульминации. «Перспектива» музыкального движения.

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

Передача логики и динамичности развития музыкальной ткани произведения.

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

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

«Тяжесть», «масса» звука.

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

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

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

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

Выражение эмоционального подтекста музыки.

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

Отметим различное отношение к передаче авторского текста:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Разумеется, обладать дирижерскими данными еще недостаточно, необходимо

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

### Первый уровень — тактирование

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

#### Второй уровень — руководство ритмозвуковой стороной исполнения

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

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

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

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

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

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

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

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

### Третий уровень — выявление характера интонирования, произнесения

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

---

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

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

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

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

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

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

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

Четвертый уровень — отображение динамики и логики развития музыкальной ткани произведения

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

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

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

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

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

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

#### Пятый уровень — выражение образности музыкального движения

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

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

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

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

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

исполнительские намерения.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Седьмой уровень — волевые качества дирижера, сила воздействия на исполнение

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Характер функционирования уровней дирижирования

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Рассмотрим противоречия в самой структуре дирижерской техники.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### Три блока уровней дирижерской техники

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

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

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

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

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

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

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

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

## **Уровни воздействий дирижера на исполнителей**

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

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

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

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

непосредственна.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Приведем несколько примеров выразительного воздействия дирижеров на исполнителей.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **О механизме дирижерского воздействия**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **II. Дирижерские способности**

### **О влиянии музыкально-педагогических способностей на дирижерские**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Слух

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

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

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

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

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

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

## Ритм

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

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

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

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

## **Подражание**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Внимание

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

дирижирования.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **Музыкальная память**

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

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

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

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

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

## **О заучивании наизусть**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **Педагогические способности**

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

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

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

## Знания

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

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

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

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

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

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

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

## Данные и качества дирижера

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

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

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

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

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

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

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

Что представляет собой исполнительское внимание, в чем оно проявляется?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Несколько иной вид внимания требуется во время концертного выступления.

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

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

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

задач, стоящая перед молодыми дирижерами.

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

## **Двигательные ощущения как способность**

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

Итак, **двигательные ощущения**

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

развитых двигательных ощущений можно говорить

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 аппlikатурой, 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 лишить 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 ногой, 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 аутфактов, объединяет их в жестовые комплексы и т. д. Показывая внезапное усиление динамики, акцент и прочее, дирижер ускоряет замах аутфакта, чем может нарушить его временную длительность. Наконец, дирижер дает к какой-то доле поспешный аутфакт, 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 аутфактового движения он может компенсировать путем задержанного аутфакта 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 — неперенное 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 заполненность 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 действия 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 квартсекстаккорда. 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 квартсекстаккорда во II части фортепианного концерта Скрябина потребует иную настройку двигательных ощущений, поскольку первая доля имеет опорный, хотя и переходный характер.

Тот же квартсекстаккорд (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 ауттакта — 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 ауттакта, 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 жестами. Передавая выразительными жестами 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, предназначенным 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 самый сложный 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 обусловливается 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 спевков.

## **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 изощренностью. 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): вверх — вниз. 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 непроизвольно 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 ауфтактов. 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 ауттакта. 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 пропеваается (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 ауттакта (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 ауттакт 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, добиваясь 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 — неисчислимое 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 метроном»? 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 звуко složения 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 — ямб, хорей, амфибрахий и пр. Характер, динамика развития фразы во многом определяют ее музыкальное содержание, музыкальный образ.

## **О некоторых проблемах обучения дирижированию**

Попытаемся 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, непрестанно 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. Далее 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 преодолеет 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 увлекался 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 вверх, другие — вниз 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 хоровики. 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, бравирюя 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. Большей 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 исполнительстве 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, выражающий 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 ауфтакт, показав тем самым самое важное — темп исполнения. Ауфтактом 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 ауфтакта 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 ауфтакт, что также нарушает ритм. Избежать этого можно путем задержанного ауфтакта, 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 ауфтакт к последующей доле, но не определяет начало самой доли, в момент которой выполняется ауфтакт. Это относится чаще всего к последней доле такта, когда дирижер дает ауфтакт 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 нелегитимном 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 аутфакт 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 ауфтакте 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 ауфтакт, 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 самым 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, дирижируя 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 афтакта**

Молодой дирижер сделал афтактовое 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 афтакт, 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 афтакта, но и то,

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

Выполняемый в основном кругообразным возвратным жестом, ауттакт этот способствует более мягкому звукоизвлечению. Округлость жеста как нельзя лучше гармонирует и со связностью звучания. Обращенный ауттакт 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 жёстами, 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 ауттакта 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 ауфтактом, но и первым же междольным ауфтактом, или, иначе говоря, ауфтактом ко второй доле такта. Именно междольный ауфтакт 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 ауфтакта — дугообразность, которая только и обеспечивает точность движения звуков внутри первой доли такта.

Начальное движение междольного ауфтакта выполняет одновременно две функции — отдачу ауфтакта первой доли и замаха ауфтакта 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 ауфтакта, тем надежнее определяется темп начала произведения.

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

Пойдем дальше и рассмотрим остальные негативные стороны подобного ауфтакта. Дирижер показал ауфтактом начальный момент первой доли такта. Теперь ритмическое заполнение первой доли зависит от характера движения отдачи. По существу, она должна соответствовать замаху начального ауфтакта. Если темп движения отдачи не соответствует замаху ауфтакта, то это вводит исполнителей в заблуждение. Более быстрая отдача как бы подгоняет темп, медленная — приводит к некоторой растерянности. Дирижер должен ощущать, что движение междольного ауфтакта (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 ауфтакта 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 Гиппократы — «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 ауттакт должен быть предельно точным в отношении обозначения темпа. Но кроме того, следует знать, что темп определяется не только начальным ауттактом, но и ауттактом 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 ауттакт, он какое-то время ожидает момента следующей доли, чтобы ускоренным ауттактом показать дальнейшее ускорение. Итак, дирижер показывает ускорение как бы подталкиванием, толчкообразно. Длительность задержки (очень незначительной) зависит от того, как исполнители реагируют на ускоряющийся темп ауттактов. 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 ауттакты. Они-то и могут нарушить равномерность темпового движения. Так, например, для показа сильной динамики дирижер применяет более резкий ауттакт, что может несколько ускорить движение доли в момент подачи ауттакта. То же самое может произойти и при показе внезапного пиано. Здесь можно скомкать ауттакт ради показа изменения динамики. В таких случаях дирижер должен корректировать темп ауттакта задержкой, то есть производя более быстрый замах, перед самой долей задержаться (обращенный задержанный ауттакт).

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 ауттакта!

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 ауттактом 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 ауттакт, 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 ауттактом 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 ауттакт). 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 ауттакта ритмическому содержанию доли такта также является одной из помех, мешающей точности руководства. Это выражается главным образом в задержке руки в верхней точке движения ауттакта. Легче всего это можно объяснить, исходя из принципа ауттактового 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.

Задумаемся 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 стаккато 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 откроет 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 посередине 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!!!