

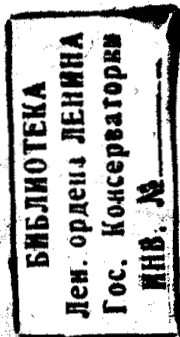
М
К/44 24

Скачано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kliros/>

С. КАЗАЧКОВ

ДИРИЖЕРСКИЙ АППАРАТ И ЕГО ПОСТАНОВКА

*Допущено Управлением кадров
и учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для музыкальных вузов*



83828

89

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
Москва 1967

ПРЕДИСЛОВИЕ

Огромный масштаб развития музыкальной культуры в нашей стране вызывает большую потребность в хоровых дирижерах — руководителях профессиональных и самодеятельных хоров, учителях пения.

Открываются все новые и новые музыкальные училища, музыкальные факультеты при педагогических институтах, курсы по подготовке самодеятельных хоровых дирижеров, народные консерватории. Расширяется также заочное обучение в музыкальных училищах и консерваториях. В связи с этим возникает острая нужда в преподавателях по дирижерско-хоровой специальности.

К педагогической работе широко привлекаются молодые специалисты, оканчивающие консерватории, не имеющие опыта исполнительской и педагогической деятельности.

Этим объясняется потребность в методической литературе по дирижерско-хоровой педагогике, освещающей предмет с самых разных сторон и с различной степенью глубины. Для учащихся культпросветшкол, курсов и народных консерваторий необходимы более элементарные пособия, построенные на практических рекомендациях и советах (например: как показать хору вступление, как снять звук, как тактировать в разных размерах и т. д.). [Студенты консерваторий и молодые преподаватели, ведущие классы дирижирования в музыкальных училищах, консерваториях, педагогических институтах и т. д., нуждаются в методической литературе более широкого теоретического плана. Такая методика должна вскрывать закономерности дирижирования, использовать для их объяснения достижения науки, устанавливать широкие связи дирижерской педагогики с разными областями науки и искусства там, где эти связи могут оказаться полезными.]

Педагогика, действующая по принципу — «делай, как я», не в состоянии выполнить задачу подготовки высококвалифицированных музыкантов, способных к самостоятельному развитию.

В настоящее время имеются условия, при которых можно, как говорит известный дирижер и педагог И. Маркевич, «увидеть рождение и становление науки о дирижировании». Однако для этого нужны усилия многих, и такие коллективные усилия должны охватывать проблему с самых различных сторон.

[Среди музыкантов часто встречается скептическое отношение к методической литературе, выражаемое в формуле: «Нельзя учить искусству по книгам».

Это в общем правильная мысль, но из нее нельзя делать неверный вывод о бесполезности методической литературы.

Книга действительно не может непосредственно научить петь, играть или дирижировать, но она будит мысль и дает знание предмета, которое помогает приобретать необходимые навыки.

Знание не заменяет умений и навыков, но, являясь их основой, предохраняет от многих заблуждений и тупиков, возникающих на трудных путях обучения искусству.]

Сомнения высказываются также и в отношении целесообразности применения данных анатомии и физиологии при анализе исполнительской техники. Преувеличения, допущенные в свое время так называемой анатомо-физиологической школы (Брейтгаупт, Штейнгаузен, Эрвин Бах и другие), вызвали к жизни устойчивую отрицательную реакцию к любым попыткам анатомо-физиологических обоснований методов обучения исполнительской технике.

Однако полный отказ от данных анатомии и физиологии при изучении строения и функций аппарата музыканта-исполнителя предельно опасен, не менее пагубно.

Неоднократно приходилось наблюдать в педагогической практике, как элементарная неосведомленность молодого преподавателя в вопросах анатомии и физиологии приводила его к вопиющим методическим ошибкам. Так, например, некоторые педагоги рекомендуют держать ноги во время дирижирования напряженно, с разогнутыми до отказа коленными суставами, потому что это якобы помогает устойчивости в пусе. Анатомо-физиологические данные и практика говорят о противоположном. Подобная поза приводит к зажатости, излишне утомляет, лишает корпус естественной выразительности и не является при этом необходимой для устойчивости¹.

Вопросы дирижерской техники могут рассматриваться с различных сторон: эстетической (отношение техники к творчеству), эмпирической (описание приемов дирижирования), методической (анализ способов преподавания) и научно-теоретической (исследование общих закономерностей).

Любой из указанных путей полезен. В данной книге делается попытка использовать некоторые из них для выявления общих закономерностей, связанных с так называемой «постановкой дирижерского аппарата».

Постановка — это умение грамотно распоряжаться своим аппаратом в соответствии с его природой и определенными эстетическими нормами. Техника дирижирования (как широкая, многообразная и гибкая система выразительных средств воплощения) относится к постановке так же, как художественный язык литературы к грамматике, лишь с той разницей, что грамматические нормы научно разработаны и точно сформулированы, а нормы постановки существуют только в виде своих эмпирических правил и рекомендаций.

Нигде так не господствует узкая рецептура, как в данной области. Часто в постановке сводится к тому, что учащемуся предлагают определенный образец положения корпуса и рук перед началом дирижирования. Показанный в личной манере преподавателя и закреплённый копированием, этот образец превращается в штамм, мешающий ученику вырабатывать гибкую и разнообразную технику, в то время как цель правильной постановки — добиться естественной связи между слухом и моторикой — не может быть решена на базе рецептурных указаний.

Всякая истинная исполнительская, в том числе и дирижерская, техника индивидуальна и определяется в конечном счете особенностями творческого облика данного исполнителя и данного произведения.

Но индивидуальная техника не возникает в вакууме и не «изобретается» сама по себе, а базируется на общественной музыкальной практике, на объективной основе многовекового опыта.

Вот почему создается необходимость рассматривать вопрос более широко.

Вместе с тем книга о постановке дирижерского аппарата не может быть расширена до всеобъемлющего трактата о дирижировании.

Сообразуясь со всем вышеизложенным, автор построил ее по следующему плану.

Книга состоит из четырех глав, Введения и Вместо заключения.

Во Введении делается попытка объяснить природу дирижерского жеста.

¹ См.: Н. Механик. Основы пластической анатомии. «Искусство», М., 1958, стр. 311—312.

Понимание истоков последнего и характера его эволюции должно возбудить интерес молодого дирижера к богатейшей сокровищнице жеста, обострить наблюдательность, развить пластическое воображение и придать уверенность в использовании своих природных жестовых ресурсов.

В первой главе указанные ресурсы рассматриваются подробнее при описании дирижерского аппарата, его структуры и функций. Такой анализ должен способствовать более ясному пониманию целесообразности тех или иных правил постановки. Последние зависят, как известно, не только от анатомо-физиологических закономерностей; в еще большей степени они определяются эстетическими категориями (специфическими особенностями музыки, способами ее исполнения, идейно-художественными особенностями данной исполнительской школы), что также отражено в различных разделах книги.

Во второй главе излагаются основы постановки.

В третьей главе анализируется дирижерский взмах. Его структурные закономерности рассматриваются с точки зрения таких объективных свойств, как длительность, скорость, интенсивность (сила), масса, амплитуда, направление и форма. При этом указывается связь элементов и свойств взмаха с элементами музыкального звучания (темп, метр, ритм, агогика, динамика, штрихи и т. д.). Однако и здесь автор сознательно ограничивает содержание главы элементарными вопросами постановки, не детализируя широко различные разделы дирижерской исполнительской техники, так как это неизбежно повлекло бы за собой переход в другую, смежную область, требующую специального исследования.

В четвертой главе приводятся конкретные вспомогательные упражнения для начинающих. Эти упражнения являются первоначальной ритмо-гимнастической основой для занятий по дирижерской технике и дирижерскому исполнению. Они могут быть также использованы для преодоления технических трудностей, возникающих на любом этапе обучения.

В разделе Вместо заключения даются советы молодым дирижерам по методике самостоятельных занятий дирижированием.

Примеры, фото и рисунки, помещенные в книге для иллюстрации тех или иных принципов или правил, не должны рассматриваться как образцы для копирования, ибо каждый конкретный пример постановки — лишь частность, неизбежно принимающая субъективную форму.

Автор выражает глубокую признательность К. Б. Птице, К. П. Кондрашину, Г. И. Литинскому, И. Э. Шерману, А. В. Броуну, Г. Я. Касаткиной и кафедре хорового дирижирования Казанской консерватории за ценные советы и замечания.

ВВЕДЕНИЕ

О дирижерском языке жестов

Специфика дирижерской одаренности Одержимый произведением, замыслом его исполнения приходит дирижер к своему ансамблю. К этому моменту музыка должна звучать в сознании дирижера ясно, со всеми особенностями своей формы и содержания. Без этого не существует дирижирования как искусства, и, следовательно, дирижер — прежде всего музыкант с высоко развитым общим и музыкальным мышлением и воображением.

За этим следует процесс воплощения, в котором обнаруживается, что дирижеру недостаточно быть только хорошим музыкантом: он должен обладать особой способностью к воплощению музыки средствами дирижирования¹.

История знает немало примеров, когда выдающиеся и даже великие музыканты оказывались несостоятельными за дирижерским пультом именно в силу отсутствия дирижерских способностей и дирижерской техники. «Я удивляюсь, — пишет Рахманинов, — как такой высокоталантливый человек, как Глазунов, может так плохо дирижировать? Я не говорю уже о дирижерской технике (ее у него и спрашивать нечего), я говорю об его музыкальности. Он ничего не чувствует, когда дирижирует. Он как будто ничего не понимает!»².

В свою очередь, Глазунов, с горечью отмечая, что Римский-Корсаков как дирижер подвергался «суровым отзывам со стороны критики», объясняет его неуспех в качестве дирижера «неспособностью, выступая в концертах, преодолеть свою скромность и смущение и публично позировать за дирижерским пультом. Неуспех как капельмейстера, а также строгая самокритика побудили его отказаться от выступлений в концертах»³.

Шуман, по свидетельству Чайковского, «был совершенно лишен способности дирижировать, ...прирожденное ритмическое чувство, столь необходимое для капельмейстера, было в нем совершенно ничтожно»⁴.

¹ См.: К. Птица. Очерки по технике дирижирования хором. Музгиз, М., 1948, стр. 7; К. Ольхов. О дирижировании хором. Музгиз, Л., 1961, стр. 6.

² Письмо С. Рахманинова к А. В. Затаевичу от 6 мая 1897 г. С. Рахманинов Письма. Музгиз, М., 1955, стр. 143.

³ А. Глазунов. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Журнал «Советская музыка», 1954, № 9, стр. 72.

⁴ П. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Музгиз, М., 1953, стр. 351.

Эти примеры можно было бы продолжить. Все они подтверждают ту истину, что дирижер должен обладать способностью и умением делать слышимое видимым и видимое слышимым.

Музыкальные образы, внутренне слышимые дирижером, становятся как бы видимыми для хора и оркестра через дирижерский жест. Возникающий пластический образ вызывает у исполнителей слышание, приближающееся к дирижерскому. Увлеченный и зараженный им коллектив создает реальную звучность в соответствии с внутренним замыслом дирижера.

Средства дирижирования

Как же рождается музыкально-пластический образ, отражающий замысел дирижера? Какова его природа?

Дирижер не «играет» на «инструменте», называемом хор или оркестр (такое выражение может быть употреблено лишь фигурально). Фактически дирижер только управляет игрой и пением других, объединяя многих исполнителей в едином замысле и добиваясь предслышимого им художественного результата.

Для осуществления своего влияния на расстоянии дирижер пользуется жестом, мимикой и пантомимическими движениями¹. Эти средства (при соответствующем владении ими) обладают непреодолимой силой воздействия, позволяющей дирижеру добиваться от исполнительского коллектива мгновенной и точной реакции. На чем это основано?

Первое основание заключено в коренной природной связи музыки и движения. Музыка, как и жест, разворачивается во времени: в этом первая предпосылка их исторической связи. Возможно, что музыка и движение (танец, пантомима) родились вместе, как синкретическое искусство, и лишь в процессе развития человеческой культуры выделились в самостоятельные роды искусства.

«Музыкальная речь», «музыкальная интонация» развиваются, по мнению Асафьева, «испытывая воздействие «немой» интонации пластики и движений человека (включая язык руки)»². «Музыкальная интонация, — говорит он, — никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого»³.

Музыкальный ритм, как утверждает далее Асафьев, обусловлен «не только процессами выразительно-организованного дыхания, но и «немыми» интонациями жеста, шага, танцевального движения»⁴.

Слушая музыку, мы часто «видим» пластические образы, связанные с ней, мышечно, моторно ощущаем заложенный в ней образ движения. Жанровые произведения просто немислимы без этого.

Недаром Глинка в Испании начал учиться танцевать в период работы над испанской музыкой. Вот что он пишет в одном из писем: «Чтобы вполне уразуметь дело, учусь три раза в неделю (за 10 франков в месяц) у первого здешнего танцевального учителя и работаю руками и ногами. Вам это может показаться странным, но музыка и пляска здесь неразлучны»⁵.

¹ Жестом называется выразительное движение рук, мимикой — выразительные движения лицевых мышц и пантомимой — выразительные движения тела.

² Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая — «Интонация». Музгиз, М., 1947, стр. 3.

³ Там же, стр. 4.

⁴ Там же, стр. 149.

⁵ М. Глинка. Письма, том I. СПб., 1907, стр. 249—250.

Однако не следует полагать, что это свойство присуще только одной жанровой музыке. Так, характеризуя камерные сочинения Д. Скарлатти, Асафьев отмечает, что они насыщены «жизнерадостностью, осязательной людской мимикой и повадками». В них «всюду движение, жест, бодрость» (разрядка моя. — С. К.).

Отдельные элементы музыки — темп, ритм, метр, агогика, динамика, дыхание, характер звукодвижения (*legato, non legato, marcato, staccato*) — являются одновременно элементами движения и адекватно им выражаются.

**Движение «производит»
музыку. Игровые движения**

Связь музыки с жестом (движением) не исчерпывается общностью их образной природы. Она скреплена тем обстоятельством, что материальное звучание музыки возникает лишь в результате движения, проявления мышечной энергии, осязания.

Указанная связь выражена в игровых движениях музыканта-исполнителя, направленных на извлечение из инструмента нужной звучности, но получающих вследствие этого значение выразительного жеста и влияющих на восприятие музыки через пластическую выразительность.

«Слушая Листа, его надо и видеть, — замечает Шуман: — он ни в коем случае не должен играть за кулисами, значительная часть поэзии была бы при этом потеряна»¹.

А. Б. Гольденвейзер утверждает, что пианисту следует играть таким образом, «чтобы человек, отделенный от исполнителя звукопроницаемой, но вместе с тем прозрачной перегородкой и только видящий движения его рук, мог бы себе представить... характер той музыки, которую он играет». «Несоответствие движений рук и тела с звуковым образом... нарушает и у исполнителя, и у слушателя представление о характере музыки»².

Не менее определенно высказался И. Стравинский, известный своим резко отрицательным отношением «ко всякой аффектации и внешним эффектам как в раскрытии произведения, так и в жестикуляции». «Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, без активного участия зрения, — говорит Стравинский. — Вид жеста и частей тела, которые производят музыку, существенно необходим для того, чтобы охватить ее во всей полноте»³. Известно, насколько значительны «потери» при механической записи исполнения и в передаче его по радио. Основная причина этого — отсутствие зрительного контакта слушателя с исполнителем.

Итак, музыкальность движения и «двигательность» (моторность) музыки, возникшие и закрепленные в жизненном опыте человечества, — первая, коренная закономерность, лежащая в основе дирижирования.

**Общезначимость языка
жестов**

Другая причина действенности дирижирования заключена в общечеловеческой природе выразительности жеста и пантомимы. Язык жестов и выразительных движений общепонятен и общезначим.

¹ Р. Шуман. Избранные статьи о музыке («Франц Лист»). Музгиз, М., 1956, стр. 235.

² Цит. по сборнику «Мастера советской пианистической школы». Музгиз, М., 1954, стр. 132.

³ И. Стравинский. Хроники моей жизни. Журнал «Советская музыка», 1962, №№ 6 и 7, стр. 131 и 134.

Ч. Дарвин, собрав огромный фактический материал, установил, что «одинаковые душевные состояния выражаются во всем мире с замечательным единообразием; и этот факт сам по себе интересен как доказательство тесного сходства в телесном строении и душевном складе всех человеческих рас»¹. Утверждение и отрицание, вопрос и указание, призыв и отстранение, удовольствие и недовольство, радость и горе, ласка и угроза, нежность и гнев, симпатия и неприязнь, спокойствие и испуг, решительность и сомнение и т. д. проявляются у людей разных рас и национальностей с удивительным единообразием². Это свойство жеста отмечается и дирижерами. «Несомненно, имеется общепонятный вид мимического выражения чувств», — замечает известный немецкий дирижер и педагог Альфред Чендрай³.

Явление безусловной общезначимости дирижерского жеста и то «замечательное единообразие», с которым выражаются «одинаковые душевные состояния», отнюдь не означают однообразия языка жестов, ибо не найдется и двух человек, которые выразили бы одно и то же чувство абсолютно одним и тем же движением. Несмотря на то, что такой жест имеет у разных людей одинаковые типичные черты, его индивидуальный «почерк» и оттенки будут различными.

Так, например, отрицание выражается поворотом головы из стороны в сторону, однако каждый человек делает это по-своему. И не только потому, что ему свойственна определенная индивидуальная манера выражения, но и потому, что отрицание «нет» имеет бесконечное количество интонационно-смысловых и эмоциональных оттенков.

Общезначимость, богатство и тонкость оттенков человеческого жеста и мимики позволяют использовать их и для усиления выразительности речи (параллельно ей), и как самостоятельный язык, действующий в иных случаях эффективнее речи. «Выразительные движения, — говорит Ч. Дарвин, — обнаруживают мысли и намерения других вернее, чем слова»⁴.

**Реакция на жест.
Заразительность жеста
и ее предпосылки**

Даже во время репетиции дирижер часто предпочитает жест слову; последнее применяется лишь в тех случаях, когда нужно что-либо пояснить исполнителям или о чем-нибудь условиться с ними.

Речь дирижера, как бы сильна и образна она ни была, не может вызвать мгновенной ответной реакции. Слово требует некоторого обдумывания, «перевода» на язык игрового или певческого действия. Убедительный жест вызывает мгновенную ответную реакцию — действие⁵. «Мы мгновенно узнаем очень много оттенков выражений помимо какого бы то ни было сознательного аналитического процесса с нашей стороны», — говорит Ч. Дарвин⁶.

Рефлекторности реакции на жест способствуют следующие предпосылки:

¹ Ч. Дарвин. Сочинения, том V. Изд-во АН СССР, 1953, стр. 702.

² Последующие изыскания показали, что у некоторых народов изредка наблюдаются незначительные отклонения от общего единообразия жестов. Однако это не меняет существа фактов, описанных Дарвином.

³ A. S z e n d r e i. Dirigierenkunde. Breitkopf — Härtel, Leipzig, 1932, S. 60.

См. также: К. Ольхов. О дирижировании хором, стр. 5—6.

⁴ Ч. Дарвин. Сочинения, том V, стр. 919.

⁵ Мгновение это имеет все же определенную длительность, в силу чего жест дирижера должен возникать (по отношению к реальному звучанию) с некоторым «упреждением». Подробнее об этом см. на стр. 43—44.

⁶ Ч. Дарвин. Сочинения, том V, стр. 916.

Емкость, «стенографичность» жеста — один жест, одно выразительное движение заменяют иногда целую речевую фразу, целую мысль.

Настроенность и подготовленность коллектива к конкретным действиям, игровым движениям, которые определяются музыкально-исполнительской ситуацией, «предлагаемыми обстоятельствами» данного произведения (его содержанием, формой и т. д.), зафиксированными в нотном тексте и предварительно пройденными на репетициях.

Инерция коллективного исполнения — как инстинктивная, стихийная потребность сохранять и поддерживать однажды взятый и налаженный темп, ритм, динамику, характер звукодвижения и т. д.

Внимание дирижера вследствие этого может быть направлено не столько на поддержание этой инерции, сколько на подготовку новых импульсов, новых оттенков звукодвижения.

Эмоционально-волевой тон дирижирования, усиленный устремленностью коллектива к художественной цели и обстановкой концертного исполнения.

Творческое доверие к дирижеру и психологическая готовность следовать за ним, основанные на его заслуженном музыкальном, педагогическом и артистическом авторитете.

Эволюция дирижерского языка жестов Дирижерский язык жестов исторически развивается.

Первый этап этой эволюции связан с музыкальным искусством первобытных народов, ведущим элементом которого был ритм, заслонявший элемент мелодический (последний находился в самом зачаточном состоянии). Музыка сопровождалась движением, пляской. Дирижер играл на примитивных ударных инструментах (раковины, камни, доски и т. д.) и одновременно управлял ансамблем, совершая ритмически подчеркнутые телодвижения. В каждом племени употреблялись свои, излюбленные: так, например, жители острова Самоа притопывали ногами и приседали, новозеландцы использовали прыжки и пляс, у народов Индии были распространены движения рук и пальцев¹.

Второй этап возникает в связи с развитием мелодического элемента в музыке древних народов (Индия, Египет, Греция, Рим). В начале этого этапа наиболее употребительны приемы ритмического акцентирования: дирижер-певец, стоявший во главе ансамбля, управлял им, громко исполняя напев и отсчитывая такт ударами в ладоши или постукиванием ноги (для этой цели обувь подбивалась железной подошвой).

По мере того, как музыка древних народов интонационно обогащалась и откристаллизовывалась в виде разнообразных напевов, появилась надобность в такой системе управления ансамблевым исполнением, которая компенсировала бы отсутствие нотной записи. Дирижер, самый опытный певец, знавший на память много различных напевов, должен был найти способ передавать их участникам хора в процессе исполнения.

В связи с этим практика того времени выработала условные мнотехнические движения, обозначающие высоту звуков, их длительность, силу и т. д. Такая система дирижирования получила название

¹ М. Глинский. Очерки по истории дирижерского искусства. Журнал «Музыкальный современник», 1916, № 3.

хейрономии. Образцом хейрономических движений является так называемая «гвидонова рука». Отдельные ступени гаммы обозначались суставами первых пальцев фаланг правой руки. Дирижер, показывая при исполнении пальцами левой руки соответствующие суставы правой и промежутки между ними, создавал у хора представление о высоте звуков, интервалах, мелодическом рисунке.

Для показа нюансировки существовал целый ряд условных знаков: так, например, *piano* выражалось указательным пальцем правой руки, которым дирижер проводил по пальцам левой; при *forte* правая рука прижималась к ладони левой и т. д.¹

Хейрономия древних народов перешла в практику средневековья и удержалась в ней в качестве основной системы дирижирования до XVI века.

Необходимо указать, что, несмотря на условность хейрономической «науки», в рамках этого стиля стихийно развивается общезначимое искусство жеста, сохранившее за хейрономией ее роль до наших дней.

Вот как описывает Кинле (1885) хейрономическое дирижирование средневековья: «Плавно и размеренно рисует рука медленное движение, ловко и скоро она изображает быстро несущиеся басы, страстно и высоко выражается нарастание мелодии, медленно и торжественно ниспадает рука при исполнении замирающей, ослабевающей в своем стремлении музыки, нежно и мягко выражаются проникновенные звуки молитвы; здесь рука медленно и торжественно вздымается кверху, там она выпрямляется внезапно и поднимается в одно мгновение, как стройная колонна»².

Из этого описания ясно, что средневековая хейрономия не только условно изображала те или иные элементы звучности, но иногда и непосредственно, общезначимо выражала художественные особенности музыки³.

Третий этап характеризуется применением баттуты (палки, жезла), которая употреблялась для «отбивания такта» (в прямом смысле слова).

Необходимость использования баттуты была вызвана развитием инструментальной музыки, усложнением полифонических форм и в связи с этим возросшими трудностями в области ритмического ансамбля при коллективном исполнении (баттута была впервые введена Палестриной в 1564 году).

Баттута применялась как орудие для «шумного дирижирования». Это было удобно музыкантам в целях поддержания ритмического ансамбля, но не могло не вызвать протеста со стороны наиболее просвещенных слушателей. «Нельзя колотить палкой с такой силой, — говорит один из писателей того времени, — что она разлетается на мелкие щепки, и думать при этом, что дирижирование заключается в яростных ударах, как при молотье овса»⁴.

Четвертый этап развития дирижерского искусства ознамено-

¹ М. Глинский. Очерки по истории дирижерского искусства. Журнал «Музыкальный современник», 1916, № 3, стр. 29.

² Цит. по статье: М. Глинский. Очерки по истории дирижерского искусства. Журнал «Музыкальный современник», 1916, № 3, стр. 32.

³ Именно в этом качестве хейрономия была гениально использована в дирижерской деятельности Ф. Листа.

⁴ Цит. по статье: М. Глинский. Очерки по истории дирижерского искусства. Журнал «Музыкальный современник», 1916, № 3, стр. 38.

вался появлением генерал-баса, вызвавшим к жизни новые формы оркестрового ансамбля и управления им. Клавесинист становится теперь не только непременным участником оркестра, но и его руководителем. В руках клавесиниста находится партитура с генерал-басом, при чтении которой он может следить за исполнением, направлять и поддерживать его.

Дирижирование за клавесином, зародившееся в XVI веке, закрепляется в концертной практике. В XVII веке эта система проникает в оперу, а в XVIII веке достигает вершины своего развития.

Однако к этому времени музыкальное творчество вступает в новую, более высокую фазу развития. И опять появляются противоречия между творческой практикой и установившейся системой дирижерского исполнения.

Эволюция музыки XVIII века, ее выразительных средств, инструментов и форм коллективного исполнения, расширение концертной практики, увеличение концертных залов, состава участников хоров и оркестров, а главное — развитие новой симфонической музыки (Гайдн, Моцарт, Бетховен), настоятельно требовавшей не только правильного воспроизведения нотного текста, но и художественной интерпретации, обнаруживают все большую и большую несостоятельность указанной системы.

Уже в XVIII веке, во времена Баха, управлять хором и оркестром, играя одновременно партию органа или клавесина, было невероятно сложно. Даже начало исполнения представляло для музыкантов XVIII века значительную трудность. Телеман называл начальные такты «собачьими» («hundetakte»), поскольку они были невыносимы для слуха. Квантц сообщает, что в больших оркестрах часто проходило несколько тактов звучания, прежде чем налаживался ритмический ансамбль¹.

«Трудно описать, — свидетельствует Гесснер, — как Бах, имея дело с тридцатью, сорока музыкантами, одному показывает такт кивками головы, другому отсчитывает ударами ноги, третьего держит в повиновении приподнятым кверху пальцем. Он одновременно указывает звук инструментам, играющим в низком, среднем и высоком регистрах, и, несмотря на то, что его роль в оркестре за клавесином самая трудная, он замечает любую фальшь и сразу восстанавливает точность. Трудно так же описать, как он управлял ритмом, который чувствовался в каждой частице его тела («der Rhythmus sitzt ihm in allen Gliedern»); при этом он воспроизводил все партии своим небольшим голосом»².

Мог ли в таких условиях дирижер, занятый преодолением осаждавших его со всех сторон технических трудностей, добивавшийся даже элементарного ритмического ансамбля путем невероятного напряжения сил, отдаться непосредственному артистическому чувству и задаче художественной интерпретации произведения?

Стремление к преодолению указанных противоречий вызвало к жизни систему двойного, а затем и тройного дирижирования, однако это привело лишь к появлению новых, еще более сложных противоречий³.

¹ G. Schünemann. Geschichte des Dirigierens. Breitkopf—Härtel, Leipzig, 1913, S. 162.

² Там же, S. 160.

³ При двойном дирижировании оркестром руководил скрипач-концертмейстер, во время как общее управление (оркестром, хором, солистами) осуществлял дирижер за клавесином. В тройном дирижировании участвовали три музыканта: концертмейстер, клавесинист и объединяющий их дирижер.

Практика требовала иных форм дирижирования, соответствующих новым задачам и условиям исполнения новой хоровой и оркестровой музыки.

Формы эти стали зарождаться уже в недрах укоренившейся системы.

Еще в начале XVIII века дирижеры иногда освобождали себя от игры на клавесине, приглашая специального музыканта, для того чтобы иметь возможность следить за общим исполнением. Так поступали лучшие дирижеры того времени — Гассе и Граун.

Рейхардт — дирижер берлинской оперы — первый решительно порвал со старыми формами и начал дирижировать палочкой (80-е годы XVIII века). Однако его нововведения вызвали энергичный протест, и он был вынужден в конце концов покинуть свой пост.

Несмотря на это, опыт Рейхардта был продолжен в практике его преемника Ансельма Вебера.

В начале XIX века новая форма дирижирования бурно развивается и получает практическое и теоретическое обоснование.

Готфрид Вебер писал в 1807 году: «Я не знаю более непроизводительного труда, чем спор о том, какой инструмент наиболее годится для дирижирования многочисленным ансамблем. Только дирижерская палочка, — таково мое мнение. Во главе оркестра должен стоять человек, который не занят исполнением инструментальной партии и всецело может посвятить себя наблюдению за ансамблем, который будет только лишь дирижировать. Необходимо, чтобы было одно лицо, воля которого заставляла всех исполнителей подчиняться ей»¹.

Это была декларация, ознаменовавшая наступление нового периода в истории дирижерского искусства.

Новый стиль дирижирования был введен в постоянную практику оркестрового исполнения почти одновременно несколькими выдающимися музыкантами: Мозель (Вена, 1812); К. М. Вебер (Дрезден, 1817); Л. Шпор (Франкфурт-на-Майне, 1817); Г. Спонтини (Берлин, 1820); Ф. Мендельсон (Лейпциг, 1835).

Один из пионеров этого стиля, Л. Шпор, рассказывает о том, как он впервые применил его в Лондоне.

«Когда я сделал попытку начать дирижировать палочкой впервые на репетиции, музыканты запротестовали. Я попросил разрешения попробовать. Я стал указывать темп и все вступления, что вызвало всеобщее изумление и одобрение. Так как дирижирование было точно и всем понятно, то исполнение приобрело воодушевление, которого до сих пор не бывало. Пораженный и воодушевленный таким успехом, оркестр тотчас же после исполнения первой части симфонии выразил свое полное одобрение новому способу дирижирования. То же случилось и при вокальном исполнении, которое в речитативах особенно удалось, после того как я предпослал этому объяснение своих знаков. Певцы неоднократно выражали мне свою радость по поводу той точности, с которой за ними следовал оркестр.

Вечером успех был более блестящий. Правда, слушатели были вначале поражены новшествами и покачивали головами. Когда, однако, зазвучала музыка и оркестр провел с необычайной силой и точностью хорошо известную симфонию, то уже после исполнения первой части по

¹ М. Глинский. Очерки по истории дирижерского искусства. Журнал «Музыкальный современник», 1916, № 3, стр. 56.

всему залу пронеслось всеобщее одобрение. Победа дирижерской палочки была решительной»¹.

Этот рассказ важен для нас не только как историческое свидетельство возникновения нового стиля дирижирования. Он вскрывает самую природу дирижирования, суть которого заключается в общечеловеческой, безусловной общезначимости жеста, воздействующего на исполнителей мгновенно и непреодолимо, без всяких предварительных объяснений и примерок. Оркестр, который никогда не управлялся таким способом, сразу же заиграл с необычайной силой, точностью и воодушевлением.

Этот случай указывает также на наличие в дирижерской технике условных жестов-знаков, которым при первом их употреблении нужно предпосылать объяснение, что и было сделано Шпором перед исполнением речитативов.

Раскрепощенное от сковывавших его противоречий и пут дирижерское искусство вступило в новый этап своей истории.

Более полутора веков продолжается победное шествие нового дирижерского искусства, раскрывшего значение интерпретации в области хорового и оркестрового исполнения. В этом смысле все этапы эволюции, предшествовавшие новому стилю, можно назвать предысторией дирижерского искусства. Его настоящая история начинается с того момента, как дирижер, освобожденный от игры в оркестре и пения в хоре, вооруженный всемогущим языком жестов, появился за дирижерским пультом и посвятил свою деятельность служению художественной интерпретации.

Это искусство дало миру блестящую плеяду гениальных мастеров дирижирования, покрывших себя неувядаемой славой.

Берлиоз, Вагнер, Бюлов, Лист, Балакирев, А. Рубинштейн, Г. Рихтер, Мотль, Малер, Вейнгартнер, Никиш, Р. Штраус, Сафонов, Рахманинов, Кусевицкий, Сук, Черепнин, Б. Вальтер, Фуртвенглер, Тосканини, Менгельберг, Митропулос, Клемперер, В. Орлов, Данилин подняли искусство дирижирования на такую высоту, которая кажется почти недостижимой.

Однако концертная практика последних лет показала, что в наше время животворные идеи и художественные возможности, питающие это искусство, не только не иссякают, но, наоборот, развиваются с новой силой.

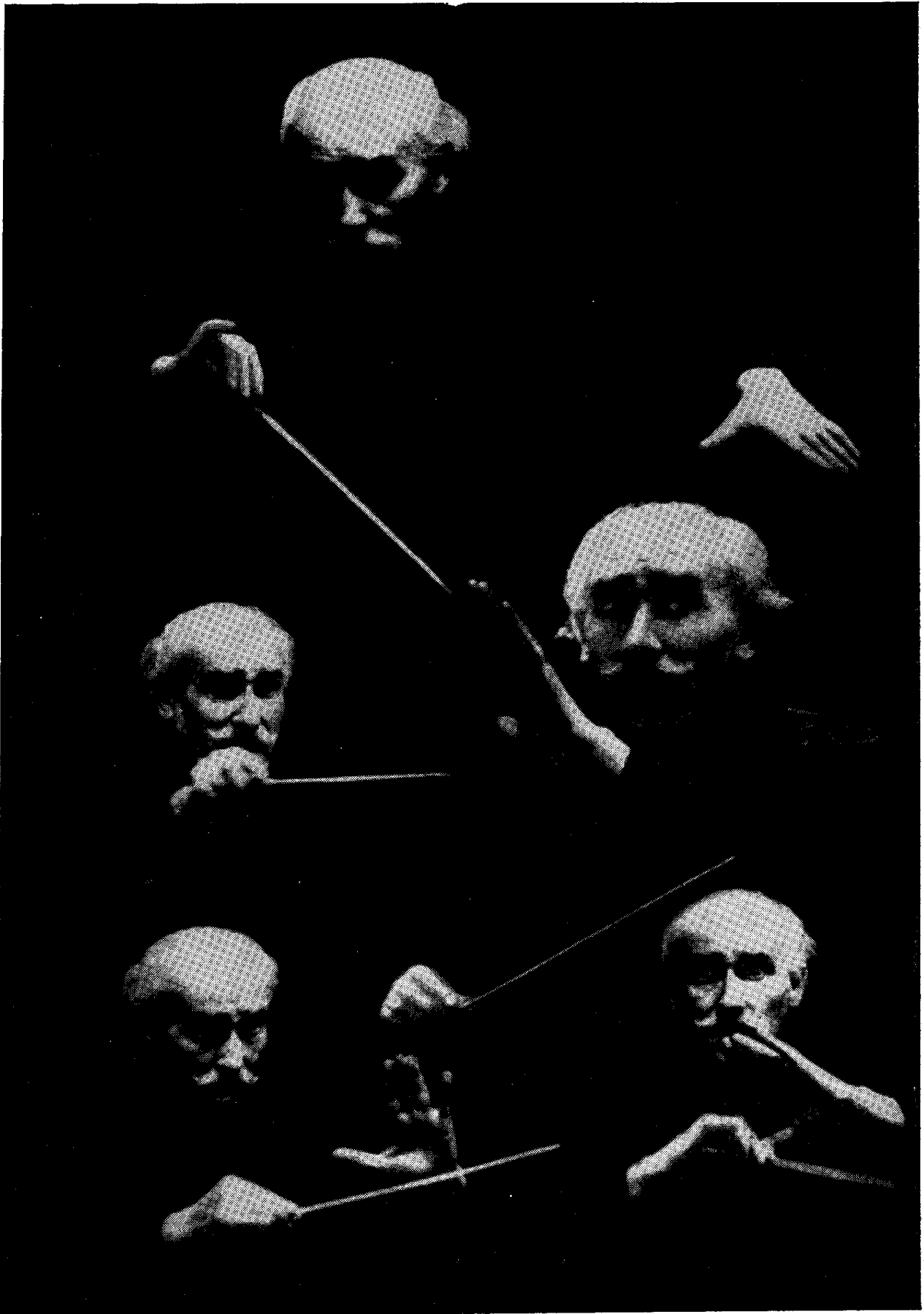
Таким образом, стихийные и примитивные телодвижения первобытных народов, хейрономия древнего периода и эпохи средневековья, поиски средств управления ритмическим ансамблем и появление баттуты с «отбиванием такта» в XVI веке, генерал-бас и дирижирование за клавишом в XVII—XVIII веках и, наконец, возникновение нового стиля с его высокоразвитым языком жестов — вот основные этапы эволюции дирижерского искусства.

Анализ отмеченных этапов показывает, что современный язык жестов вырос не на пустом месте и появился не внезапно, в результате гениально возникшей догадки. Этот язык складывался постепенно, путем векового отбора самых жизненных и органичных его элементов.

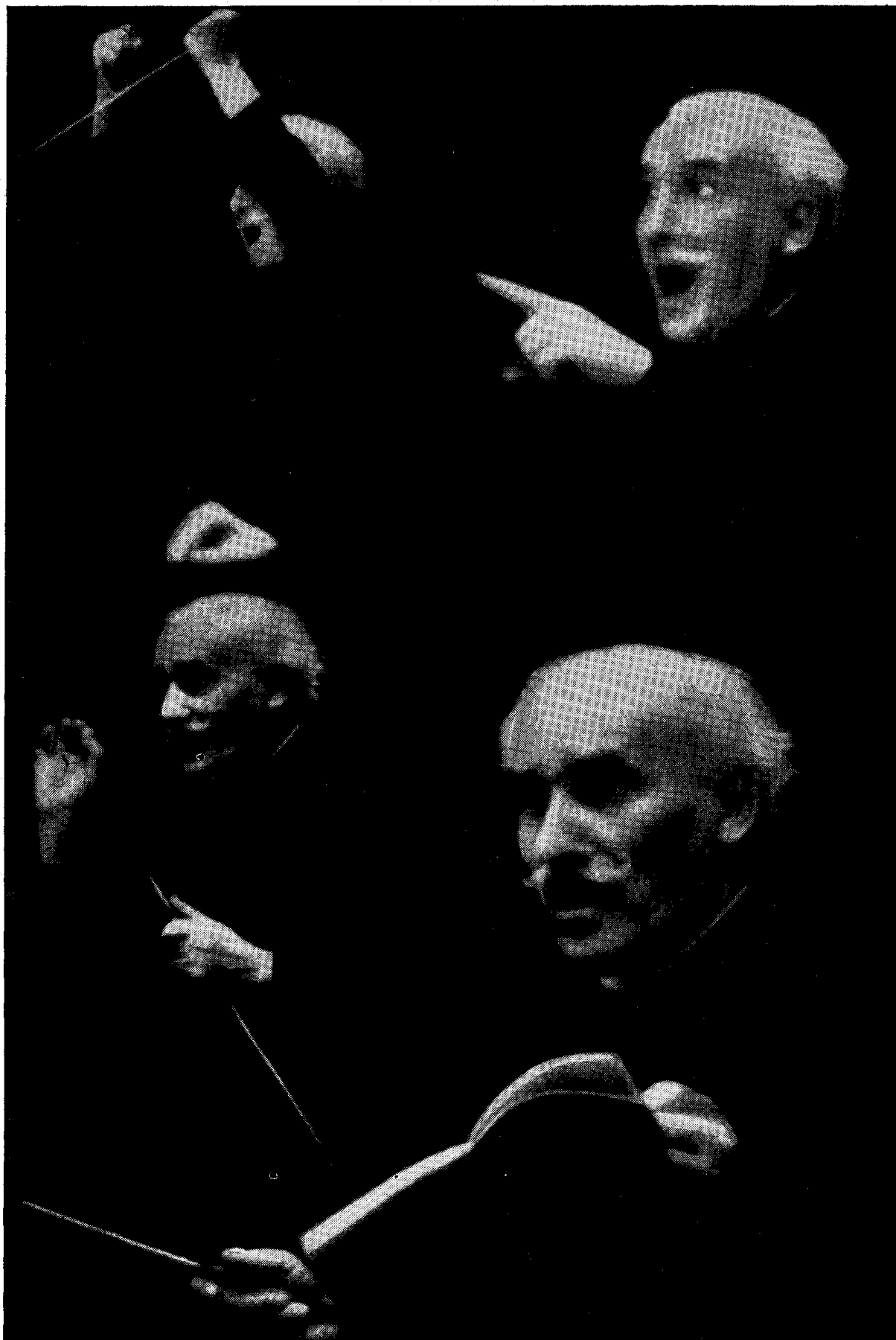
Примитивизм первобытных форм дирижирования давно забыт, но органичная, стихийная потребность выражения музыки телодвижениями существует и употребляется в современном дирижировании.

Условный, мнемотехнический характер древней хейрономии отброшен, а безусловные, общезначимые движения, возникшие внутри этого

¹ G. Schünnemann. Geschichte des Dirigierens, S. 263.



Артуро Тосканини



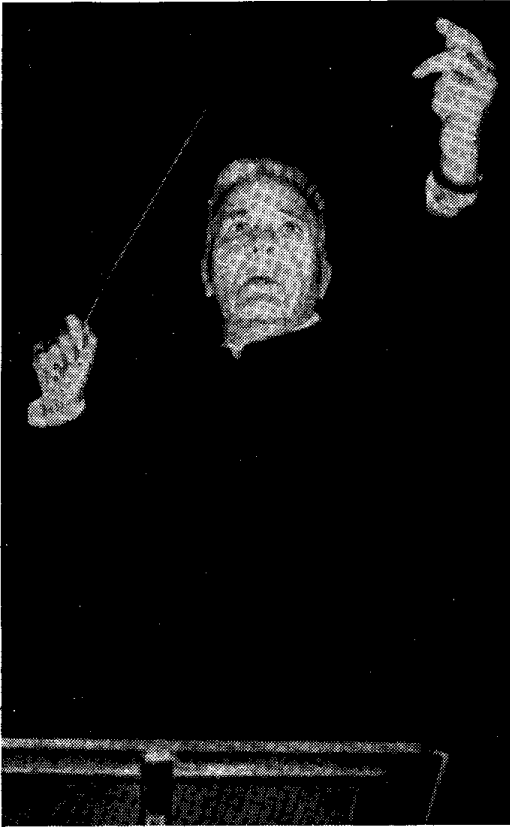
Артуро Тосканини



Артуро Тосканини



Виллем
Менгельберг



Бруно Вальтер



Герберт Караян



Рис. 1.

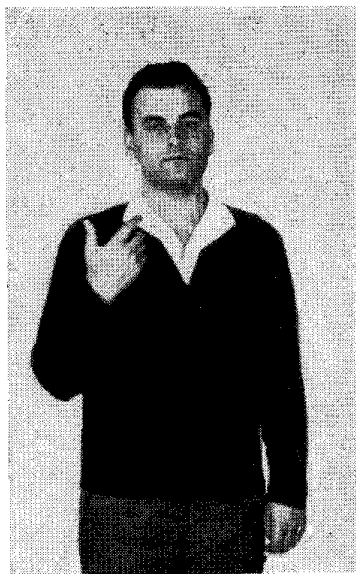


Рис. 2.



Рис. 3.

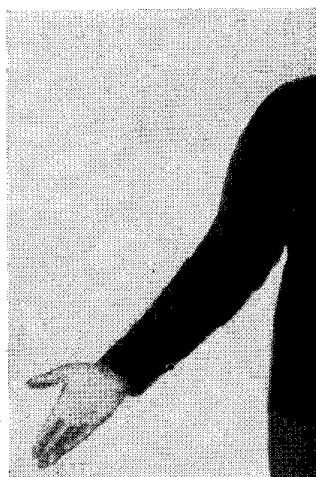


Рис. 4.

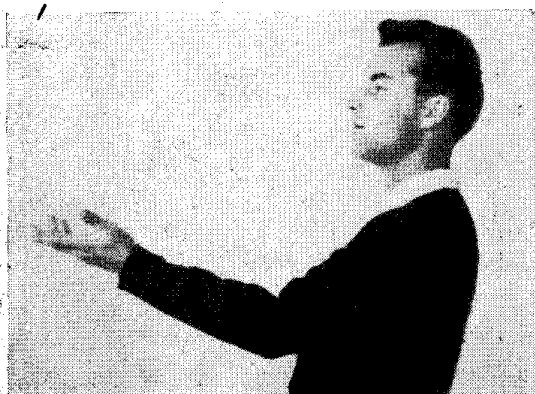


Рис. 5.

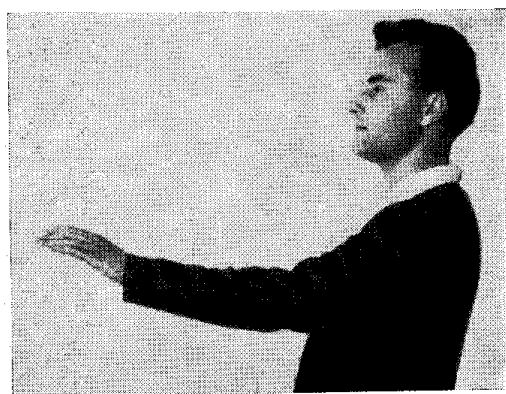


Рис. 6.

Элементарные движения частей руки

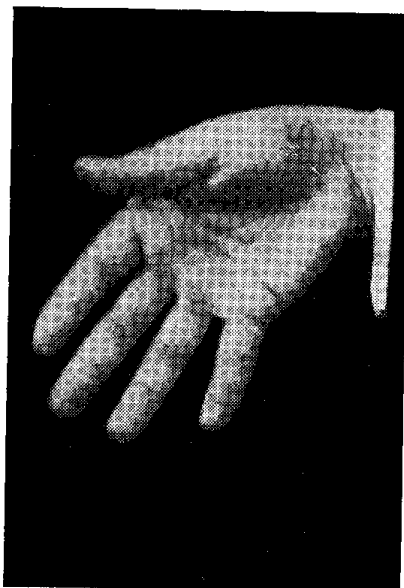


Рис. 1.

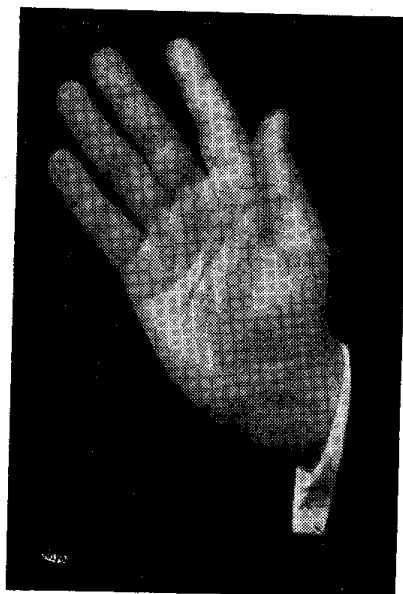


Рис. 2.

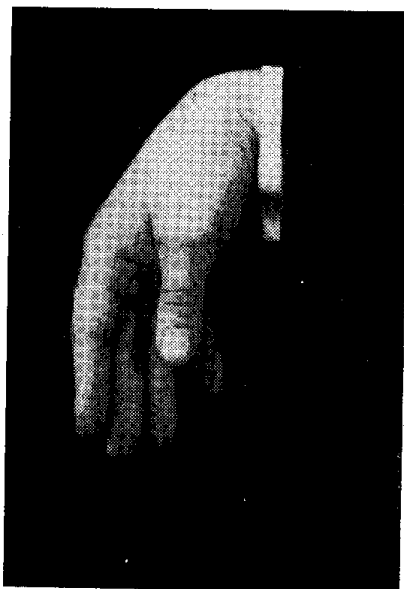


Рис. 3.

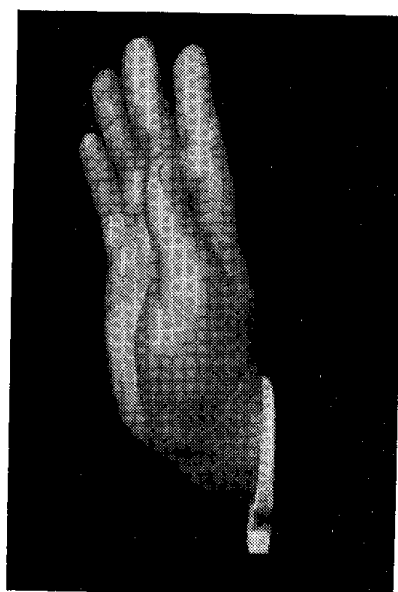


Рис. 4.

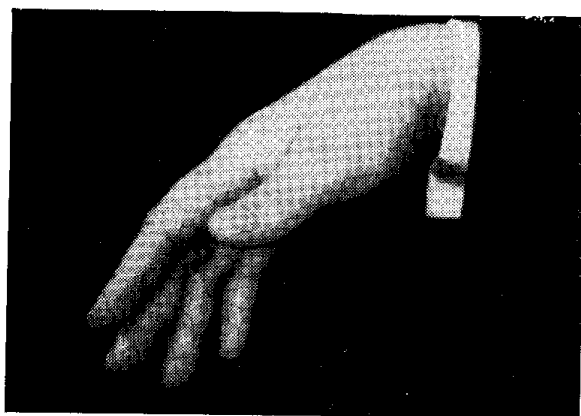


Рис. 5.

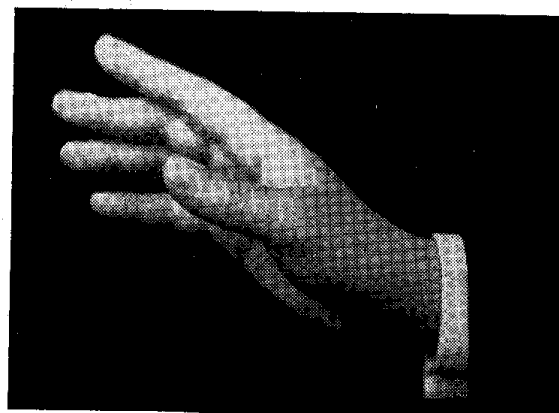


Рис. 6.

Элементарные движения кисти

Рис. 1 — отведение кисти (локтевая абдукция); рис. 2 — приведение кисти (лучевая абдукция); рис. 3 — сгибание кисти; рис. 4 — разгибание кисти; рис. 5 — свободно пассивная кисть; рис. 6 — свободно активная кисть

стиля, до сих пор питают дирижерский язык жестов, и современный дирижер является, по удачному выражению А. Чендрая, «хейрономистом в высшем смысле этого слова»¹.

Шумное отбивание такта «эпохи баттуты» сейчас представляется наивным и смешным, но тактирование, зародившееся в этот период, и в наше время служит верой и правдой великому искусству интерпретации.

Отжила свой век система дирижирования за клавесином и со скрипкой в руках, но язык игровых движений продолжает развиваться как жизненный элемент дирижерского языка жестов.

Элементы дирижерского языка жестов

Дирижерский жест — явление сложное. Практически элементы, составляющие его, не могут быть отделены друг от друга. Теоретиче-

ски такой анализ полезен и возможен.

Основные элементы дирижерского языка жестов — выразительный, изобразительный и условный.

Жесты и пантомимические движения имеют определенный темпоритм, агогику, динамику, характер дыхания и течения (плавный или прерывистый в различных градациях). Поэтому они способны конкретно выражать музыку, ее настроение, характер и степень эмоциональной насыщенности, жизненный пульс, драматургию образов, идейно-художественную направленность.

Выразительный элемент дирижерского языка жестов черпается в самой музыке, но вместе с тем он связан с общечеловеческим языком жестов и обогащается им.

Изобразительный элемент подчинен выразительному, пронизан и окрашен им. Дирижерский жест изображает игровые движения, способы звукоизвлечения (туше и штрихи), артикуляционные, тембровые и образно-жанровые особенности исполняемого произведения.

Роль изобразительного элемента в дирижировании значительна. Он материализует звучность пластически и тем самым не только помогает лучшему пониманию дирижерского замысла исполнителями, но и облегчает процесс воплощения, поскольку игровыми движениями дирижер конкретно подсказывает способ воплощения.

Однако злоупотребление изобразительным элементом, увлечение им разрушает органичность музицирования, придает дирижерской манере вычурность и претенциозность.

Выразительный и изобразительный элементы дирижерского языка жестов безусловны, то есть общепонятны, общезначимы, и не нуждаются в предварительных пояснениях для того, чтобы быть понятными в любом хоре или оркестре. Даже участники начинающего самодеятельного хора воспринимают выразительный и изобразительный элементы дирижерского жеста без всякого предварительного объяснения.

Условный элемент дирижерского жеста состоит из движений, требующих предварительного инструктажа, чтобы быть понятыми (например, движения, которыми отмечаются паузы во время исполнения солистом речитатива или каденции). К условному элементу следует отнести также различные метрические схемы, поскольку их смысл делается понятным начинающему музыканту или певцу лишь после соответствующего пояснения.

Условный элемент может стать общезначимым в процессе длительной практики, если он принят повсеместно.

Условные движения иногда образуются в индивидуальном опыте данного дирижера и как таковые имеют «местное» значение. До тех

¹ А. Szendrei. Цит. издание, стр. 26.

пор, пока они выполняют чисто служебную роль, их применение может быть оправдано. Хуже, когда условный элемент принимает на себя функцию выразительного или изобразительного элементов. Так, например, нельзя показывать динамические оттенки условными сигналами: договорившись с исполнителями, что поднятый мизинец означает нюанс *pp*, четвертый палец — *p*, третий — *mf*, второй — *f* и первый — *ff*¹.

Художественная ценность подобного дирижирования ничтожна, ибо в указанных жестах имеется лишь формальное напоминание о нюансе, без чего исполнители могут обойтись, если последний поставлен в нотах или произведение заранее отрепетировано. Ведь главное назначение дирижерского жеста — подсказать исполнителям характер и художественную меру нюанса — условным сигналом не может быть достигнуто.

В процессе дирижирования выразительный, изобразительный и условный элементы тесно переплетены друг с другом, пронизывают, дополняют друг друга, но при безусловной гегемонии выразительного элемента, который является душой дирижирования. Искусство великих мастеров дает неисчерпаемый материал для соответствующих наблюдений.

Здесь было бы уместно привести примеры, тем более, что автору посчастливилось на протяжении нескольких десятилетий слушать в концертах и изучать на репетициях многих замечательных дирижеров.

К сожалению, это искусство невозможно описать словами с достаточной степенью приближенности к образцу. Его нужно слышать и видеть в творческом процессе.

Один пример — высказывание С. Цвейга о дирижировании Артуро Тосканини — все же есть смысл вспомнить. Талант замечательного писателя, помноженный на его искреннее восхищение гениальным артистом, делает эту характеристику исключительно ценной для нас.

«Добиваясь четкости выражения, он сам становится предельно выразительным, — пишет С. Цвейг о Тосканини. — Постепенно раскрывается вся сила его убеждения; богатство телодвижений, дар жестикуляции, присущий каждому итальянцу, у него граничит с гениальностью; даже совершенно чуждый музыке человек угадывает по жестам Тосканини, чего он хочет и требует, когда отбивает такт, когда заклиная раскидывает руки или пламенно прижимает их к груди, добиваясь большей экспрессивности, когда он всем своим гибким телом пластически, зримо воссоздает рисунок идеального звучания. Все более страстно отыскивает он новые средства убеждения, он просит, заклинает, молит, требует словами и жестами, он отсчитывает такты, напевает, перевоплощается в каждый отдельный инструмент, если этот инструмент нужно подстегнуть, руки его повторяют движения скрипачей, духовиков, ударников, — и скульптор, который захотел бы изваять олицетворение мольбы, нетерпения, жгучей тоски, напряженных усилий и страстных порывов, не нашел бы лучшей модели, чем Тосканини за дирижерским пультом»² (см. табл. I, II, III).

Дирижерский язык жестов в индивидуальной практике

Подобно тому как композитор преимущественно пользуется только ему свойственными интонационными, ритмическими, ладовыми и гармоническими оборотами, творчески перерабатывая интонационный материал общечеловеческого и общенародного музыкального языка, так и дирижер, заимствуя материал из общечеловеческого и общедирижерского языка жестов, создает свой

¹ Это практиковалось в средневековой хейрономии (см. стр. 11—12) и в некоторых церковных хорах дореволюционной России.

² С. Цвейг. Избранные произведения в двух томах.

«словарь жестов», который ему служит, по выражению Ш. Мюнша, «для передачи того, что происходит в его душе»¹.

Такой творческий отбор является одним из существенных признаков художественной индивидуальности дирижера.

Не может быть ничего более губительного для дирижерского исполнения, чем употребление готовых штампов, приемов, расфасованных и разложенных по полочкам на «все случаи жизни».

Подобное дирижирование подрезает крылья воображения, сушит исполнение, выхолащивает из него живую мысль и чувство, воздвигает стену между дирижером и руководимым им ансамблем.

Однако жестовое творчество дирижера совершенно не связано с «выдумыванием» движений. Нужное выразительное движение не придумывается, а возникает рожденное музыкальной мыслью, интонационно-мелодическим оборотом, ритмическим рисунком, динамической линией, тембровой и артикуляционной характерностью, особенностями фактуры, гармонии, структуры, литературного текста и т. д.

Работа над дирижерской техникой представляет собой процесс изучения объективного материала, объективных закономерностей дирижерского языка жестов и субъективный отбор выразительных средств в соответствии с исполнительской задачей и индивидуальными особенностями данного дирижера.

**Дирижерский жест —
не самоцель**

Жесты и движения дирижера имеют только одну цель — вызвать к жизни определенное исполнение произведения. Жест, следующий за музыкой, иллюстрирующий ее, очевидно, не может влиять на исполнение. Этим дирижерские жесты, мимика и пантомима отличаются от соответствующих движений балерины.

Если для балерины пластическое выражение музыки является целью, а музыкальное звучание — лишь материалом, из которого черпается образное содержание, то для дирижера главное — интонируемый музыкальный образ, а пластическое выражение музыки в движениях служит только средством.

Хотя жестовый материал, используемый дирижером и балериной, часто черпается из одного источника, его применение, способы опосредствования и направленность глубоко различны.

Принципиальная целевая и специфическая разница между жестовой и пантомимической техникой балерины и дирижера не означает, однако, что последний, в отличие от первой, может иметь неразвитый физический аппарат, не владеть свободным, пластичным жестом, выразительной мимикой и т. д. Корявое, напряженное движение и «косноязычный» жест не способны вызвать совершенное хоровое или оркестровое исполнение².

Дирижерская техника должна быть не менее отточена, чем певческая и игровая, и не менее пластична, чем техника балерины. Лишь в этом случае дирижер получает право говорить исполнителям, как Тосканини: «Моя палочка показывает, ...почему вы играете иначе?».

**Нужно ли учиться
искусству жеста?**

Язык жестов используется в жизни, в быту естественно. Люди специально не обучаются жестикуляции. Дирижеру же, как и актеру, нужно учиться искусству жеста. «Артисту, точно грудному ребенку, приходится всему учиться с самого начала: смотреть, ходить, говорить и т. д., — замечает К. С. Станиславский. — Все это мы умеем делать в жизни. Но беда в том, что в подавляющем большинстве мы это

¹ Ш. Мюнш. Я — дирижер. Музгиз, М., 1960, стр. 71.

² См.: К. Птица. Очерки по технике дирижирования хором, стр. 78.

делаем плохо, не так, как установлено природой. На сцене надо смотреть, ходить, говорить иначе — лучше, нормальнее, чем в жизни, ближе к природе»¹.

Встречаются дирижеры с природной техникой, которые овладевают мастерством дирижирования на практике, без специального обучения. Фуртвенглер на вопрос о роли левой руки в дирижировании сказал: «Обдумывая, что мне вам ответить, я пришел к выводу, что, даже после двадцати с лишним лет работы с оркестром, я никогда не задавал себе подобного вопроса»².

Таких «счастливчиков», однако, мало. Большинству приходится выработать свою технику сознательно. Так, известный немецкий дирижер и педагог Г. Вальтерсхаузен рассказывает, что, избрав профессию дирижера, он «был вынужден разработать свою собственную выразительную технику для левой руки. Поэтому, — говорит Вальтерсхаузен, — я должен был, вероятно, больше, чем другие, продумать некоторые основные вопросы техники дирижирования»³.

Н. М. Данилин, обладавший от природы выразительнейшей дирижерской техникой, придавал огромное значение работе над ней и в своей педагогической практике пользовался специальными упражнениями⁴.

**Общность и специфика
хорового и оркестрового
дирижирования**

Этот вопрос нужно рассматривать с трех сторон: различия между хоровой и симфонической музыкой; различия между техникой хорового и оркестрового дирижирования; различия между постановкой аппарата хорового и оркестрового дирижеров.

Различия между постановкой аппарата хорового и оркестрового дирижеров.

Различие между хоровой и симфонической музыкой само собой очевидно. Оно заключено в специфике выразительных средств, в способах звукоизвлечения, в тембрах и масштабе звуковой палитры, в высотном и динамическом диапазоне, в тяготении к определенным формам и т. д.

Различие между техникой хорового и оркестрового дирижирования менее существенно, хотя оно несомненно имеется.

Различий в принципах и правилах постановки аппарата хорового и оркестрового дирижеров нет никаких.

Зависимость техники дирижирования от особенностей музыки, так же как и связь между техникой дирижирования и постановкой дирижерского аппарата, не вызывает сомнений. Чем же объяснить, что различие между хоровой и симфонической музыкой мало отражается на разнице между техникой дирижирования хором и оркестром и совершенно не влияет на принципы постановки аппарата хорового и оркестрового дирижеров?

Ответ на этот вопрос станет ясным, если вспомнить следующее.

Между хоровым и оркестровым исполнением имеются не только различие, но и принципиальная общность, которая заключена в самой природе коллективного музицирования, в его музыкальных и психологических предпосылках.

¹ К. Станиславский. Собрание сочинений, том II. «Искусство», М., 1954, стр. 137.

² Цит. по книге: Х. М. Корредор. Беседы с Пабло Казальсом. Музгиз, М., 1960, стр. 129.

³ Hermann W. von Waltershausen. Dirigenten-erziehung. Leipzig, 1929, S. 1.

⁴ Л. Андреева и М. Бондарь. Николай Михайлович Данилин. Сборник «Искусство хорового пения». Музгиз, М., 1963, стр. 45—46.

Основные закономерности управления коллективным исполнением одни и те же в хоре и в оркестре. Дирижер не поет за хор и не играет за оркестр, а лишь создает для этого наилучшие психологические предпосылки и возможности. Он освобожден от физического соприкосновения с инструментами, от непосредственного звукоизвлечения, от непосредственной физической борьбы с техническими трудностями, характерной для каждого отдельного музыканта.

Взамен этого во сто крат (по сравнению с участниками хора или оркестра) возрастает роль дирижера как интерпретатора, его ответственность за замысел, за полную гармонию между формой и содержанием исполняемого.

«Мы не гребцы, а рулевые!» — заметил Ф. Лист, говоря о дирижерах¹. Это очень точно выражает суть дела.

Следовательно, основу дирижерского искусства составляет умение заразить коллектив единым настроением, внушить ему единую музыкально-исполнительскую идею, направить его воображение в единое русло и т. д. Можно ли сомневаться в том, что природа этих процессов одинакова как в оркестровом, так и в хоровом исполнении?

Конечно, психологическое воздействие дирижера на музыкантов материализуется в жестах и движениях, которые связаны с конкретными особенностями пения или игры на том или ином инструменте.

Поэтому дирижер должен знать специфику управляемых им инструментов и голосов; чем лучше он ее знает, тем более уверенно руководит исполнением, влияет на звукоизвлечение, а через него и на звучность в целом, помогает музыкантам в преодолении имеющихся технических трудностей.

В технике дирижирования хором и оркестром специфика управления какой-либо партией или группой проявляется в имитации дирижером игровых движений.

Имитация различного вида смычковых штрихов, амбушюрных и артикуляционных движений сочетается с разной подачей дыхания, которое в зависимости от характера музыки и инструмента (голоса) разнообразно меняется. Опытный дирижер покажет дыхание скрипкам иначе, чем тромбонам; сопрано (в хоре) — иначе, чем басам; валторнам в низком регистре — иначе, чем в высоком, и т. д.

Специфические особенности техники хорового (а *capella*) и оркестрового дирижирования заключаются в различных образно-эмоциональных и звуковых масштабах, что, естественно, определяет разницу в масштабах жестовых и пантомимических движений².

Само положение хора на эстраде и условия его зрительного контакта с дирижером позволяют последнему добиваться таких филигранных тонкостей в звучании (употребляя для этого самые минимальные по масштабу движения), которые в условиях симфонического дирижирования не имеют места в силу зрительно-акустических причин³.

Система работы с хором, где тончайшая отделка исполнения достигается путем многократных репетиций, освобождает руководителя на концерте от многих дирижерско-технических трудностей. Темпы подготовки симфонических программ, принятые в современной оркестровой практике, наоборот, предъявляют к технике симфонического дирижера

¹ Письмо Листа к Жану Полю. Цит. по книге: G. Schüppel, Geschichte des Dirigierens, S. 332.

² Эта разница сглаживается при дирижировании кантатно-ораториальными и оперно-хоровыми произведениями.

³ При дирижировании большими хоровыми массивами и сводными хорами это положение резко изменяется.

исключительно серьезные и разнообразные требования. В частности, достижение метро-ритмического ансамбля в оркестровом исполнении представляет для дирижера значительно большую трудность, чем аналогичная задача при хоровом исполнении а cappella. Динамическая изощренность хорового звучания а cappella нуждается в несколько другой жестовой технике, чем крупный динамический план оркестрового звучания.

Техника управления дыханием и штрихами в хоре также частично отличается от аналогичной техники управления оркестром.

И все же указанные отличия не столь существенны, как та общность, которая связывает оба вида дирижирования. Практика подтверждает: хорошо образованный, талантливый дирижер может без особых трудностей переключаться с симфонического дирижирования на хоровое и наоборот.

То, что далеко не каждый дирижер способен к такому переключению (это касается главным образом хоровых дирижеров), свидетельствует скорее о некоторых недостатках в системе их обучения, чем о коренной разнице между техникой хорового и оркестрового дирижирования¹.

В постановке дирижерского аппарата сходство хорового и оркестрового дирижирования проявляется еще более фундаментально и по существу не оставляет места для каких-либо значительных специфических оттенков, ибо постановка отражает лишь общие принципы и правила, извлеченные из конкретного многообразия техники.

Анализ техники пения и игры на различных инструментах приводит к пониманию того, что основные закономерности этой техники едины (во всяком случае, в пределах одного творческого направления). Так, для современного музыкально-исполнительского искусства во всех его видах характерно одно и то же отношение к вопросам дыхания и опоры звука (в широком их понимании), цельно-гибкой руки (в тех видах исполнения, где руки составляют существенную часть исполнительского аппарата), свободы и непринужденности движений, слухо-моторной связи и т. д.

Где же и проявиться этой общности как не в постановке аппарата дирижера, управляющего разными видами исполнения и объединяющего их в одном ансамбле (см. табл. IV, V, VI).

Структурная (анатомическая) и функциональная (физиологическая) природа дирижерского аппарата одинакова у дирижера хора и у дирижера оркестра, что также является важным фактором, определяющим единство принципов постановки.

Следовательно, основные положения данной книги относятся в равной мере как к хоровому, так и к оркестровому дирижированию.

¹ Поучителен пример Аренского, Климова, Шоу и других замечательных дирижеров, с успехом руководивших как хором, так и оркестром. Аренский говорил, что он научился дирижировать оркестром, управляя хором (см.: С. Василенко. Мои воспоминания о дирижерах: Журнал «Советская музыка», 1949, № 1).

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Строение и функции дирижерского аппарата

...человеческая рука достигла той высокой ступени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини.

Ф. Энгельс. Диалектика природы

Назначение дирижерского аппарата

Физический аппарат дирижера делает видимой «жизнь его человеческого духа» или, иначе говоря, выражает музыкально-исполнительский замысел и художественную волю дирижера понятно зримым образом.

Дирижер устанавливает и поддерживает контакт с исполнителями; пластично воплощает характер музыки, ее идею и настроение, заражая коллектив своим артистическим энтузиазмом; управляет звучностью и «лепит» форму произведения.

Для осуществления этих целей нет других средств, кроме физического аппарата, руководимого мыслью, волей, чувством и слухом дирижера¹.

Части дирижерского аппарата и их взаимосвязь

Части дирижерского аппарата — руки, лицо, корпус (голова, торс, ноги). Каждая из них имеет свои специфические выразительные свойства и выполняет определенные жестовые, мимические и пантомимические действия, посредством которых дирижер управляет исполнением.

Все части дирижерского аппарата одинаково важны и нуждаются в тщательном развитии, которое может быть успешным лишь при условии систематической работы над синтезом их действий.

При изучении дирижерского аппарата возникает необходимость рассмотреть особенности строения и функции каждой его части в отдельности.

¹ Есть иная точка зрения, утверждающая, что влияние дирижера на исполнителей — чисто психическое, «внутреннее». Техника дирижирования якобы не играет при этом существенной роли; важнее какая-то «особая магнетическая сила», исходящая от дирижера. Правильно подчеркивая важность эмоционально-психического начала в дирижерском исполнении, указанная точка зрения не учитывает, однако, что оно проявляется все же физически — через жест, взгляд, облик дирижера, — как бы тонко и неуловимо это ни происходило.

Рука и ее строение

Изучая человеческую руку, мы убеждаемся, что ее строение изумительно соответствует тем разнообразным и сложным действиям, которые она совершает (см. табл. VII).

Верхний отдел руки — плечо — отличается в своих движениях широтой диапазона и массивностью, точностью и подвижностью, силой, ловкостью и разнообразием, что соответственно обеспечено устройством плеча: длинной, массивной плечевой костью, плечевым суставом шаровидной формы, сильными и ловкими мышцами, расположенными на спине и плечевом поясе и прикрепленными другим концом к плечевой кости¹.

Всевозможные сложные движения плеча комбинируются из сочетания элементарных: сгибания и разгибания, приведения и отведения, поворотов внутрь и наружу (пронации — супинации) и вращения.

Плечо — основа руки, ее опора.

Оно «питает», поддерживает движение руки так же, как дыхание певца «питает», поддерживает звук, и тем самым плечо помогает поддерживать и регулировать дыхание исполнителей.

Исключительно велико значение эмоционально-выразительных и колористических движений плеча. Выдающийся французский музыкант и педагог Ф. Дельсарт (1811—1871) называет плечо «термометром чувства». Скванное и инертное плечо часто служит первопричиной многих дирижерских неудач.

Средний отдел руки — предплечье — более тонкий по форме и более легкий по весу, является продолжением плеча, с которым оно соединяется через локтевой сустав цилиндрической формы, что дает предплечью возможность делать быстрые движения. По скорости движений предплечье имеет преимущества перед плечом, но значительно уступает ему в силе и массивности взмаха. Предплечье, в отличие от плеча и изолированно от него, не может совершать круговых движений, зато сгибание и разгибание, приведение и отведение, а также повороты внутрь и наружу (пронация и супинация) осуществляются им весьма маневренно.

Наиболее характерны для предплечья движения пронации и супинации, что определяется строением костей предплечья — локтевой и лучевой. В дирижировании для правой руки более употребительно положение пронации (ладонью вниз), когда лучевая кость расположена наискось по отношению к локтевой (при супинации эти кости расположены параллельно). Для левой руки дирижера в равной степени употребительны оба положения.

Сила пронационных и супинационных движений предплечья неодинакова в разных положениях руки. Так, при разогнутой (в локтевом суставе) руке пронация сильнее, чем супинация. При согнутом положении руки активнее супинация. Резкие пронационные движения используются при акцентах правой руки в быстрых темпах. Сильные супинационные движения левой руки эффективны при *subito f*.

Предплечье служит передаточным звеном от плеча к кисти. Как таковое оно должно обеспечивать гибкость и цельность руки. При этом особую роль играют локтевой и кистевой суставы, через которые предплечье соединено с плечом и кистью. Различная степень фиксации и расслабления этих суставов приспособляется к нужному характеру движения всей руки.

¹ Шаровидная форма плечевого сустава главным образом и обуславливает точные и разнообразные действия плеча.

Имеет значение изменение положения предплечья по отношению к плечу и кисти (о чем подробнее см. на стр. 75—76).

Кисть — самый легкий и тонкий отдел руки — состоит из трех частей: запястья, пясти и пальцев. Она связывается с предплечьем в кистевом (лучезапястном) суставе. Костное и мышечное строение кисти (27 мелких костей, соединенных суставами различной формы и приводимых в движение системой ловких мышц) делает ее органом, исключительно подвижным и тонким, способным к множеству разнообразнейших движений (К. С. Станиславский назвал кисти рук «глазами тела»).

Элементарные движения кисти — сгибание и разгибание, приведение и отведение (лучевая и локтевая абдукция) — совершаются в кистевом суставе (см. табл. VIII). Определенное сочетание этих движений с пронационно-супинационными движениями предплечья дает вращение кисти. Пронация и супинация кисти осуществляются лишь соответствующим движением предплечья (см. табл. VII, рис. 5 и 6).

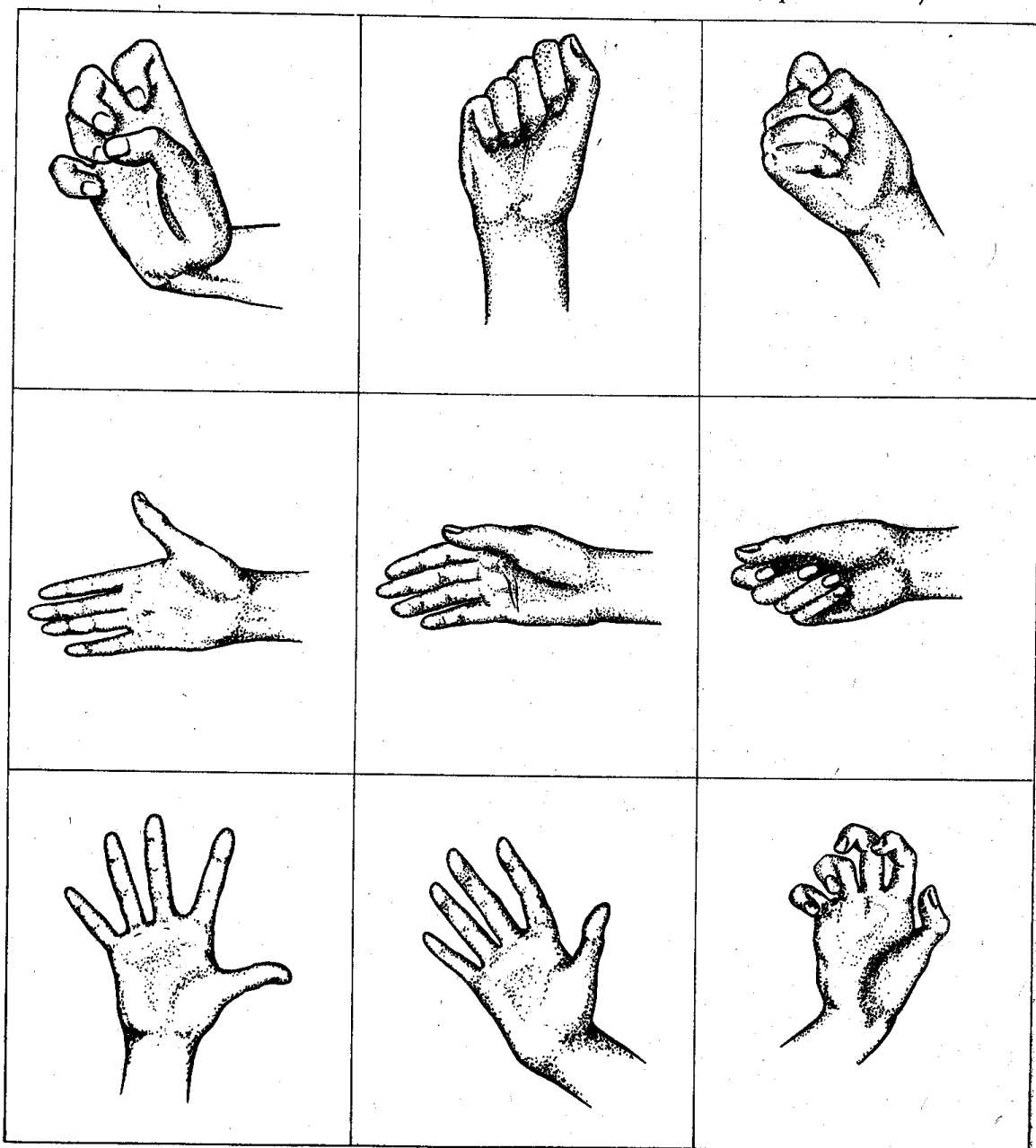


Рис. 1.

Для выражения многообразных деталей музыки кисть дирижера принимает различную форму, используя особенности своего строения. Кисть может быть круглой, плоской, угловатой, собранной в кулак, раскрытой веером и т. д., с множеством градаций и промежуточных форм (см. табл. IX и рис. 1).

Кисть дирижера имитирует разные виды прикосновения; она может касаться, гладить, нажимать, сжимать, рубить, ударять, царапать, ошупывать, опираться и т. д. При этом осязательные представления, ассоциируясь со звуковыми, помогают выразить различные тембровые и штриховые особенности звучания: тепло, холодно, мягко, твердо, широко, узко, толсто, тонко, кругло, плоско, глубоко, мелко, бархатно, шелково, металлически, компактно, рыхло, разреженно и т. д.

Немаловажную роль в выразительных движениях играют пальцы. Они указывают, обращают внимание, отмеряют и соразмеряют, собирают, рассеивают, «излучают» звук и т. д.; подражают тем или иным игровым и артикуляционным движениям.

Пальцы выполняют свою функцию во взаимодействии, представляя собой, по выражению К. Н. Игумнова, «как бы один дружный коллектив».

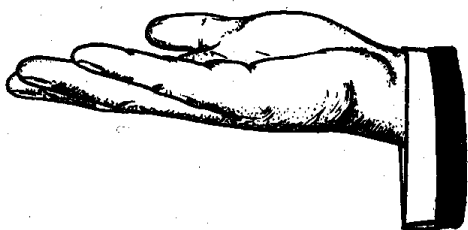


Рис. 2а.

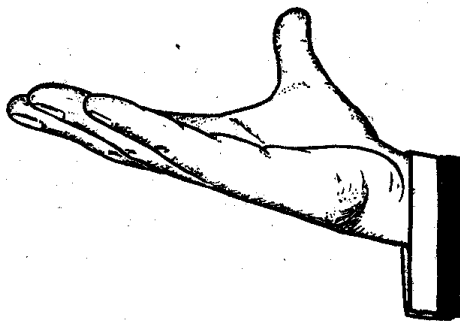


Рис. 2б.

Особо следует отметить роль большого и указательного пальцев. Их каждое движение или положение ярко и характерно окрашивает выразительное движение или положение всей руки. Из рис. 2а и 2б видно, как меняется смысловое значение кисти в результате изменения положения лишь большого пальца (в первом случае кисть «просит», во втором случае «требует»; см. рис. 2а и 2б).

Большой палец помогает кисти в лепке звучности, в ощущении «формы» звука и т. д.¹

Части руки (кисть, предплечье и плечо) действуют координированно. В дирижерской технике наиболее употребительны движения всей рукой. Однако иногда, в зависимости от характера музыки, в движение могут быть включены преимущественно кисть или предплечье при относительной неподвижности плеча. Строение руки допускает движение кисти при относительно неподвижных предплечье и плече и движение предплечья при относительно неподвижном плече. В этих случаях суставы, в которых происходит движение, более расслаблены.

Во всех случаях кисть, как правило, остается направляющей и наиболее важной частью руки.

¹ Психологи отмечают, что при ошупывании большой палец является «точкой опоры», играющей роль своеобразной «подвижной ладони». Указательный палец ведет ошупывание, от него движение передается к среднему и безымянному пальцам. Мизинец как бы замыкает эту систему. Замечено, что при выключении большого и указательного пальцев целостный характер акта ошупывания нарушается (см.: Б. А н а н ь е в. Пространственное различение. Изд. ЛГУ, 1955, стр. 100).

Выразительные функции рук

Строение руки обеспечивает многообразие ее использования в дирижировании.

Руки дирижера с помощью его взгляда удерживают и поддерживают контакт с коллективом, вместе с корпусом регулируют и поддерживают исполнительское дыхание, вместе с лицом управляют артикуляцией. Но нигде значение руки не проявляется так полно, как в управлении темпо-метро-ритмом и агогикой, нюансировкой и динамикой, характером звуковедения и штрихами. В этих случаях руки дирижера незаменимы. Обладая «эластичностью резины и устойчивостью стали, легкостью воздуха и, если нужно, тяжеловесностью гранита» (П. Чайковский о руках Г. Бюлова), руки дирижера формируют звучность в самых разнообразных направлениях.

Разделение функций правой и левой руки

Выразительные возможности рук расширяются вследствие разделения функций правой и левой руки.

Разделение функций рук не является специфической особенностью дирижирования. Оно возникло в процессе исторического развития человека, в процессе труда и охватывает все области человеческой деятельности.

Так, левая рука обычно придерживает предмет труда, поворачивает его, ощупывает, в то время как правая действует орудием труда. Эти глубоко укоренившиеся в практике двигательные ощущения опосредствованно отражены в разделении функций рук дирижера (о чем подробнее см. ниже, на стр. 99—102).

Значение мимики

Древнеримский писатель Квинтилиан (35—95 годы н. э.) отмечает огромные выразительные возможности рук: «Руки почти говорят, — утверждает Квинтилиан. — Не руками ли требуем, обещаем, призываем, отсылаем, грозим, умоляем, показываем отвращение и страх, вопрошаем, отвергаем? Не ими ли изъявляем радость, печаль, сомнение, признание, раскаяние, количество, образ, число и время? Не ими ли возбуждаем, просим, запрещаем, одобряем, удивляемся, выражаем стыдливость и другие чувствования? В показании мест и лиц не заменяют ли они наречий и местоимений? Так что между многообразием языков у всех племен и народов рука есть, кажется, образ изъяснения общий всем людям»¹.

Нам понятна увлеченность автора этой образной характеристики. Наблюдающим процесс дирижерского исполнения выразительность рук кажется магической в силу того, что они находятся на «переднем крае борьбы» за воплощение дирижерского замысла. Но все же руки, по Квинтилиану, «почти говорят». Это значит, что в ряде случаев абсолютно точный смысл жеста не может быть понят без выразительной мимики или пантомимы. Мимика дополняет взмах руки, «досказывает» его внутреннее содержание, создает жестовый подтекст.

В каком-то смысле каждая часть нашего облика имеет свою характерную выразительность. «Есть руки умные и руки, лишенные воображения, — говорит А. Франс. — Есть лицемерные колени, эгоистические локти, плечи наглые и спины добрые» («Преступление Сильвестра Бонара»).

Однако многие дирижерские жесты при всей их отточенности могут оказаться неясными по смыслу, если они не освещены выразительным взглядом и мимикой.

Руки способны самостоятельно выразить «количество, образ, число

¹ Марк Фабий Квинтилиан. Двенадцать книг риторических наставлений, часть II. СПб., 1834, стр. 387.

и время»; они в состоянии, указывая место и лицо, исполнить обязанности наречий и местоимений. Но невозможно представить, чтобы наши руки, не поддержанные соответственно выражением глаз, лица или положением корпуса, могли абсолютно точно и однозначно выразить отвращение, радость, горе, признание, восхищение и т. д.

Один пример из истории дирижерско-хорового факультета Московской консерватории, который привел профессор К. Б. Птица, как нельзя лучше иллюстрирует это положение. «В классе проф. Г. А. Дмитриевского (примерно в 1926 году) проводились опыты занятий по технике дирижирования с врожденнослепыми. Имея достаточную музыкальную одаренность и грамотность, эти слепые студенты показали полную непригодность к дирижерской специальности. Всякие попытки к исполнению были безрезультатны вследствие выключенного из процесса управления зрения и отсутствия выразительности лица»¹.

Все это очень важно с точки зрения особенностей коллективного исполнения, в котором участники ансамбля не имеют возможности строить догадки о значении того или иного жеста, разглядывая взмахи рук дирижера. Вот почему «взгляд его глаз, — как говорит Ш. Мюнш, — часто значит больше, чем движение палочки или положение руки»².

Взгляд дирижера

Едва ли не самой важной функцией взгляда является контакт — тот человеческий контакт с исполнителями, без которого дирижеру трудно добиться тонкого и глубокого понимания своих намерений со стороны управляемого им ансамбля.

«Самый торжественный момент... когда вы впервые встречаетесь с оркестром... — говорит Ш. Мюнш. — В эту минуту перед вами... сто живых людей, и каждому из них знакомы и радость, и боль, и страдание. Прежде чем выразить им свое удовольствие по поводу совместной работы, как я это обычно делаю, я всегда смотрю на сто обращенных ко мне лиц. Я стараюсь прочесть, что выражают их глаза, и найти в них счастье, а иногда — увы! — и затаенное горе. Я пытаюсь понять, какую роль играет каждый из них в *comédie humaine* (человеческой комедии). Это короткие минуты молчаливого общения, проникающего до самых глубин сердца, создающего атмосферу симпатии, дружелюбия и доверия»³.

Взгляд дирижера может быть направлен на весь ансамбль исполнителей, на одну какую-либо группу или партию, на отдельного музыканта.

Особенно важен дружелюбный — ободряющий или успокаивающий — взгляд дирижера во время ответственных вступлений или соло.

«Нервному музыканту я бросаю взгляд за такт или за два до вступления и затем отворачиваюсь, чтобы его не тревожить, — говорит Бруно Вальтер. — Если вступление удалось, я посылаю ему взгляд признательности и одобрения, и во многих глазах я видел потом благодарность за такой способ обращения»⁴ (см. табл. X).

Взгляд дирижера оттеняет звуковую перспективу, и исполнение звучит то «издали», то «вблизи», то «сверху», то «снизу», то широко, на большом пространстве, то собранно, компактно, как бы из одной точки.

¹ К. Птица. Цит. издание, стр. 13.

² Ш. Мюнш. Я — дирижер, стр. 70.

³ Там же, стр. 77.

⁴ Б. Вальтер. Оркестр и дирижер. «Красная вечерняя газета», Л., 5 января 1927 г.

**Природа мимической
выразительности**

Мимическая функция лица проявляется в действии тесно связанных между собой лицевых или мимических мышц, расположенных в окружностях органов чувств — глаз, рта, носа, ушей. Сокращение лицевых мышц регулирует восприятие человеком ощущений и впечатлений, получаемых из окружающей среды. Чтобы полезные воздействия среды лучше воспринимались нашими органами чувств, лицевые мышцы расширяют их, ставят в наиболее выгодное для этого положение. Вредные воздействия вызывают противоположную реакцию: лицевые мышцы закрывают органы чувств или суживают их.

Эта биологическая функция лицевых мышц является основой, из которой в опыте человека возникают мимические движения, выражающие то или иное эмоциональное состояние, желание, мысль. Так, выражая презрение, мы приподнимаем нижнее веко, поджимаем крыло носа и опускаем угол рта, то есть суживаем глаза и замыкаем органы обоняния и вкуса, показывая тем самым, что данное явление нам неприятно, что мы желаем отдалить его от наших органов чувств.

Эта важнейшая закономерность, объясняющая происхождение мимической выразительности, сформулирована П. Ф. Лесгафтом следующим образом: «Человек приучается относить сокращения мышц, окружающих органы высших чувств, к получаемым ощущениям или впечатлениям и производит затем такие же сокращения под влиянием чувствований, соответствующих этим впечатлениям, причем степень сокращения и число участвующих мышечных групп прямо пропорциональны силе впечатления»¹.

Мимические мышцы, в отличие от скелетных, прикрепляемых к костям, начинаются от костей лицевого отдела черепа и прикрепляются к коже лица, что обуславливает исключительно большую подвижность и тонкость мимических движений. Самое незначительное сокращение лицевой мышцы чрезвычайно заметно и вызывает соответственное изменение выражения.

Корпус дирижера

Пантомимические движения совершаются корпусом (голова, торс, ноги). Движения головы не только способствуют увеличению диапазона зрения (дирижер должен держать в поле зрения весь исполнительский коллектив, который зачастую расположен на эстраде очень широко и глубоко), но и усиливают пантомимическую выразительность всего корпуса (см. табл. XI).

Движения головы весьма заметны и применяются дирижером экономно. Способность к таким движениям должна быть развита в высокой степени. Легкое и быстрое или спокойное и плавное движение головы в сторону вступающей партии — часто наилучшее средство обеспечить нужный характер вступления. От характера посадки головы зависит общая выразительность корпуса.

Торс служит опорой для рук и головы. Он «питает» их движения подобно тому, как плечо «питает» движения предплечья и кисти. Следовательно, торс дирижера является важным фактором поддержки и регулирования дыхания хора и оркестра.

Для этой цели торс должен быть прежде всего устойчив и совершать лишь самые необходимые и экономные движения.

Основное положение дирижерского торса аналогично певческой

¹ П. Ф. Лесгафт. Собрание педагогических сочинений, том 4. «Физкультура и спорт», М., 1953, стр. 56.

установке (он прям и естествен, плечевой пояс спокойно развернут, грудная клетка в свободном высоком положении).

Различное положение ног оказывает влияние на выразительность корпуса и придает облику дирижера тот или иной характер. Однако частые изменения в положении ног создают неустойчивость корпуса, делают дирижерский облик суетливым; вот почему эти изменения должны быть экономны и целесообразны.

В самых общих чертах можно отметить, что при исполнении спокойной, созерцательной, сосредоточенной и т. д. музыки, нуждающейся в умеренных движениях, для дирижера чаще характерна сближенная постановка ног. Повышенно экспрессивные формы выражения, для которых требуются более размашистые и сильные движения, связаны с более широкой расстановкой ног.

Скульптурная выразительность корпуса Одно из выразительнейших свойств корпуса — его скульптурность. В скульптурно-рельефном облике дирижера воплощается характер музыкального образа, его художественная идея, стилистические и жанровые особенности, как, например: величавая торжественность «Credo» из Мессы *h-moll* Баха; скорбное раздумье «Lacrimosus» из «Реквиема» Моцарта; героические образы хоровой интродукции из оперы «Иван Сусанин» Глинки; экстатический пафос хора «Прометей» Танеева и т. д.

Движения дирижерского корпуса чрезвычайно приметны. Являясь исключительно «острым», сильнодействующим выразительным средством, они должны использоваться особенно экономно. Злоупотребление движениями корпуса приводит к тому, что исполнители перестают обращать внимание на суетливого дирижера (который им в этом случае мешает), в результате чего контакт между ним и ансамблем нарушается¹.

Сколько бы мы ни наблюдали за исполнением мастеров дирижерского искусства, нас каждый раз поражает, как, иногда в неподвижном корпусе, часто при почти неподвижных (невидимых со стороны зала) руках, рельефно и заразительно «звучат» темпо-ритм и динамика данного произведения. Здесь играет роль умение найти динамику скульптурного положения корпуса, найти облик, несущий характерные черты музыкального движения.

Опора движения Проблема опоры движения всегда была одной из самых сложных при обучении дирижированию. Известно, каких трудов стоит добиться, чтобы рука молодого дирижера превратилась из «пустой», безопорной в «поющую», опертую, «тянущую» звук. Если учесть при этом, что так называемая «опора звука» в исполнительском коллективе во многом зависит от «опертости» дирижерской руки, то станет ясна вся важность указанного навыка.

Понятие опоры движения тесно связано с понятием опертого звучания, при котором акустические возможности определенного инструмента использованы наилучшим образом и, следовательно, полностью включена соответствующая данному звуку шкала обертонов. Такое звучание обладает наибольшей полнотой и легкостью распространения в любых акустических условиях.

Опертый звук является результатом правильного взаимодействия трех механизмов: звукоизвлекающего (дыхание, смычок, кла-

¹ Неуместные или чрезмерные движения корпуса отражаются на ясности и выразительности движений рук.

вишный механизм), звук возбуждающего (связки, струна) и резонаторного (дека, грудной и головной резонаторы).

При опертом звучании возникает органичная слитность, контакт между дыханием (смычком, клавишей), струной (связкой) и определенными резонаторами. Суть дела заключается здесь в том, что характер прикосновения и сила нажима смычка или дыхания оптимально соответствуют характеру и силе вибрации струны или связки и создают наиболее благоприятные условия для образования соответствующих колебаний в резонаторе.

Регуляторами такого взаимодействия служат музыкальный слух и мышечное чувство музыканта-исполнителя.

При опертом звучании возникает цельно-гибкая система: рука — смычок — струна — дека или: дыхательные мышцы — «столб дыхания» — связка — резонатор и т. д.

Палец пианиста ощущается как «длинный», тянущийся «словно от локтя или даже от плеча». Он «приклеивается» к клавиатуре, погружается в нее до отказа, «до дна». Рука пианиста при этом «дышит» единым целостным движением, «внутренне сопереживаемым всем организмом, всем телом играющего — вплоть до мышц живота»¹.

Певцы говорят, что при опертом звучании дыхание и звук ощущаются как нечто единое, как эластичный «стержень» или «столб», опирающийся нижним концом на брюшной пресс, а верхним концом на резонатор; певец чувствует «в себе как бы прямую «ось», а звук воспринимает в одном постоянном «фокусе»².

Как бы ни были субъективно выражены эти ощущения, они отражают объективную закономерность: органичную слитность исполнителя с инструментом. В пении слитность может достигать наибольшего предела, поскольку инструмент вокалиста неотделим от него самого. Что касается дирижера, то его движения, отражая природу игровых (певческих) движений, связаны с «инструментом» опосредствованно, воображаемо. Это несколько усложняет выработку опоры движения.

В субъективном ощущении опора дирижерских движений воспринимается как эластичное движение цельно-гибкой руки, опирающейся в плечевом суставе на корпус и кистью «на инструмент». Рука как бы разрезает упругую среду, преодолевая ее «сопротивление». Возникает ощущение, что рука «нагружена» звуком, «несет», «излучает», «лепит» его, ведет «смычок», регулирует дыхание и т. д. Мышечные ощущения дирижера при этом сходны с мышечными ощущениями соответствующих исполнителей. Естественно, что такое ощущение опоры может появиться на основе практики пения или игры на инструменте.

К вопросу об опоре движения мы еще вернемся позже. Сейчас необходимо рассмотреть, каковы особенности этого явления с точки зрения анатомии и физиологии дирижерского аппарата. В этом плане в первую очередь важны понятия о точке опоры и точках приложения сил, о взаимодействии групп мышц, о мышечном тонусе и мышечном чувстве.

¹ Г. Коган. Работа пианиста. Музгиз, М., 1963, стр. 21, 23.

² Д. Аспелунд. Развитие певца и его голоса. Музгиз, М., 1952, стр. 78—82; «Вопросы вокальной педагогики», сборник статей. Музгиз, М., 1962, стр. 68; Ф. Заседа- телей. Научные основы постановки голоса. М., 1929, стр. 27.

**Точка опоры,
точка приложения силы
и точка сопротивления**

Рука, как рычаг, имеет три точки: точку опоры, точку приложения силы и точку сопротивления. Точкой опоры служит сустав, от которого совершается движение; точка приложения силы совпадает с точкой прикрепления работающей мышцы, а точка сопротивления находится в кисти, опирающейся на инструмент или несущей груз.

Длина рычага меняется в зависимости от того, делается ли движение всей рукой, предплечьем или кистью. В первом случае точка опоры находится в плечевом суставе, а точка приложения силы — на плече; во втором случае точка опоры переместится в локтевой сустав, а точка приложения силы — на предплечье; в третьем случае точкой опоры будет служить кистевой сустав, а точка приложения силы расположится на кисти. Плавность движения создается благодаря эластичному равновесию между точками сопротивления и приложения силы. Это равновесие, в свою очередь, обеспечивается точкой опоры и взаимодействием групп мышц, приводящих руку в движение:

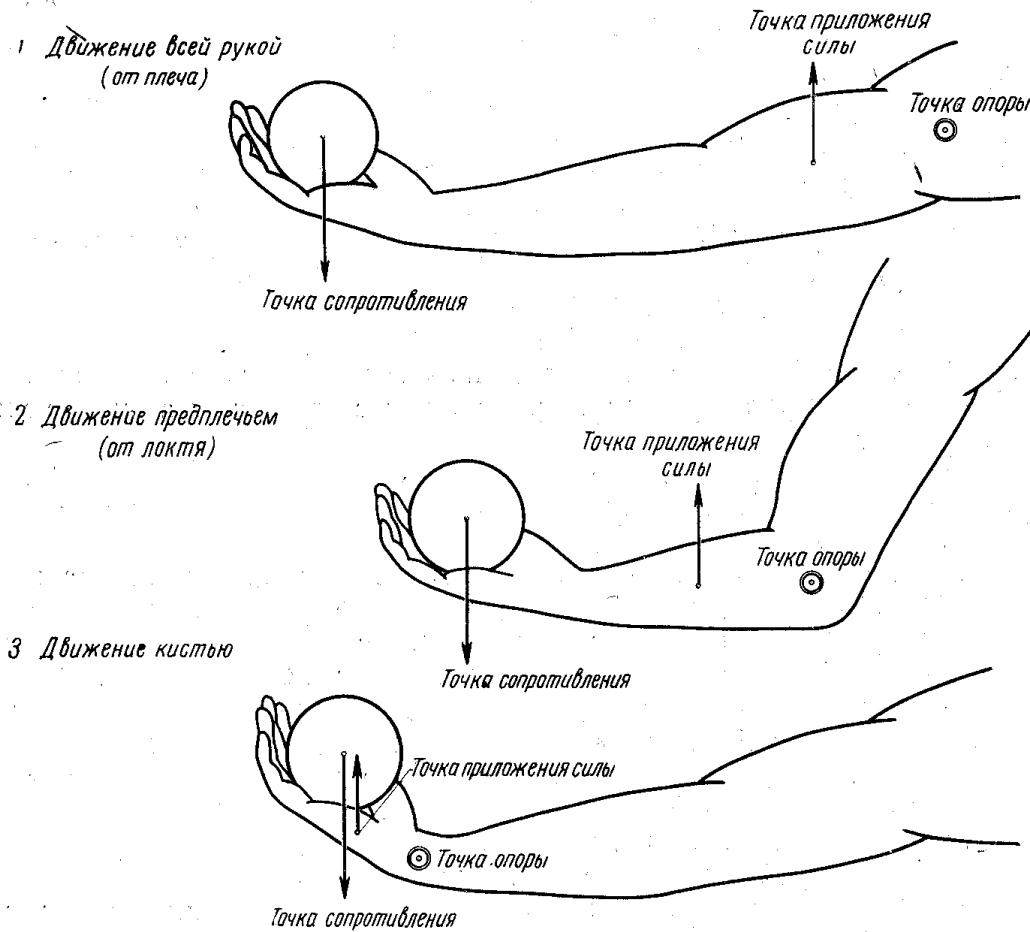


Рис. 3.

**Взаимодействие групп
мышц**

Действие мышцы или группы мышц в одном каком-либо направлении сопровождается уравновешивающим противодействием другой мышцы (или мышечной группы) в противоположном направлении. Так, если бицепс, действуя как сгибатель, поднимает предплечье, то три-

цепс, выполняющий функцию разгибателя, будет в это время противодействовать сгибанию и наоборот¹.

Взаимоуравновешивание мышц-антагонистов является природной особенностью всякого произвольного движения. В музыкально-исполнительской, в том числе и дирижерской, технике опора движения совершенствуется как путем специальных упражнений, так и в практике дирижирования. Применяя различные психологические приспособления, то есть представления и ассоциации, дирижер может искусственно активизировать работу мышц-антагонистов, увеличивая тем самым сопротивление, упругость опоры (см. стр. 85—86).

Мышечный тонус Мышцы живого человека никогда не бывают абсолютно расслаблены, даже во время сна, и постоянно сохраняют определенное состояние активности, готовности к действию. Это состояние называется мышечным тонусом. В дирижировании мышечный тонус может быть различной силы в зависимости от характера исполняемой музыки. Умение найти и поддержать нужный мышечный тонус чрезвычайно важно при подготовке хора и оркестра к началу исполнения, при подготовке соответствующих вступлений, а также во всех случаях ответственного управления хоровым (или оркестровым) дыханием (см. стр. 91—93).

Мышечное чувство Одним из самых замечательных свойств нашего мышечного аппарата является так называемое мышечное чувство. «Мышечное чувство, — по определению И. М. Сеченова, — сумма ощущений, сопровождающих всякое движение членов нашего тела и всякое изменение в их положении относительно друг друга». «Верх, низ, перед, зад, правое, левое, прямо, вперед, поворот, подъем, наклон, скорый, медленный, отрывочный и пр. суть показания мышечного чувства»².

Мышечное чувство, по утверждению Сеченова, наравне со зрением и слухом является анализатором пространства и времени. Заслуживает исключительного внимания тот факт, что наше ухо (как утверждает Сеченов) не может оценивать продолжительность пауз без помощи мышечного чувства³.

Мышечное чувство вызывается раздражением соответствующих нервных окончаний (рецепторов), расположенных в мышцах, на коже, сухожилиях и суставных сумках. Активные движения анализируются мышечным чувством с большим трудом, чем движения умеренные и малоинтенсивные. К наиболее чувствительным местам, в которых локализуется мышечное чувство, относятся плечевой, лучезапястный (кистевой) и пястно-фаланговый суставы. Локтевой сустав является среднечувствительным, а фаланговые суставы — малочувствительными⁴.

Эти данные физиологии подтверждаются в дирижировании. Часто причина, по которой ученик не находит нужного контакта своих движений с хоровой звучностью, заключается в применении им неоправданно больших движений. Переход на экономный взмах помогает ученику найти необходимое ощущение.

¹ Это явление объясняется координацией процессов возбуждения и торможения, происходящих в соответствующих отделах коры головного мозга.

² И. Сеченов. Физиология нервных центров. Изд-во АМН СССР, М., 1952, стр. 36.

³ И. Сеченов. Избранные философские и психологические произведения. Огиз, М., 1947, стр. 522; «Физиология человека», под общей редакцией проф. А. Крестовникова. «Физкультура и спорт», М., 1954, стр. 127.

⁴ «Физиология человека», стр. 127—128.

В практике дирижирования малоупотребительны движения предплечьем от локтя; это определяется, кроме всего прочего, тем, что локтевой сустав двигательнo (кинестезически) менее чувствителен.

Мышечное чувство, таким образом, наравне со слухом является одним из важнейших факторов, обуславливающих работу дирижерского аппарата.

«Мышечный слух»

Постепенно, по мере того как мышечно-слуховая координация автоматизируется и превращается в навык, вырабатывается «мышечный слух», аналогичный так называемому «вокальному слуху»¹. На определенном этапе профессионального опыта у дирижера возникает способность «слышать» рукой и «осязать» ухом, иначе говоря, мышечно-слуховая координация его аппарата достигает высокой степени совершенства. Это обеспечивает такую точную, тонкую и быструю реакцию дирижерского аппарата, которая в других условиях была бы невозможна.

Роль центральной нервной системы

Рассмотренные особенности двигательного аппарата (взаимодействие мышц, мышечный тонус, мышечное чувство, «мышечный слух» и т. д.) не являются имманентными свойствами мышцы, а заключены в центральной нервной системе, которая и руководит всей нашей двигательной деятельностью на основе условно-рефлекторных связей. «Нервная система есть всегда инициатор деятельности рабочего органа», — говорит И. М. Сеченов.

Без учета этого важнейшего факта наше знание особенностей строения и функций дирижерского аппарата было бы не только неполным, но и просто неверным.

В функционировании дирижерского аппарата решающую роль играют не кости, суставы и мышцы, а богатство, разнообразие и сила условно-рефлекторных связей, которые образуются в коре головного мозга в результате жизненного и музыкально-профессионального опыта дирижера. Чем богаче мысли, чувства, воображение и слух дирижера, тем сильнее его воля и выразительнее дирижирование, но при одном неременном условии: двигательный аппарат дирижера должен быть достаточно развит и приспособлен для этого.

Однако специальная работа по развитию дирижерского аппарата не может проходить абстрактно. Она состоит опять-таки в развитии соответствующих двигательных представлений на основе слуховых и в выработке правильной мышечно-слуховой связи.

Схема мышечно-слуховой координации

С точки зрения физиологии, механизм этой связи заключается в следующем.

Движения дирижерского аппарата совершаются по волевому импульсу, поступающему из коры головного мозга, где локализуются отчетливые и яркие представления музыкального образа. Движение, в свою очередь, воздействует на реальную звучность, создаваемую исполнителями.

Восприятие дирижером реальной звучности корректируется с внутренними представлениями музыкального образа, после чего появляется новый импульс — приказ из центра к дирижерскому аппарату («обратная связь»).

¹ Явление «вокального слуха» — это не что иное, как хорошо налаженная мышечно-слуховая связь между мышечными ощущениями от вокального аппарата и музыкально-слуховыми ощущениями.

Следовательно, каждый очередной импульс возникает на основе двух явлений: внутреннего идеального представления и восприятия реальной звучности, реального ответа на импульс. Назначение импульса-движения — добиться максимального приближения реальной звучности к идеальному представлению.

Импульсы появляются друг за другом с такой же непрерывной последовательностью, с какой течет во времени музыкальная мысль, вызывая логическую цепь движений, а через них поток реально звучащей в исполнительском коллективе музыки. Образуется замкнутая цепь, по которой проходит волевой «музыкальный ток», создаваемый разностью двух потенциалов: идеального замысла и реального исполнения. Эта цепь может быть изображена следующей схемой:

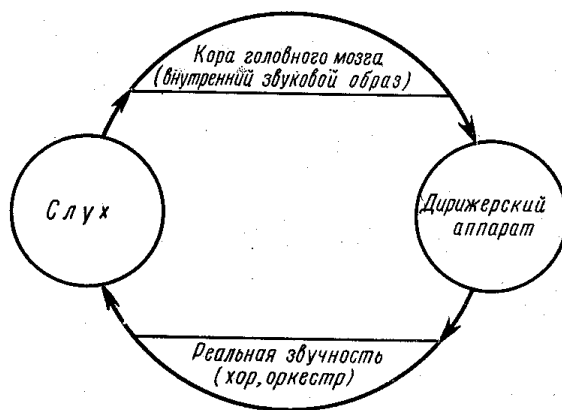


Рис. 4.

В том случае, когда дирижер делает движения, исходя лишь из некоего двигательного представления (что часто встречается у учеников, занятых своей абстрактной «техникой»), когда его внимание всецело поглощено зрительным и мышечным контролем движений, а музыка превращается в звуковой фон, на котором они совершаются, — указанная схема приобретает следующий вид:

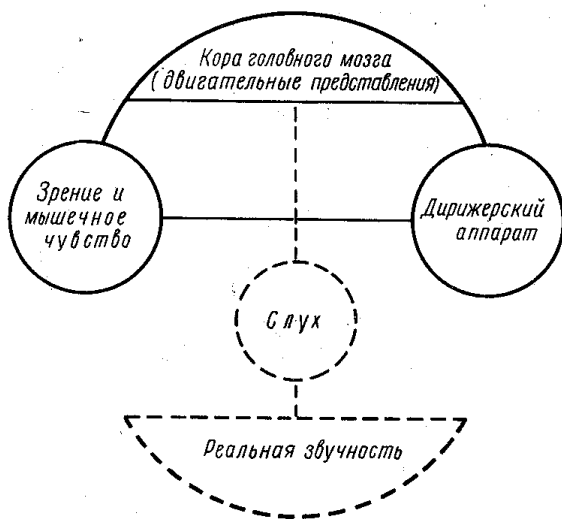


Рис. 5.

Такое положение, изредка допустимое при ритмо-гимнастических, вспомогательных упражнениях ученика, должно быть исключено на уроках по дирижерскому исполнению.

**Автоматизм движений
и гибкость навыков**

В развитой дирижерской технике предполагается такое владение навыками, при котором отпадает необходимость в анализе и контроле каждого движения, что, в свою очередь, возможно лишь при автоматизации движений.

И. М. Сеченов, анализируя физиологию произвольных движений, утверждал, что автоматизированными движениями легче управлять, что их можно сознательно изменять в зависимости от требований обстановки¹.

Пока навыки недостаточно отработаны, применим в том или ином случае анализ каждого их элемента с точки зрения художественной цели. Но по мере закрепления определенного навыка дробный анализ уступает место целостному представлению художественной задачи, управляющему автоматизированным движением. Иначе говоря, анализ движений (если он делается с позиций конечной художественной цели) может быть полезен на первом этапе работы и безусловно вреден в процессе художественного исполнения.

Анализ движений возможен, если он вызывается надобностью, но вовсе не является обязательным. Более того, можно считать идеальным такой случай, когда нужное движение схватывается учеником сразу, цельно, возникая в результате точного музыкально-пластического представления (образа).

Автоматизацию движений в физиологическом смысле не следует путать с автоматичностью исполнения в эстетическом смысле. Наоборот, точная автоматизация способствует свободе и полноценности художественной интерпретации². Автоматизм в эстетическом понимании слова создается, когда автоматизация (как физиологический процесс) вырабатывается вне эмоционально-образного переживания музыки и не связана с ним. Пути этой связи многообразны.

**Взаимодействие навыков.
Интерференция и перенос
навыков**

Развитие дирижерской техники связано с явлением взаимодействия навыков. Оно выражается в интерференции и переносе навыков.

Интерференция заключается в том, что имеющиеся навыки, если они недостаточно точно и сознательно усвоены, оказывают тормозящее влияние на возникновение новых и наоборот, хорошо усвоенные навыки облегчают приобретение новых.

Особенно это проявляется при так называемом ассоциативном торможении.

Например, если одна и та же исполнительская задача разучивается двумя приемами, то один из них будет тормозить другой, в случае недостаточно сознательного усвоения и нечеткой отработки обоих приемов.

Чем лучше владеет ученик навыком, тем легче он будет варьировать его и сочетать с другими.

Явление переноса навыков состоит в том, что положительный эффект, достигаемый от упражнения одних навыков, распространяется на другие. И в этом случае чем сознательнее усвоен навык, тем легче его результат переносится на другой. Примером такого переноса служит тот факт, что навык, развитый в одной руке, значительно проще вырабатывается в другой³.

¹ «Физиология человека», под общей редакцией проф. А. Крестовникова, стр. 392.

² См.: Г. Коган. Работа пианиста, стр. 85.

³ С. Рубинштейн. Основы общей психологии, издание второе. М., 1946, стр. 559—562; Б. Ананьев. Пространственное различение, стр. 135; К. Птица. Цит. издание, стр. 23.

Известные в музыкальной педагогике случаи, когда действие одной руки тормозится из-за недостаточной четкости действия другой (причем часто внимание ученика приковано не к причине, а к следствию), также объясняются явлениями интерференции и переноса навыков. Стоит лишь отшлифовать навык в «тормозящей» руке, как само собой получится то, что не выходило в «тормозимой».

Динамический стереотип Система навыков, возникших как приспособление дирижерского аппарата к художественным целям, развитых и закрепленных в разнообразных творческих условиях, составляет дирижерскую технику, обладающую и автоматичностью, и подвижностью действия.

С точки зрения физиологии, это то, что И. П. Павлов называет «динамическим стереотипом», то есть слаженной, уравновешенной и в то же время гибкой и подвижной системой внутренних процессов. Начальным этапом ее формирования у дирижера является так называемая постановка дирижерского аппарата.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Основы постановки дирижерского аппарата

Условность термина «постановка»

Термин «постановка», бытующий в методике и практике обучения, представляет собой понятие условное, поскольку основой дирижирования является не статичное положение или поза, а движение.

То или иное положение есть лишь частный случай движения, определяемый данным музыкально-исполнительским моментом (индивидуальные особенности данного произведения, коллектива, дирижера и т. д.).

Следует проявлять осторожность при рекомендации ученику тех или иных образцов постановки, чтобы он не принял за «образец» личную манеру преподавателя.

Манера и манерность

У каждого дирижера имеется своя манера дирижирования: характерные очертания используемой им дирижерской сетки и рисунка, посадка головы, манера держаться за пультом и т. д.

Это естественно и закономерно.

Но манера «с чужого плеча», усвоенная путем механического копирования, вредит дирижеру. Как маска, она скрывает его индивидуальные особенности, мешает их проявлению.

Еще хуже, когда молодой дирижер в поисках оригинальной манеры применяет для этого какой-либо специфически характерный жест. Такой жест может быть полезным и даже нужным в определенных условиях в качестве частного приема. Используемый же как постоянная манера, он приведет к манерности.

Одна и та же исполнительская задача может быть решена в разной дирижерской манере. Следовательно, манера дирижера в какой-то мере нейтральна по отношению к тем или иным выразительным особенностям музыки.

Нельзя оправдывать индивидуальной манерой погрешности против природы и здравого смысла. Так, если дирижер скован и сутул, если рисунок его движений хаотичен и запутан, а на лице застыла напряженная гримаса, то это плохо в любом случае и не может быть узаконено ни под видом индивидуальной манеры, ни под предлогом особых художественных намерений.

Непригодность узких правил

Узкосубъективные эмпирические правила, отражающие лишь индивидуальную манеру их авторов, выдаваемые за «правила постановки», непригодны для учащихся. Эти «правила постановки» находятся в неразрешимом противоречии со стихийным стремлением ученика

к творчеству, с проявлением им своих индивидуальных склонностей, с самим процессом музыкального исполнения, не терпящим штампов.

Учащиеся обычно замечают противоречивость и неясность таких «правил постановки» и задают преподавателю вопрос, ставший «классическим»: «почему вы требуете от меня соблюдения правил, которых не придерживаются другие профессиональные дирижеры?».

Для того чтобы у учащихся не возникали подобные вопросы, нужно, с одной стороны, умело сводить многообразие творческой практики к общим закономерностям, а с другой стороны — конкретно раскрывать эти закономерности, пользуясь множеством приемов, на самом разнообразном музыкальном материале.

Опасная и, к сожалению, распространенная ошибка заключается в том, что ученику вместо единой закономерности предлагается единственный прием, который выдается за образец правильной постановки.

Постановку дирижерского аппарата нельзя суживать до одного приема, образца, но не следует и расширять до значения дирижерской техники во всем ее объеме.

Это — явления, очень тесно связанные, но не тождественные; ибо если техника содержит конкретные выразительные средства дирижерского исполнения во всем их бесконечном многообразии, то постановка лишь формулирует самые общие принципы и правила наиболее рационального их проявления, извлекая единую закономерность из многообразия приемов и выразительных средств.

Любое правило постановки должно быть сформулировано таким образом, чтобы его справедливость была несомненной для подавляющего большинства конкретных случаев, иначе оно не имеет смысла. Если многообразие техники невозможно свести к единству принципов (принципов, но не приемов), то обучение оказывается на весьма шатком основании.

Именно поэтому нельзя предписывать ученику ставить руки «так-то», ноги — «так-то» и корпус — «так-то», если подобное указание не отражает общей закономерности.

**Широкий принцип
и конкретный навык**

В связи со сказанным возникают вопросы: «С чего же начинать обучение? Неужели на первом уроке ученику следует предложить для изучения все многообразие приемов дирижерской техники? Или наоборот, вместо того, чтобы конкретно показать начинающему, как поднять руки для первого взмаха, учащемуся нужно прочесть лекцию о принципах постановки? И можно ли требовать от ученика, чтобы он сразу во всем этом разобрался?».

Да, конечно, нельзя начинать обучение без объяснения основных принципов дирижирования в целом и принципов постановки дирижерского аппарата в частности. Вводные занятия (одно-два) должны быть посвящены этим темам.

Затем, параллельно с развитием навыков работы над партитурой, проводятся уроки по постановке дирижерского аппарата и дирижерской технике.

Эти занятия открываются циклом элементарных вспомогательных упражнений (см. стр. 82—104), а по мере усвоения учащимися первых элементарных навыков и попутно с дальнейшим прохождением упражнений начинается учебная работа по дирижерскому исполнению.

Для этой цели учебная программа составляется таким образом, чтобы постепенно, с учетом дидактических правил (от простого к слож-

ному, от легкого к трудному и т. д.), ввести ученика в огромный и разнообразный мир искусства дирижирования.

В этом сложном и длительном процессе важно следующее.

Каждое конкретное правило, выразительный или технический прием, предложенные учащемуся, должны быть объяснены ему на широком фоне различных возможностей (такое объяснение сопровождается практическим показом преподавателя). Затем, в дальнейшей длительной работе над разнообразным и систематически подобранным материалом, этот прием изучается в наибольшем количестве вариантов.

При такой системе обучения можно быть уверенным, что ученик не запутается в многообразии раскрывающегося перед ним искусства и не заостенет в узких рамках штампа¹.

Поясним сказанное примером.

Первый прием, с которым сталкивается начинающий, — подготовка хора к исполнению, то есть так называемый жест «внимание».

Как зачастую проходит этот прием в классе у молодого неопытного преподавателя?

Он обычно начинает с показа образца, который дается как абстрактная поза, вне связи с конкретной музыкой.

Не пояснив общей закономерности приема, не оговорив, что форма и положение рук могут иметь в данном случае много вариантов, в зависимости от характера исполнительской задачи, не указав, что является общим для всех этих вариантов, преподаватель начинает проработку приема с учеником, требуя от него, чтобы все детали были тщательно скопированы с показанного образца.

При дальнейшем прохождении учебного материала этот прием закрепляется в том виде, в каком он был усвоен на первых уроках.

Так, пройденный прием остается в сознании учащегося и в его практике как единственный на «все случаи жизни». Перед нами типичный образец штампа, привитого путем натаскивания.

Как станет действовать в подобном случае опытный преподаватель?

Прежде всего он, объяснив ученику назначение приема — как психологической и физической подготовки коллектива к конкретному исполнению определенного произведения, укажет, что характер приема зависит от исполняемой музыки и не может быть стандартным. Тут же будут показаны разнообразные приемы.

Преподаватель пояснит затем, что руки, в соответствии с различным содержанием музыки, а следовательно, в первую очередь, с характером ее дыхания, темпа, динамики и эмоционального тона, ставятся в разные позиции, планы и диапазоны.

При этом педагог учтет индивидуальные особенности аппарата учащегося и даст ему возможность проявить свои склонности в пределах, не нарушающих смысл исполнительской и учебно-технической задачи.

В связи с этим возникнут и вопросы постановки: как добиться свободы и непринужденности; каким движением целесообразнее всего поднимать руки в положение «внимание»; как сделать, чтобы это движение было связано с исполнительским дыханием; каким должно быть в этот момент положение корпуса и т. д.

¹ Вообще в педагогической практике часто недооцениваются возможности учеников к самостоятельному мышлению, анализу и обобщению вопросов своей специальности.

В объяснениях и показах преподаватель постарается каждую свою рекомендацию обосновать закономерностями музыкальной выразительности хорового или оркестрового звучания, устройства дирижерского аппарата и т. д.

Дальнейшее развитие и усвоение навыка будет происходить все время на новом материале, в разных исполнительских условиях, определяющих те или иные варианты приема.

Постепенно у молодого дирижера появится ясная «перспектива навыка (приема)», как гибко меняющегося выразительного средства, понимание условий его применения и умение самостоятельно работать над поиском и шлифовкой различных вариантов этого навыка¹.

Следовательно, нельзя учить постановке так, чтобы ученик, усвоив на первых уроках какое-либо «образцовое положение» дирижерского аппарата, примерял затем все свои движения к этому «основному положению» или «возвращался в него», совершив тот или иной выразительный «проступок».

Учить правильной постановке значит постепенно, последовательно и систематично обучать целесообразности дирижерских движений, используя общие принципы в конкретных условиях дирижерского исполнения.

Общие принципы постановки могут быть изложены следующим образом.

Принцип свободы движений

Первое условие любой исполнительской техники (в том числе и дирижерской) — мышечная свобода, непринужденность движений.

Абсолютной мышечной свободы не бывает. Даже для отдыхающего, выключенного из действия органа характерно наличие мышечного тонуса. В процессе исполнения возникает определенное мышечное напряжение, без которого никакое движение не может состояться.

Отсюда ясно, что свобода движений должна пониматься как рациональное напряжение, то есть точно соответствующее условиям данного движения.

Дирижирование состоит из ряда разнообразных движений, располагающихся в определенной последовательности и нуждающихся в дифференциации мышечного напряжения.

Полное владение своими движениями предполагает правильное и точное чередование напряжения и расслабления, создающее в наших мышцах непрерывный поток свободно льющейся энергии.

Для начинающих дирижеров типична зажатость и конвульсивность движений.

Вот как описывает такое дирижирование Г. Вальтерсхаузен:

«Бетховенская симфония *c-moll* дается как учебный материал... Учащийся берет дирижерскую палочку... После этого происходит нечто типичное. Его ноги начинают дрожать, ступни ставятся несколько косо, плечи и спина образуют «кошачий» горб, руки висят вытянутые и скованные в суставах. Мускулатура руки изолирована вследствие судорожного состояния мускулатуры туловища. Затем он начинает в бешеном темпе. Уже при проведении второй темы он нуждается в том, чтобы вытереть пот со лба. В начале разработки воротничок и рубашка безнадежно расстегиваются. Вместе с репризой наступает состояние

¹ Обычно работают над несколькими навыками параллельно.

коллапса. Колющие боли в руке препятствуют продолжению исполнения. На следующий день появляются боли в спине, в области крестца, затем они рефлекторно распространяются на мускулатуру ног. «Тема судьбы, — по выражению Ф. Мотля, — не только постучалась в дверь, но и дала значительное число колотушек господину кандидату в дирижеры»¹.

Общие причины, вызывающие зажатость и конвульсивность движений, могут быть разные.

Физические причины: общая физическая неразвитость, природная неуклюжесть, занятия тяжелой атлетикой (гири, бокс)².

Психологические причины: незнание партитуры и отсутствие ясного плана действий, непосильность художественного задания, неумение преодолеть эстрадное волнение и страх перед аудиторией и т. д.

У холериков и флегматиков зажатость встречается чаще, а психологическая и физическая свобода достигается труднее, чем у сангвиников, в силу того, что холерикам свойственна эмоциональная несдержанность (преобладание возбуждения над торможением), а флегматикам — природная застенчивость и замедленность реакции (преобладание торможения над возбуждением).

Меланхолический тип нервной системы наименее благоприятен для занятий любой музыкально-исполнительской, а тем более дирижерской, деятельностью.

Пути развития мышечной свободы дирижерского аппарата многообразны.

В первую очередь нужно исключить общие физические и психологические помехи, тормозящие это развитие.

Затем следует заняться специальными упражнениями, вырабатывающими ощущение свободного движения.

Полезно воспитать в себе самоконтроль и умение распознавать, где локализуется излишнее мышечное напряжение. Вначале такой самоконтроль требует сознательного анализа движений, впоследствии он автоматизируется и перейдет в область подсознания, не отвлекая дирижера от более важных сторон исполнения³.

Мышечная свобода связана также с другими элементами дирижерской техники. Постепенное овладение ими будет значительно способствовать возникновению непринужденности в движениях молодого дирижера.

Одним из таких элементов является рисунок дирижерских движений.

Принцип графической ясности движений

Движения дирижера совершаются в пространстве и имеют определенный рисунок; они должны отчетливо просматриваться исполнителями, восприниматься ими без усилий. Дирижерское движение, в котором все линии хаотично переплетены, не достигает своей цели. Как неясная речь мешает пониманию выражаемой мысли, так графически нечеткий рисунок движений — восприятию выразительного значения жеста.

¹ Hermann W. von Waltershausen, *Dirigenten-erziehung*, S. 16.

² Тяжелая атлетика и физический труд, связанные с большим мышечным напряжением, развивают силу мышц за счет их ловкости и уменьшают способность к тонким мышечным и осязательным ощущениям, которые так важны в музыкально-исполнительском искусстве.

³ Специальные упражнения для развития свободы движений приведены на стр. 84—85.

В третьей главе (см. стр. 68—76) конкретно рассматриваются условия правильного претворения принципа графической ясности и формулируются соответствующие правила.

Принцип экономии движений

Общеизвестна истина: «мастерство познается в ограничении».

Разница между начинающим дирижером и мастером заключается, кроме всего прочего, в том, что первый для достижения цели употребляет много больших и напряженных движений, чем напоминает неопытного пловца: затрата энергии у него огромна — результат ничтожен. Второй, наоборот, экономен в движениях. Их немного, они невелики, затрачиваемая на них физическая энергия минимальна, а воздействие огромно.

Путь к мастерству лежит через сознательное стремление к экономии, к самоограничению.

Путь этот долог и извилист. Ученик обычно проходит через увлечение большим жестом и лишь постепенно приучается к экономии.

К этому, однако, ему нужно сознательно и активно стремиться.

«Чрезмерности» ученика часто объясняются ошибочным представлением, что сила его жеста должна быть равна сумме физических усилий всех артистов хора или оркестра. Ему кажется, что стоит уменьшить взмах и расслабить руку, как звучность распадется и исполнение прекратится. Чем скорее учащийся поймет вредность этой иллюзии, тем лучше.

Полезно при этом вспомнить замечание Листа, приведенное во Введении (см. стр. 20).

Максимальное физическое усилие, которое дирижер может применить, равно ответственному физическому усилию одного исполнителя.

Как легкого нажима кнопки пальцем достаточно, чтобы привести в действие энергию мощной электростанции, так достаточно бывает небольшого взмаха (если он сделан точно и уместно), чтобы вызвать в руководимом ансамбле звучность максимальной силы.

Кто хочет управлять коллективным исполнением, должен постоянно об этом помнить.

Проблема экономного взмаха самым тесным образом связана с экономизацией дыхания, что, между прочим, важно не только в пении, но и в игре на инструментах.

С одной стороны, нерассчитанно большой взмах «выкачивает» из коллектива много дыхания, провоцирует исполнителей на несдержанно быстрый выдох.

С другой стороны, нарочитая неподвижность, а тем более скованность дирижера там, где требуется свободное широкое движение, «запирают» дыхание исполнителей, лишают звук опоры, полноты и сочности.

Выработка экономного взмаха связана, следовательно, с нахождением точной меры дыхания, необходимого в том или ином случае.

Экономные движения тоньше контролируются мышечным чувством (см. стр. 32) и, что еще важнее, лучше сочетаются и координируются со слуховым представлением и восприятием.

Настойчивость ученика в поисках экономного взмаха, однако, увенчается успехом лишь после того, как он практически испытает эффект маленького взмаха и почувствует, что таким способом можно извлекать большую звучность.

В этих целях полезно применить метод «мысленного дирижирования» реальным исполнением.

Сначала под фортепиано, а затем и в хоровом или оркестровом исполнении учащемуся предлагается после показа вступления прекратить движение (оставив руки в положении управления) и руководить ансамблем, ограничиваясь взглядом или еле заметным движением кисти.

Уже при первых пробах этот способ дает ощутимый результат. Ученик, подчиняясь инстинктивному стремлению, все же делает движения, но, сдерживаемый запрещением (если нужно, преподаватель напоминает об этом по ходу исполнения), вынужден находить жесты, минимальные по амплитуде и силе и максимальные по воздействию, концентрируя свое внимание, слух и волю на решающих участках исполнения.

Постепенно ученик привыкает к ощущению того, что в смысле чисто физической силы исполнение может проходить и без его вмешательства, что он нужен коллективу музыкантов лишь в плане направления их усилий в единое русло, в плане воодушевления, в плане интерпретации и т. д.

Стремление к экономии движений — замечательная традиция русской дирижерской школы.

Дирижирование может иметь смысл лишь в том случае, если жест возникает несколько раньше звучности.

Во Введении (см. стр. 10—11) говорилось о свойствах мгновенной передачи выразительного значения жеста. Однако мгновение это имеет все же некоторую длительность. Поэтому жест дирижера должен быть подан несколько раньше реально возникающей звучности.

Осуществление принципа «упреждения» заключено уже в самой структуре дирижерского взмаха (о чем см. ниже, стр. 65—68). Однако некоторые дирижеры не ограничиваются этим, а используют дополнительно прием ритмического смещения взмаха (см. стр. 67—68¹).

Психологически принцип «упреждения» основан на раздвоении представления и восприятия, на смещении этих двух процессов во времени. Процесс внутреннего (идеального) представления музыкального образа предваряет восприятие реальной звучности, создаваемой хором или оркестром. В этом смысле дирижерский жест выражает не то, что звучит, а то, что будет звучать.

Графически принцип «упреждения» можно изобразить так:

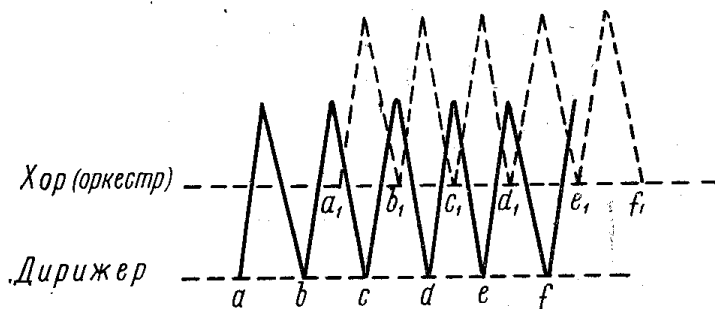


Рис. 6.

Перед нами метрическая схема «на раз», повторенная в нескольких тактах и условно развернутая по горизонтали.

В момент а—b осуществляется взмах-импульс, определяющий зву-

¹ В книге «Дирижерская техника рук» М. Багриновского этот принцип назван принципом подготовки и предупреждения, в цитируемой книге К. Б. Птицы — принципом предварения.

чание $a_1—b_1$, но это звучание длится лишь в момент $b—c$, когда возникает новый взмах-импульс, рождающий реальное звучание $b_1—c_1$, и т. д.

В схеме показаны два плана: звучность, представляемая внутренним слухом (дирижера), и звучность, возникающая в хоре (оркестре), воспринимаемая дирижером реально. Эти два плана смещены во времени и осознаются нашим слухом так же, как зрительно осознается нарисованная здесь схема (если условно перевести категорию пространства в категорию времени).

Реальная звучность, как уже говорилось, влияет на жест, участвуя в образовании волевого импульса, адресованного исполнителем. Однако влияние это должно проявляться не ретроспективно, а перспективно, то есть оно должно быть направлено не на прошедшее, а на будущее. Перефразируя народную поговорку, можно сказать: «Звук — не воробей, вылетел — не поймаешь». Констатация и анализ ошибок и недочетов в процессе исполнения часто приводят ученика к тому, что он начинает отражать в своих жестах импульсы, предназначенные для исправления прозвучавшего, и в этом случае дирижер, конечно, не руководит исполнением, а плетется за ним.

Нужный навык вырабатывается лишь постепенно, по мере того, как молодой дирижер, развив внутренний слух, приучается проявлять свою волю к воплощению, раздваивать внимание между внутренним замыслом и реальным звучанием, сохраняя цельность и органичность процесса исполнения.

Принцип звукодвижения

«Хочу, чтобы жест точно вызывал звучание!» — вот цель, которую ставит перед собой музыкант, занимаясь дирижерской техникой.

Выше уже указывалось, что в дирижерском жесте могут быть адекватно воплощены все основные элементы музыки и музыкального звука: темп, метр, ритм, агогика, динамика, гармонический, регистровый и тембровый колорит, мелодический рисунок, туше и характер звуковедения, дыхание, артикуляция и т. д.

Современный дирижер стремится к тому, чтобы исключить из обихода своих движений все, что не выражает музыку, стремится превратить свою руку в «звучащий инструмент», который несет в себе звук, излучает, струит его.

В этом смысле дирижер совершает не движения, а звукодвижения. С точки зрения постановки дирижерского аппарата основой для формирования звукодвижения является слухо-моторная связь, которая должна пронизывать всю работу по воспитанию двигательных навыков.

Ни одного движения без слухового представления, ни одного слухового представления без точного мышечного ощущения, материализующего звучание в конкретных условиях его возникновения, существования и исчезновения (или перехода), — таково основное правило звукодвижения.

Все это предполагает одновременно детальное изучение хора и оркестра, художественных возможностей и физической природы голосов и инструментов.

Принцип мелоса

Мелос — основа музыки, форма ее бытия. Его стихии подчинена не только вокальная, но и инструментальная музыка. «Хорошо играть на инструменте — это значит заставлять его хорошо петь», — указанной мыслью Вагнера сейчас руководствуется каждый инструменталист.

Для многих музыкантов лучшей школой исполнения явилось вокальное искусство. Так, А. Рубинштейн учился фразировке у Д. Б. Рубини, а Р. Вагнер говорил, что свое понимание принципов исполнения музыки он «воспринял впервые из идейно богатого пения великой Шредер-Девриент». Известно также, какое положительное влияние оказало искусство Шаляпина на исполнительскую деятельность Рахманинова, Данилина и других дирижеров. Органическая связь с вокальной стихией представляет собой замечательнейшую особенность всей русской дирижерской школы.

Современное дирижерское искусство немыслимо без широкого дыхания, без живого, текучего темпо-ритма, без пластичной динамики и агогики, без осмысленной артикуляции, без теплого, наполненного, сочного тона, то есть без всего того, что составляет основу пения, как «искусства интонируемого смысла».

Считая темп душой исполнения, Вагнер одновременно подчеркивает, что лишь мелос дает правильное понимание темпа и его модификации, только мелос органично связывает все элементы исполнения в едином потоке звучащей музыки.

Следует указать, и это очень важно с точки зрения постановки дирижерского аппарата, что принцип мелоса распространяется не только на мелодический (тематический) материал и музыку, исполняемую *legato*, но в равной мере он относится и к побочным голосам гомофонно-гармонической ткани, к острым ритмам, штрихам *marcato*, *staccato* и т. д. Даже самый короткий звук должен быть пропет, даже паузы должны «звучать», даже клавишные и ударные инструменты — играть «на дыхании».

Все это предъявляет особые требования к дирижерской технике и обуславливает то, что можно назвать правилом цельно-гибкой руки.

Дирижерский взмах совершается обычно цельной рукой, все точки и части которой движутся в едином направлении; при этом рука представляет собой не прямую «палку», жестко зафиксированную в суставах, а скорее эластичный «бумеранг» с гибкими сочленениями. Разумеется, это правило не исключает возможности кистевых и локтевых движений. Предполагается лишь, что таковые делаются при поддержке еле заметных движений плеча, которое выполняет функцию рессоры; при этом получается то, что пианисты называют «длинным пальцем»¹.

Певучее движение цельно-гибкой руки характеризуется прежде всего ровностью течения (без толчков, дерганий и остановок) и не должно уступать в этом качестве ни движениям смычка скрипача-виртуоза, ни эластичному дыханию мастера-певца.

Точки, отмечающие начало долей при движении *legato*, не ощущаются как разрыв или перелом движения, а воспринимаются как скользящее прикосновение.

Рука мастера-дирижера отличается эластичностью, даже при дирижировании *marcato* и *staccato*. Это обеспечивается координацией движений плеча и кисти, причем первые совершаются плавно, без толчков, в то время как вторые — острым ударом или прикосновением.

Эластичность движения зависит также от того, насколько плавно и точно чередуются в руке концентрация и разрежение мышечной энергии. Последняя как бы «разлита» по всей руке, концентрируясь в импульсах и разрежаясь между ними².

¹ См.: Г. Коган. Работа пианиста, стр. 21.

² См.: Л. Андреева и М. Бондарь. Николай Михайлович Данилин. Сборник «Искусство хорового пения», стр. 45.

Цельно-гибкая рука обуславливает полноту, сочность и опору звука, а также наилучшие условия для поддержки дыхания и экономизации его у исполнителей, о чем было сказано выше.

Цельно-гибкая рука способна к очень тонким, точным и быстрым движениям. Существует ошибочное мнение, что быстрые движения неудобно совершать всей рукой, от плеча. Оно основано на недоразумении. В действительности цельно-гибкая рука не может делать быстрые движения лишь при условии их значительной амплитуды. Что касается небольших взмахов, то они осуществляются цельно-гибкой рукой в любом темпе.

Принцип художественной целесообразности

Какими бы верными принципами мы ни руководились в поисках нужной нам постановки, никто не гарантирован от ошибок до тех пор, пока не будет найден общий критерий, объединяющий все ее принципы и правила.

Этот критерий — художественно-исполнительский результат. Начетническое следование правильным принципам, без проверки их в творческой практике, порождает педагогический догматизм (им страдают больше всего те молодые педагоги, которые не занимаются исполнительской деятельностью).

Все правильные принципы в музыкальном исполнительстве имеют один общий недостаток: они не содержат меру своего применения и не выделяют исключения из правил.

Мера использования того или иного принципа находится художественным инстинктом ученика и корректируется опытом педагога на основе принципа художественной целесообразности.

Принцип свободы правильно предупреждает о вреде излишнего напряжения, но лишь художественная целесообразность поможет нам найти точную меру свободы и мышечного напряжения в тот или иной момент исполнения.

Принцип графической ясности правильно указывает на значение четкого дирижерского рисунка, но лишь художественная целесообразность может дать объяснение тому, как в некоторых случаях рисунок расплывчатого контура служит наилучшим выражением данной музыкальной мысли.

Принцип экономии правильно предостерегает от увлечения обильными и большими движениями, но лишь художественная целесообразность точно подскажет величину того или иного взмаха.

В определении того, что художественно целесообразно, дирижер руководствуется прежде всего произведением: его содержанием, формой, стилем.

Только полное подчинение всех своих помыслов и действий произведению приводит к правильному отбору средств воплощения, к верному решению художественной задачи.

Вопросы постановки дирижерского аппарата решаются в тесной связи техники и искусства, обособление которых друг от друга недопустимо, и хотя в процессе обучения выделение тех или иных технических задач бывает жизненно необходимым, оно всегда должно проходить под знаком специальных, близких или далеких, художественных целей.

Художественная, музыкально-исполнительская идея содержит в себе соответствующее техническое решение и определяет его. В этом смысле техника и искусство неотрывны друг от друга, но отождествлять их нельзя: техника имеет свою специфику и ревниво требует от художника пристального внимания.

На пути от замысла к воплощению его лежит сопротивление материала, оказывающееся подчас роковым. Умение преодолеть это сопротивление и есть техника.

В борьбе с материалом художник иногда увлекается, забывая о замысле, превращая техническую работу в самоцель. Такая опасность существует; артист-исполнитель идет трудным фарватером между «Сциллой» техницизма и «Харибдой» дилетантизма. Чем ярче светит маяк замысла, чем преданнее и бескорыстнее служит дирижер производству, тем гармоничнее творческий процесс.

Следовательно, мы видим, что этические, художественно-эстетические и технические проблемы тесно переплетены между собой при решении даже такого, казалось бы «узкого», вопроса, как постановка дирижерского аппарата. Эта взаимосвязь заложена в самой творческой практике дирижерского искусства.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Дирижерский взмах

Что такое дирижерский взмах?

Допустим, что хор и оркестр исполняют следующий аккорд:

К. М. Вебер., „Волшебный стрелок“,
1 акт I, терцет с хором
Moderato

Хор

и т. д.

Оркестр

и т. д.

Как в этом случае действует дирижер?

После соответствующей подготовки внимания он делает быстрый взмах рукой вверх, во время которого певцы и музыканты дружно и точно берут дыхание и поднимают смычки. Затем дирижер так же быстро бросает руки вниз и как бы касается воображаемой плоскости упругим и острым ударом. В момент этого прикосновения-удара начинает звучать аккорд. В последующее мгновение рука эластично отскакивает и останавливается. Прекращение звучания аккорда точно совпадает с остановкой руки.

Вот схематический рисунок выполненного дирижером движения:

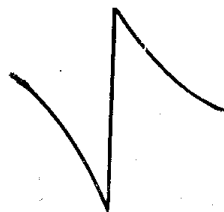


Рис. 7.

Это и есть дирижерский взмах, то есть элементарное дирижерское действие, имеющее определенное смысловое значение, аналогичное значению музыкальной интонации или мотива.

Строение дирижерского взмаха

Строение дирижерского взмаха отражает метро-ритмические особенности музыки и специфику ее коллективного исполнения.

Мы видим, как дирижерский взмах, начинаясь замахом, содержащим дыхание, переходит затем в движение противоположного направления, которым рука стремится к некоей воображаемой точке. Мы наблюдаем, с какой четкостью рука касается этой точки, ударяет по ней, вызывая тем самым начало звучания, и как рука отражается после удара, останавливаясь в тот момент, когда звучность нужно прекратить, «снять».

Тем самым мы устанавливаем четыре составные части взмаха: «дыхание», «стремление», «точка» и «отдача»¹.

«Дыхание»

Первый элемент взмаха — «дыхание» — является основой всего процесса управления исполнением. «Дыхание» выражает волю дирижера, обуславливает характер звучности, заряжает последнюю необходимой энергией, окрашивает определенным настроением, устанавливает точную меру всех ее элементов. Не будет преувеличением сказать, что, оставив во взмахе лишь один его элемент — «дыхание», дирижер может управлять исполнением. Без «дыхания» взмах превращается в бесцельное, ничего не выражающее движение.

Певческий вдох характеризуется четырьмя физическими свойствами: величиной (полнота вдоха), скоростью, силой и глубиной².

Первые два свойства не требуют пояснений. Третье свойство — сила — производное от величины вдоха, помноженной на его скорость, иначе говоря: чем скорей вдох при данной величине или чем полней вдох при данной скорости, тем он сильнее.

Под глубиной вдоха имеется в виду способ, которым берется дыхание. Оно может быть набрано в нижний, средний или верхний отдел легких. Чем ниже набирается дыхание, тем оно глубже.

Певческое дыхание должно быть преимущественно глубоким и берется оно обычно нижним и средним отделом легких. При прозрачных звучностях возникает необходимость (в особых условиях тесситуры и динамики) использовать и более высокий тип дыхания.

Свойства певческого вдоха точно отражаются в характере движения «дыхания». Величина вдоха определяется амплитудой «дыхания», глубина — позицией, от которой берется движение «дыхания». Как отражаются в движении «дыхания» скорость и сила вдоха, ясно само собой.

«Стремление»

Второй элемент взмаха — «стремление» — продолжение «дыхания», его следующая фаза.

В этой фазе исполнители, задержав дыхание, готовят атаку звука. Функция «стремления» состоит в том, чтобы сделать ясным момент этой атаки до того, как рука дирижера воспроизведет «точку», соответствующую началу звука. В характере «стремления» руки к «точке» — в направлении, скорости и динамике движения — заложено ясное ощущение, в какой момент и в каком месте воз-

¹ В определении и наименовании составных частей взмаха есть некоторые расхождения у разных авторов и преподавателей. Здесь используется терминология, указанная в книге «Дирижерская техника рук» М. Багриновского (М., 1947, стр. 43), как наиболее употребительная в педагогической практике.

² Здесь не затрагивается вопрос о психологической, эмоциональной окраске вдоха.

никает дирижерская точка. Сама «точка», являясь кульминацией «стремления», лишь закрепляет это ощущение.

«Точка»

Значение «точки» в дирижерском взмахе определяется тем, что она непосредственно связана со звукоизвлечением, с началом звучания «инструмента», с «прикосновением» к нему.

У каждого музыканта-исполнителя в профессиональном опыте вырабатывается устойчивое ощущение: как прикоснешься к инструменту, так он и ответит. Перефразируя известное выражение: «тон делает музыку», можно сказать, что «удар, прикосновение, туше делают тон, а следовательно, и музыку».

Считается, что назначение «точки» — сделать руку ясной в метроритмическом отношении. Это верно. Но вместе с тем нельзя не замечать, что в управлении другими сторонами исполнения (нюансировка, динамика, характер звуковедения и т. д.) дирижерское туше, или «точка», играет не менее важную звукообразующую роль.

В бесконечном разнообразии вариантов «точки», применяемых в дирижировании, встречаются следующие типичные случаи.

«Точка» может достигаться путем криволинейного (скользящего) и путем прямолинейного прикосновения:



Рис. 8.

Первое характерно для певучих звучностей, а также для звучностей легких, парящих, нежных, прозрачных и т. д. Второе используется при острых, подчеркнутых, отрывистых ритмах и штрихах.

Прямолинейное прикосновение в «точке» может совершаться как «удар» и как «нажим».

Под «ударом» подразумевается штрих, при котором соприкосновение руки с воображаемой «плоскостью» (клавиатурой, инструментом и т. д.) получается в результате свободного, равномерно-ускоренного стремления руки к «плоскости» и пружинистой «отдачи». Мышечное напряжение руки в этом случае создается лишь в момент соприкосновения руки с «плоскостью». «Отдача» происходит уже на освобожденной от усилия руке.

Характер «точки-удара», в зависимости от исполняемой музыки, определяется силой удара и остротой «точки». Последнее обуславливается «длительностью точки» и величиной площади прикосновения. «Длительность точки», в свою очередь, зависит от того, как распределяется длительность доли между «точкой-ударом» и «отдачей» и где происходит остановка руки, фиксирующая грань между долями такта. При острых темпо-ритмических и штриховых фактурах, а также при ускорениях «отдача» следует за «точкой-ударом» быстро (иногда мгновенно), остановка руки происходит после «отдачи» (перед «стремлением» к следующей доле). В тенутных или подчеркнуто тяжеловесных ритмах и штрихах временной разрыв между «точкой-ударом» и «отдачей» увеличивается; в этом случае рука останавливается в «точке», а «отдача» получает функцию «дыхания», сливаясь в одну линию со «стремлением» к следующей доле (на рисунке остановка руки отмечена кружочком):

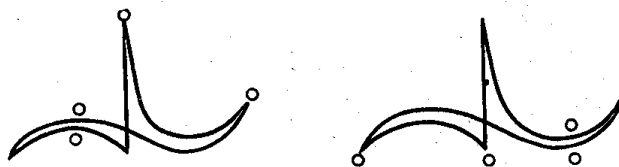


Рис. 9.

Все движение в целом напоминает (употребим здесь сравнение, ставшее классическим в дирижерской педагогике) движение свободно падающего мяча.

Штрихом «удар» исполняются *staccato*, *marcato* и отчасти *non legato* во всех градациях силы и окраски, начиная от тяжеловесного *ff* и кончая легчайшими прикосновениями при острых звучностях *staccato*, *pp*.

«Нажим», в отличие от «удара», производится с постепенно усиливающимся напряжением руки, направленной к воображаемой «плоскости» (рука как бы постепенно сжимает тугую спиральную пружину, укрепленную на плоскости).

«Нажим» имеет две разновидности в зависимости от «отдачи».

Первая разновидность характеризуется мгновенным освобождением руки на «отдаче». В этом случае рука в кульминации «нажима» делает толчок.

Вторая разновидность предполагает некоторую фиксацию мышечного напряжения после «нажима» с постепенным освобождением руки на «отдаче». В этом случае переход от «нажима» к «отдаче» совершается плавно.

Штрих «нажим» чаще используется в звучностях певучего, легатного характера, в различных градациях насыщенности и окраски звучания, начиная от легкого нажима и кончая тяжеловесным *sf* на больших кульминациях. «Нажим» типичен также для показа снятия на *crescendo*:

Г. Свиридов. „Патетическая оратория“ „Финал“

2 Andante maestoso

В этом случае чаще применяется первая его разновидность (мгновенное освобождение руки на «отдаче»). Вторая разновидность «нажима» употребляется обычно при звучностях с длинным, широким дыханием, а также при глубоких акцентах:

3 *Andante con moto* А. Дворжак. „Stabat mater“, ч. I

Sta - bat ma - ter
Sta - bat ma - ter
- bat ma - ter
- sa, sta - bat ma - ter

Прикосновение в «точке» может осуществляться кончиками пальцев, всей кистью, кистью с предплечьем (связанными путем некоторой фиксации кистевого сустава) и всей рукой.

В зависимости от этого меняется площадь прикосновения, что создает различные представления о звуковой массе.

Таким способом передаются звуковые соотношения между solo и tutti, унисоном и аккордом, прозрачной полифонической тканью и густой аккордово-гармонической фактурой:

4 *Andante* $\text{♩} = 52$ Д. Шостакович. „Десять поэм для хора“, „При встрече во время пересылки“

Мы мол_ча гля_де_ли друг дру_гу в гла_за

Ф. Шуберт. Месса. Es-dur (№5)

5 Allegro molto moderato

qui tol-lis pec-ca-ta a-gnus De-i
 mun-di a-gnus De-i
 A-gnus De-i, a-gnus De-i
 i qui tol-lis pec-ca-ta a-gnus De-i

Не менее убедительно воплощаются путем изменения площади прикосновения различные штрихи и характер звуковедения (широкое *legato* и отрывистое *staccato*, легко парящая мелодия и острые, компактные, собранные в одну точку аккорды, широкое и узкое расположение голосов, плотная и прозрачная звуковая ткань):

Р. Вагнер. „Тангейзер“, „Хор пилигримов“

6 Andante maestoso (♩ = 50)

Мой край род-ной, ты о-пять пре-до мной, и ве-тер
 Ве- glückt darf nup dich, o Hei-mat, ich schaun und grü-ßen мно-ю,
 p sf

Дж. Верди. „Реквием“, ч. VII- „Liberate me“

7 Moderato (♩ = 72)

pp staccato assai

А. Леман. Оратория „Ленин“, ч. VII

8 **Andante**

Flauto

- вет, а

- вет, а

- вет, а

- вет, а

С. Прокофьев. „Александр Невский“
ч. VII - „Въезд Александра во Псков“³

9 **Allegro, ma non troppo**

f

simile

В связи с изменением площади прикосновения становится иным и центр движения в руке: соответственно он будет находиться то в кисти, то в предплечье (ближе к запястью), то в локте. При этом во всех случаях за кистью остается ее функция окраски прикосновения, туше.

Четвертый элемент дирижерского взмаха — «отдача» — имеет тройное назначение: 1) сделать видимым, графически ясным характер «точки»; 2) выразить характер звуковедения доли (начало которой отмечается «точкой»); 3) готовить начало следующей доли, заранее показывая ее характер, то есть быть «дыханием» к этой доле.

Если «дыхание», показанное дирижером в начале исполнения (в начале фразы, предложения и т. д.), как правило, определяет характер интерпретации всего данного построения в целом, то «отдача» отражает особенности темпа-ритма, агогики, динамики и т. д. внутри данного построения (исполняемого на одном дыхании) и даже внутри одного такта.

«Дыхание» во взмахе регулирует вдох, «отдача» — выдох. Экономизация выдоха и связанная с этим опора дыхания зависят во многом от качества «отдачи».

В тех случаях, когда хор или оркестр ускоряет или замедляет против воли дирижера, причиной такого печального явления бывает неточная «отдача». В частности, произвольные ускорения обычно объясняются графической и временной «неодержанностью» «отдачи».

Графически это выражается в том, что «отдача» недостаточно полно прорисована; ритмически — в том, что рука на «отдаче» дергается, делает движение более быстрое, чем это нужно по данному темпу и характеру звукодвижения.

В результате, чем больше дирижер торопит «отдачу», тем больше ускоряется исполнение, что заставляет дирижера еще сильнее ускорить «отдачу», а исполнителей еще сильнее увеличить темп и т. д.

Такая «погоня» за «убегающим» ансамблем типична для неумелых дирижеров в подвижных темпах. В медленных темпах плохо выдержанная «отдача» разрушает певучесть звука, мешает добиться экономного выдоха и хорошего *legato* и тоже приводит к неустойчивости темпоритма.

Непроизвольное ускорение «отдачи» особенно заметно при переходе на последнюю долю такта (в подвижных темпах). Так, при переходе от второй доли к третьей в трехдольном размере неодерживается обычно «отдача» от второй доли; при переходе от третьей доли к четвертой в четырехдольном размере — «отдача» от третьей доли:



Рис. 10.

А. Даргомыжский. „Русалка“
хор „Заплетися, плетень“

10 Allegretto $\text{♩} = 116$



Из приведенных рисунков и нотного примера видно, как постепенное сокращение «отдачи» от второй доли приводит к ускорению темпа. В основе замедления темпа лежит противоположный принцип: удлинение, утяжеление «отдачи».

Умелое владение «отдачей» — основа управления агогикой, но тонкость и точность агогических градаций достигается лишь в результате значительного опыта.

**Свойства дирижерского
взмаха** Наблюдая различные дирижерские взмахи, мы можем установить, что они отличаются друг от друга длительностью, скоростью, амплитудой, силой (интенсивностью), массой, направлением и формой. Разнообразные сочетания этих свойств во взмахе придают ему тот или иной характер.

Что представляют собой эти свойства дирижерского взмаха? Чем длительность взмаха отличается от его скорости? Что такое амплитуда, масса, сила (интенсивность), направление и форма взмаха?

Взмах протекает во времени и пространстве, имея начало, конец, а следовательно, и меру как в одной, так и в другой категории.

Время, в течение которого взмах продолжается, будет его длительностью.

Путь, который наша рука проходит в пространстве, совершая тот или иной взмах, будет называться амплитудой взмаха.

Теперь представим себе, что мы делаем два взмаха, равные по длительности, но разные по амплитуде. Договоримся, что первый взмах будет по амплитуде в два раза длиннее, чем второй. Ясно, что в первом случае нашей руке придется двигаться со скоростью в два раза большей, чем во втором, для того чтобы за одинаковое время успеть проделать более значительный путь.

Следовательно, скорость взмаха показывает отношение пути, амплитуды взмаха, к его длительности. С одной стороны, чем больше путь, или амплитуда взмаха, при постоянном времени, тем больше скорость взмаха и наоборот. С другой стороны, чем продолжительнее время, то есть длительность взмаха при постоянной амплитуде, тем меньше скорость взмаха.

Все эти соотношения точно выражаются формулой, известной нам из физики: скорость равна пути, деленному на время. Скорость музыкального звучания (темп) и скорость взмаха — разные понятия в силу того, что скорость музыкальной звучности есть категория времени и только времени, а скорость взмаха — категория времени и пространства. Отсюда ясно, почему изменение скорости взмаха подчас не влечет

за собой изменение темпа исполнения, в то время как изменение длительности взмаха всегда связано с изменением темпа.

В самом деле, если при увеличении скорости взмаха пропорционально увеличивать его амплитуду, а при уменьшении скорости взмаха пропорционально сокращать ее, то и темп будет сохраняться. В этом случае увеличение или уменьшение скорости взмаха увеличит или уменьшит только его интенсивность. Изменение скорости взмаха вызывает изменение темпа исполнения при одном условии: если амплитуда взмаха изменяется в том же направлении или остается неизменной. Что же касается длительности взмаха, то она во всех случаях равна темпу музыки.

Все это имеет практическое значение, ибо дирижеру безразлично, будет ли он сохранять данный темп, увеличивая скорость и амплитуду взмаха или уменьшая их, так как в первом случае звучность должна усиливаться, во втором случае — затихать. Точно так же дирижеру бесполезно знать, что в данном постоянном темпе он может при желании добиться усиления звучности, не прибегая к увеличению мышечного напряжения руки, а исключительно путем увеличения амплитуды взмаха и, следовательно, его скорости.

Масса взмаха определяется массой руки, участвующей в данном взмахе. Взмах может совершаться всей рукой (от плеча), предплечьем (от локтя) и кистью. При взмахе кистью масса руки оказывается минимальной, она увеличится при взмахе предплечьем, от локтя. Максимальная масса руки будет при взмахе всей рукой, от плеча.

Направление взмаха бывает вертикальным (вверх, вниз), фронтально-горизонтальным (в стороны — «к себе» и «от себя»), сагиттально-горизонтальным (вперед «от себя» и назад «к себе») и наклонным (сверху «от себя», сверху «к себе», снизу «от себя» и снизу «к себе»).

Форма взмаха — это форма его амплитуды, рисунок пути, который рука совершает в пространстве, осуществляя взмах. Рисунок взмаха может состоять из прямолинейных и криволинейных линий или из их сочетаний разной конфигурации и различных направлений. Соответственно этому рисунок будет прямолинейным, криволинейным и смешанным.

Форма взмаха зависит также от того, какую форму принимает наша рука; здесь имеется много возможных вариантов в пределах ясного и пластичного взмаха (см. стр. 75).

Сила, или интенсивность, взмаха отражает соответствующую силу, или интенсивность, звука и проявляется по-разному. Она может выразиться в определенном мышечном напряжении рук, но бывает поддержана или уменьшена и массой (весом) руки или изменениями в скорости взмаха. В последнем случае неизбежно изменение амплитуды взмаха. Значительное влияние на силу взмаха оказывают также направление и форма взмаха (например: вертикальные движения вниз увеличивают силу взмаха, движения рук в сторону «к себе» уменьшают ее).

Довольно распространенная среди учащихся привычка — добиваться силы звучания путем большого мышечного напряжения — обедняет возможности дирижерского жеста и, кроме того, приходит в непродолимое противоречие с задачей освобождения дирижерского аппарата от перенапряжения и зажатости. Практика показывает: там, где дирижер, желая получить сильную звучность, надеется лишь на силу своих мышц, на мышечное напряжение, он ничего, кроме крика и шума, не добивается. Основа свободного, некрикливо́го *forte* как в хо-

ровой, так и в оркестровой звучности — мышечная свобода. Полная свобода мышц гортани, шеи, плечевого пояса, артикуляционного аппарата певца — главное условие естественного и свободного звучания *forte*. Скрипач, добываясь сильного звучания, использует вес (массу) смычка и руки и скорость их движения при минимальном напряжении мышц. Для дирижера это также является законом, ибо его мышечное напряжение рефлекторно передается исполнителям. Мышечное напряжение представляет собой одно из средств усиления взмаха и звучности, но далеко не единственное и не основное. К таким же эффективным средствам усиления относятся масса (вес) руки, скорость взмаха, амплитуда взмаха, форма взмаха. Это обстоятельство обогащает выразительные возможности жеста и обеспечивает осуществление принципа экономии.

Все сказанное подтверждается законами физики, которая устанавливает, что количество кинетической энергии прямо пропорционально движущейся массе и скорости, возведенной в квадрат. Ясно, что количество кинетической энергии, или силу взмаха (а отсюда и силу звука), можно увеличивать, либо увеличивая массу, либо повышая скорость движения.

Нетрудно заметить, что в длительности и силе взмаха непосредственно отражаются основные специфические свойства музыкальной звучности, то есть темп и динамика.

Другие свойства взмаха — скорость, амплитуда, масса, направление и форма — выражают специфические свойства музыкальной звучности лишь опосредствованно, через определенные ассоциации, связи, сопоставления.

Амплитуда взмаха измеряется величиной угла, образуемого крайними фазами движения в опорном суставе:

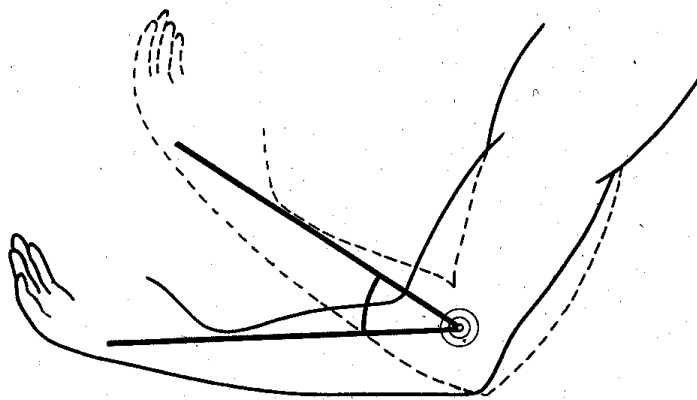


Рис. 11.

Рука как в целом, так и частями может совершать взмах амплитудой примерно в $150\text{--}180^\circ$. Но обычно взмах не бывает такой величины; его практический максимум равен $60\text{--}70^\circ$.

Особенно нецелесообразно превышать этот максимум при изолированных движениях кисти и предплечья.

Поэтому, в случае необходимости постепенного увеличения амплитуды от минимального до максимального (это чаще всего встречается при длительных *crescendo*), начинают движение с кисти; когда оно достигнет нормальной амплитуды ($60\text{--}70^\circ$), включается предплечье, движение которого ограничивается той же амплитудой и переходит в движение плеча. Это комбинированное движение имеет единую ось. Так осуществляется плавный переход от маленького взмаха к боль-

шюму с постепенным гибким включением всех частей руки. Рука в этом случае действует цельно-гибко, оперто и свободно. Если же добиваться от каждой части руки максимальной амплитуды, то гибкий и плавный переход с постепенным включением в движение всех частей руки не получится. Движение станет разболтанным, неопертым, а рисунок его неясным, так как движение каждой части руки будет совершаться по другой оси и в иной плоскости:

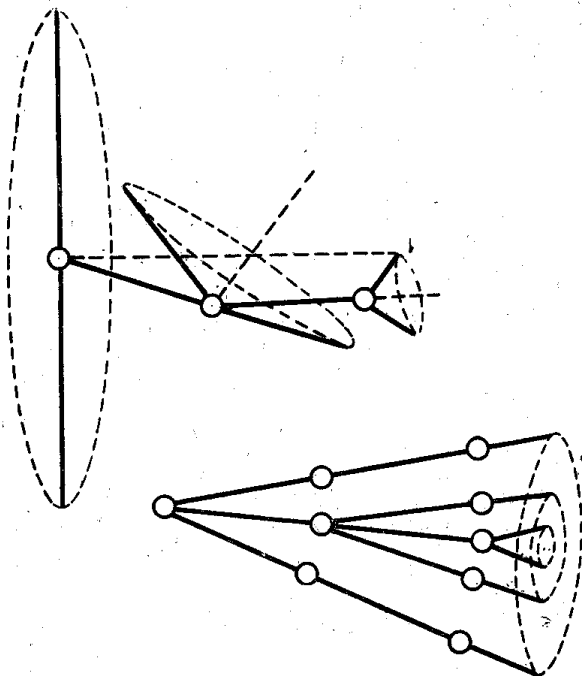


Рис. 12.

Очень существенно, что плечо способно выполнять точные и пластичные движения с минимальной амплитудой, не превышающей соответствующую амплитуду кисти. Это дает возможность использовать максимальную массу руки при минимальной амплитуде движения.

Практически одиночный взмах может иметь максимальную амплитуду в самом быстром темпе. Такой молниеносный взмах большой амплитуды обладает огромной интенсивностью и употребителен чаще всего в кульминациях, подготавливаемых длительным нарастанием¹. Однако он должен быть именно одиночным среди других экономных взмахов.

Увеличение амплитуды взмаха далеко не единственное средство усиления звучности. Усвоение этой истины поможет ученику скорее привыкнуть к экономному взмаху.

Мышечное напряжение руки выражает силу взмаха, силу звучности и вызывает их, но пользоваться этим средством часто, как уже говорилось, нежелательно.

Мышечное напряжение руки плохо сочетается с увеличением амплитуды в быстром и оживленном темпах: одно тормозит другое. Следовательно, мышечное напряжение в быстром темпе также плохо сочетается с увеличением массы руки. В медленных темпах целесообразное увеличение мышечного напряжения руки при

¹ Техникой такого взмаха великолепно владеют многие мастера-дирижеры, в частности Юджин Орманди, Герберт Караян, Евгений Мравинский и другие.

одновременном увеличении амплитуды и массы взмаха вполне возможно.

Вспомним в качестве примера те случаи, когда в музыке происходит постепенное и длительное нарастание к кульминации:

11 **Allegro** С. Танеев. „Иоанн Дамаскин“, ч. III

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The dynamics begin at 'pp' (pianissimo) and are followed by the instruction 'poco a poco cresc.' (poco a poco crescendo). The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with a dynamic marking of 'sf' (sforzando), indicating a sharp increase in volume and intensity at the end of the phrase.

Увеличение амплитуды взмаха с одновременным усилением мышечного напряжения рук приводит к тому, что уже в первых тактах указанного построения ученик начинает усиленно размахивать напряженными руками; к середине построения учащийся выдыхается, а кульминация меж тем проваливается, ибо все средства усиления звучности давным-давно исчерпаны. Никакие напоминания преподавателя о необходимости делать усиление постепенно в этом случае не помогают, так как сама установка, которой руководствуется ученик, неверна. Длительное усиление звучности достигается не одним свойством взмаха, а целым рядом гибко взаимодействующих свойств, разумно расположенных в определенной последовательности. Так нужно поступить и в разбираемом примере.

Длительное *crescendo* начинается при минимальном взмахе, с постепенно увеличивающимся мышечным напряжением руки. Когда резерв этого напряжения подходит к некоему пределу (такой предел дирижер должен хорошо чувствовать и никогда его не переступать), осуществляется увеличение взмаха с одновременным ослаблением напряжения мышц руки. Предел этого увеличения совпадает с кульминацией звучности и максимальным расслаблением мышц. Однако в самой кульминации на максимальном взмахе совершается концентрированное, но короткое мышечное усилие, которое сразу же и прекращается.

Направление и форма взмаха находятся в различных соотношениях с его скоростью, интенсивностью и амплитудой. Так, при взмахе всей рукой большие скорости взмаха легче выполняются в вертикальном направлении (сгибание — разгибание), чем в горизонтальном (приведение — отведение). В движениях предплечьем (от

локтя) большие скорости взмаха в вертикальном направлении (сгибание — разгибание) вполне удаются так же, как пронационно-супинационные повороты предплечья. Самостоятельные горизонтальные движения предплечьем, то есть приведения и отведения при неподвижном плече, как известно, невозможны из-за цилиндрической формы локтевого сустава. Кисть с одинаковой свободой может делать взмахи большой скорости в любых направлениях; однако у начинающих более развиты и свободны бывают вертикальные движения кисти (сгибание — разгибание).

Для взмахов большой скорости всей рукой более благоприятны и удобны движения криволинейные, чем прямолинейные.

Форма взмаха является одним из средств увеличения амплитуды и силы взмаха при сравнительно небольшой рамке движения (диапазон). Самый короткий (по амплитуде) взмах — прямой взмах. В случае если дирижер намерен увеличить амплитуду взмаха, не увеличивая рамки движения, он должен сделать форму взмаха более извилистой. Так, при небольшой рамке с извилистой формой взмаха (см. рис. 13) его амплитуда может быть длинней, чем в большей рамке с прямой формой взмаха (см. рис. 14):

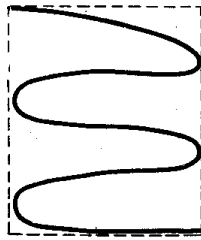


Рис. 13.

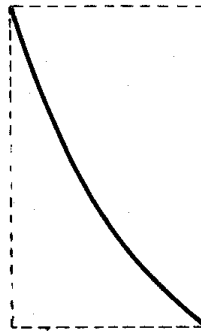


Рис. 14.

Именно этой закономерностью объясняются так часто применяемые формы рисунка в виде восьмерки, встречающиеся при дирижировании «на раз» в трехдольном размере (при интенсивной звучности):

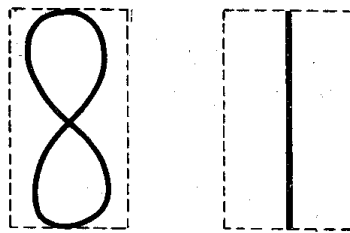


Рис. 15.

12 **Presto** $\text{♩} = 112$ Э. Григ. „Улаф Трюгвасон“

f Tutti
А - зы пред - веч - ны - е, ва - ми весь мир жи -

f Tutti
А - зы пред - веч - ны - е, ва - ми весь мир жи -

Масса взмаха лучше всего проявляется как средство усиления звучности при движении сверху вниз, сверху в сторону и в сторону от себя. Прямолинейные и ломаные движения способствуют усилению весомости взмаха, сферические движения смягчают действие веса.

Направление взмаха условно выражает особенности метра, а также некоторые колористические, штриховые и фактурные особенности музыкального звучания. Так, направление взмаха может имитировать направление смычковых штрихов; возможен случай, когда первая доля такта снимается движением руки вверх:

Р. Шуман. „Цыгане“

13 Оживленно

ска - жет, ку - да?

ска - жет, ку - да?

**Взаимосвязь свойств
взмаха**

Анализ особенностей и свойств дирижерского взмаха приводит нас к следующим практическим выводам.

Свойства взмаха (длительность, скорость, амплитуда, сила, масса, направление и форма) взаимосвязаны и находятся между собой в гибко изменяющихся сочетаниях.

Различные свойства взмаха в соответствующих условиях могут оказывать на звучность одно и то же воздействие и наоборот, одно и то же свойство взмаха в неодинаковых условиях будет оказывать на звучность разное воздействие. Так, например, усиление звучности может быть достигнуто или увеличением амплитуды взмаха, или увеличением мышечного напряжения, или увеличением массы руки.

С. Ганеев. „Прометей“

14 **Moderato appassionato**
cresc.

же - лез - ных ког - тей и це - пей, же -
же - лез - ных ког - тей и це - пей, же -
же - лез - ных ког - тей и це - пей, же -
же - лез - ных ког - тей и це - пей, же -
же - лез - ных ког - тей и це - пей, же -

poco rit. **Adagio molto**

- лез-ных ког-тей и це-пей.
- лез-ных ког-тей и це-пей.
- лез-ных ког-тей и це-пей.
- лез-ных ког-тей и це-пей.
- лез-ных ког-тей и це-пей.

Л. Бетховен. Девятая симфония, финал

15

Poco allegro, stringendo il tempo, sempre più allegro

pp *cresc.*

Prestissimo $\text{♩} = 132$

ХОР

Дружно вста-нем милли-о-ны!

Seid umschlungen, Milli-onen,

Сочетание мышечного напряжения с увеличением амплитуды замаха, очень эффективное в условиях *allargando* и *crescendo* (см. пример 14), совершенно непригодно для исполнения *accelerando* и *crescendo* (см. пример 15).

Сочетание большой массы замаха с широкой амплитудой удачно применяется в медленных темпах (насыщенного звучания) и совершенно не используется в быстрых темпах.

Отсюда возникает вывод, что свойства замаха могут соединяться как комплексно (параллельно), так и последовательно, в зависимости от условий и характера исполнительской задачи.

Бесконечное количество градаций и сочетаний указанных свойств замаха обеспечивает неисчерпаемые выразительные средства дирижерского жеста. Невозможно предвидеть и описать все варианты таких сочетаний. Однако понимание сформулированных выше типичных закономерностей вместе с природной интуицией молодого дирижера послужат ему основой для овладения дирижерским взмахом.

Тактовый цикл

Мы рассматривали подробно и всесторонне одиночный дирижерский взмах, стремясь пояснить его конструкцию и свойства.

Обратимся теперь к тому, как одиночные дирижерские взмахи складываются в тактовый цикл.

Как бы ни были разнообразны жесты дирижера, управляющего ансамблем, нельзя не заметить их цикличности, определяемой музыкальным метром и практической необходимостью поддерживать счет для большей уверенности коллективного исполнения.

Каждый дирижерский взмах соответствует тактовой доле.

Метрический характер каждой доли выражается направлением замаха. В зависимости от порядкового расположения доли в такте она отсчитывается взмахом вниз, вверх или в стороны («к себе» и «от себя»).

Посмотрим на примере четырехдольного метра, как одиночные взмахи сочетаются в тактовый цикл, вспомнив при этом, что по принципу «упреждения» дирижерский взмах предваряет звучность.

Первая доля, подготовленная «дыханием» вверх (а) и «стремлением», падающим вертикально сверху вниз (b), начинается «точкой» (с₁) и продолжается в виде «отдачи» (а₁):

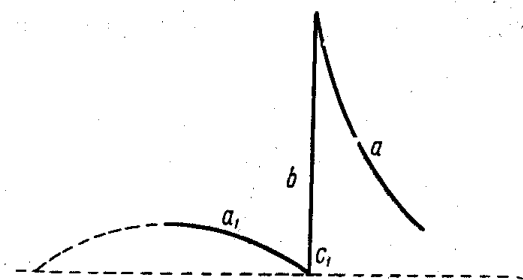


Рис. 16.

Вторая доля, как и первая, должна быть чем-то подготовлена, должна иметь свое «дыхание» и «стремление». Функцию «дыхания» ко второй доле выполняет «отдача» от первой доли (а₁). Движение «отдачи» переходит затем в движение «стремления» (b₁), вплоть до второй «точки», являющейся началом второй доли (с₂).

Следовательно, движения «дыхания» и «стремления» ко второй доле такта (а₁ — b₁) служат одновременно движением, фиксирующим звучание первой доли:

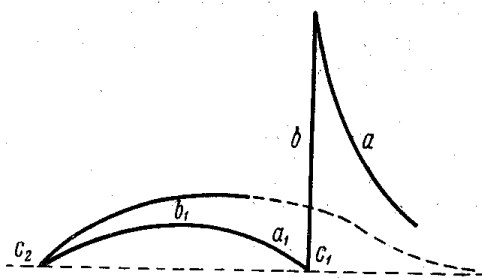


Рис. 17.

«Отдача» от «точки» второй доли (a_2), являясь продолжением звучания этой доли, служит в то же время «дыханием» к третьей доле и, непосредственно переходя в движение «стремления» к третьей доле (b_2), заканчивается третьей «точкой», то есть началом третьей доли (c_3):

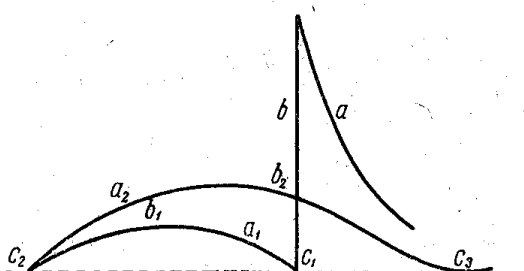


Рис. 18.

И в данном случае движения «дыхания» и «стремления» к третьей доле не только подготавливают ее, но и одновременно фиксируют звучание второй доли.

Четвертая доля такта готовится так же, как и предыдущие доли, движением «отдачи» от третьей доли (a_3), затем непосредственно переходящей в движение «стремления» к четвертой доле (b_3). Начало четвертой доли берется «точкой» (c_4) и переводится в «отдачу» от четвертой доли (a_4), которая, в свою очередь, служит «дыханием» к первой доле. Цикл завершается, чтобы снова и снова повториться по той же схеме:

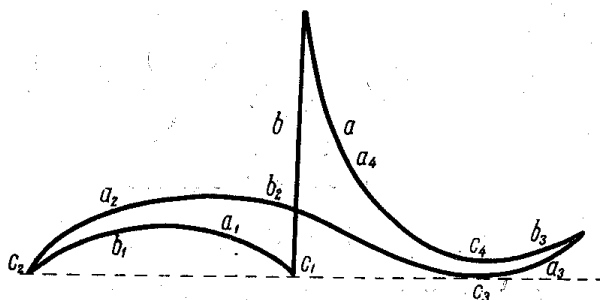


Рис. 19.

Анализ цикла показывает:

Движение руки, совпадающее с временем звучания данной доли, является подготовкой следующей доли.

Это движение состоит из двух равных фаз: первая — «отдача» от «точки» предыдущей доли — служит «дыханием» к последующей доле;

вторая, непосредственно продолжающая первую, — «стремлением» к последующей доле.

Первая и третья доли имеют амплитуду взмаха большую, чем вторая и четвертая, что отражает соответствующие метрические соотношения сильной, относительно сильной и слабых долей в такте.

Значительность (тяжесть) первой доли обеспечивается также вертикальным падением руки сверху вниз, а относительная тяжесть третьей доли — движением руки «от себя».

**«Упреждение»
в дирижерском взмахе**

На основе анализа дирижерского взмаха и тактового метрического цикла складывается ясное представление о том, как в дирижерском взмахе осуществляется «упреждение».

Анализ показывает, что «отдача» и «стремление» имеют двойную функцию. С одной стороны, они совпадают по времени с протяженностью звучания данной доли и фиксируют ее, а с другой стороны — являются моментом подготовки следующей доли:

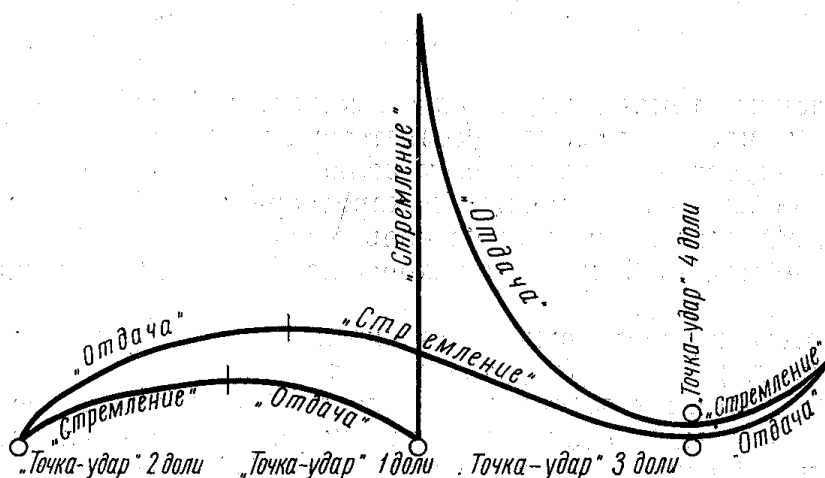


Рис. 20.

Разделив приведенную тактовую сетку на отдельные взмахи-доли, мы получим такое их начертание, в котором линия «а» соответствует протяженности звучания первой доли; линия «b» — второй доли, линия «с» — третьей доли и линия «d» — четвертой доли:

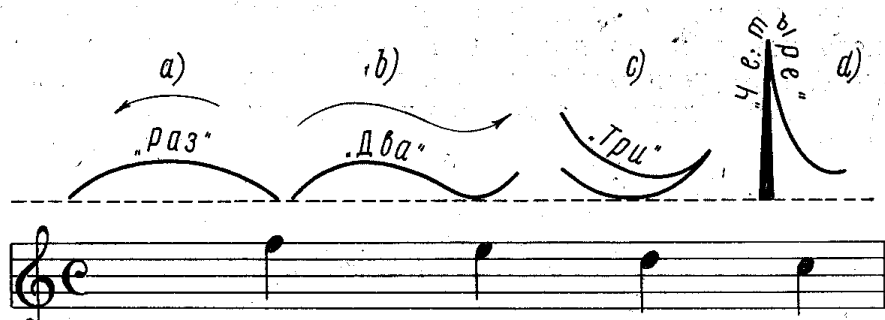


Рис. 21.

Однако в этом случае во взмахе отсутствует «упреждение». Взмах лишь «констатирует» определившуюся звучность и, следовательно, не готовит ее, не управляет ею. Только тогда, когда в течение данной доли

будет подготавливаться последующая и, таким образом, когда характер взмаха, протекающего во время этой доли, будет соответствовать звучанию следующей доли, начнет действовать «упреждение» и дирижер сможет управлять исполнением. Но в этом случае линия «а» соответствует характеру второй доли, линия «b» — третьей доли, линия «с» — четвертой доли и линия «d» — первой доли:

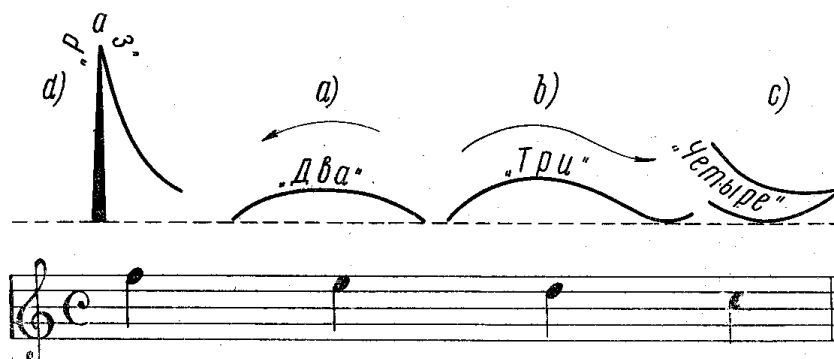


Рис. 22.

В медленных темпах создается возможность фиксировать звучание данной доли частью взмаха, соответствующего «отдаче», а линией «стремления» готовить последующую долю.

«Точка» обычно выполняется в характере данной доли и по времени или совпадает с ней, или несколько опережает ее возникновение. Последнее возможно благодаря ускорению движения в линии «стремления».

Чаще всего такое смещение «точки» весьма незначительно, однако у некоторых дирижеров (это типично для представителей немецкой школы) оно достигает ощутимых размеров. Наблюдая такое дирижирование, мы видим, что движения дирижера синхронно не совпадают со звучностью и совершаются значительно раньше. Каким из этих методов «упреждения» пользоваться — дело вкуса.

«Тактовая схема»,
«дирижерская сетка» и
«дирижерский рисунок»

В теории и практике обучения дирижированию встречаются термины: «тактовая схема», «дирижерская сетка» и «дирижерский рисунок». Часто эти термины употребляются как синонимы, то есть понятия однозначные; меж-

ду тем они хоть и тесно связаны между собой, но все же каждый имеет самостоятельное содержание.

Тактовая схема — отвлеченное, условно-графическое обозначение метрического чередования долей в такте. Каждой доле соответствует линия схемы, имеющая определенное направление. В четырехдольном размере тактовая схема получает следующий вид:

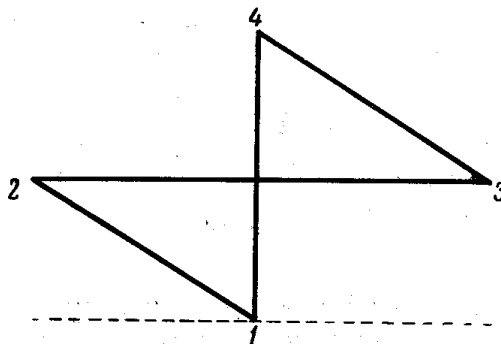


Рис. 23.

Схема эта отвлечена от конкретных особенностей музыки (характера движения и штриха, ритма, динамики) и отражает лишь ее метрическое строение через схематическое указание направления движения.

Дирижерская сетка дает более конкретное выражение музыки в дирижерском взмахе, поскольку в ней воплощается не только метр, но и характер звукодвигания (*legato, non legato, marcato, staccato*).

Так, дирижерская сетка в четырехдольном размере будет иметь несколько видов, в зависимости от характера штриха:

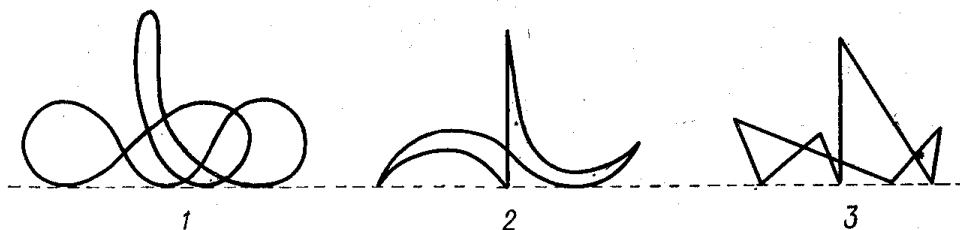


Рис. 24.

Если в тактовой схеме не допускаются какие-либо варианты или разновидности, то в дирижерской сетке, в пределах свойственных ей закономерностей, различные варианты возможны. Например, четырехдольная дирижерская сетка изображается у разных дирижеров следующим образом¹:

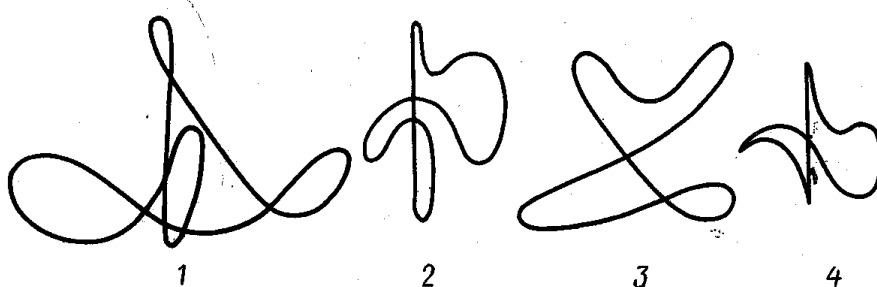


Рис. 25.

Что касается дирижерского рисунка, то в нем воплощаются не только общие закономерности, отраженные в тактовой схеме и дирижерской сетке, но и конкретные особенности данной музыки, в данный момент ее течения, в данных исполнительски индивидуальных выражении и манере.

Дирижерский рисунок настолько индивидуален и изменчив, что нет никакой возможности и надобности фиксировать его в виде какого-либо образца, хотя в основе дирижерского рисунка, как уже было сказано, лежат те же закономерности, которые определяют тактовую схему и дирижерскую сетку.

В дирижерском рисунке выражаются самые тонкие и прихотливые особенности мелодической и ритмической интонации, динамики, штриха, тембра, образно-поэтического содержания музыки.

¹ Сетки заимствованы из книг:

Л. Андреева и М. Бондарь. Николай Михайлович Данилин. Сборник «Искусство хорового пения», стр. 42; Kurt Thomas. Lehrbuch der Chorleitung, Bd. I, 12 Auflage. Leipzig, 1957; К. Птица. Очерки по технике дирижирования хором, стр. 44; К. Ольхов. О дирижировании хором, стр. 20; С. Ратнер. Элементарные основы дирижерской техники. Минск, 1961, стр. 16.

Выразительные качества дирижерского рисунка проявляются в трех его элементах: структуре рисунка, форме взмаха и характере линии.

Структура рисунка

Структура дирижерского рисунка может быть симметричной и асимметричной¹.

Асимметрия, если она не вызвана, как это иногда бывает, хаотичной неорганизованностью взмахов начинающего дирижера, типична для выразительного дирижерского жеста.

До тех пор пока музыка развивается в одном темпо-ритме, без изменения нюансировки и фактуры, выражая устойчивый, постоянный характер и определенное эмоциональное состояние, рисунок дирижерских движений будет ровным и симметричным.

Как только в музыке появляются агогические и динамические изменения контрастного характера, особенно если они происходят не на границе тактов, а внутри их, так рисунок делается асимметричным.

Нарушение симметрии рисунка может быть двояким. Иногда нарушение симметрии создается разницей по величине между отдельными взмахами, фиксирующими те или иные доли такта.

Например, при исполнении одного эпизода в хоре придворных «Тише, тише» из оперы «Риголетто» Верди (см. пример 16) рисунок небольшого масштаба, соответствующий характеру *pp*, будет выдержан на протяжении четырех тактов указанного образца. В середине такта 4 рисунок взмаха неожиданно увеличится от второй доли к третьей и так же резко уменьшится от третьей доли к четвертой, отражая контрастную динамику этого такта. Аналогичная картина имеется в такте 6:

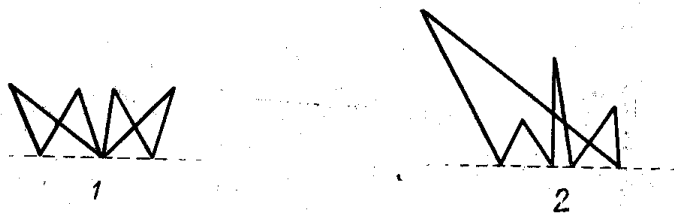


Рис. 26.

16 Allegro *sempre staccato* Дж. Верди. «Риголетто», хор «Тише, тише»

только по...хи... тим кра... сот...ку, по... сме... ет... ся весь двор над шу...

sempre staccato

¹ Здесь идет речь о симметрии рисунка в одной руке, а не о симметрии движения обеих рук.

- том Ес ли толь-ко по-хи-тим кра-сот-ку по-сме-

Слева приведена сетка, которой дирижируются такты 1, 2, 3 и 5 (см. пример 16). Все взмахи здесь одинаковой амплитуды; расположение и величина их по отношению друг к другу симметричны.

Справа — сетка, которой дирижируются такты 4 и 6. В этой сетке увеличены «отдача» от второй «точки» и «стремление» к третьей «точке» (начало третьей доли «с₃»). Тем самым рисунок делается несимметричным, хотя форма взмаха (*staccato*) остается без изменений.

В других случаях при нарушении симметрии меняется не только величина отдельных взмахов (долей), но и их форма. Это происходит обычно тогда, когда в пределах такта контрастно меняется характер звуковедения, динамика и темп музыки (например: *legato*, *forte* и *andante* вместо *staccato*, *piano* и *allegro* и наоборот; или если на одну из долей такта приходится *ritenuto*, *crescendo* и *fermata*). При этом изменение формы рисунка часто усложняется дроблением соответствующей доли такта:

Л. Бетховен. «Весенний призыв».

17 = Vivo

-дет к нам свет-лый май. Вос-стань, рав-ни-ча, про-бу-

-дись, го-товь-ся и встре-чай! И-дет к нам свет-лый май!

Асимметрия рисунка нередко вызывается наличием пауз. Последние отсчитываются обычно небольшим взмахом, значительно меньшим, чем реально звучащая ткань партитуры. Поэтому при чередовании в одном такте пауз и реальной звучности рисунок будет асимметричным. Например, приведенная ритмическая фигура:



будет иметь следующий рисунок

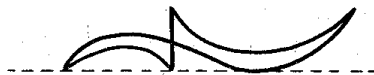


Рис. 27.

Так или иначе асимметрия рисунка должна органично возникать из характера звучания. Нет ничего тягостней для исполнителей, чем неровный, асимметричный, «хромающий» или хаотично-беспорядочный рисунок дирижерских движений, применяемых при ровной звучности.

Что касается методики обучения начинающего дирижера, то умение выполнять симметричный рисунок должно быть воспитано на соответствующем материале до того, как учащийся получит задание, для которого потребуется асимметричный рисунок.

Форма взмаха Форма взмаха в рисунке может быть разнообразной: круглой, эллипсовидной (вытянутой вертикально или горизонтально), остроугольной, зигзагообразной, волнистой и т. д. Самая прихотливая арабеска может быть вызвана в том или ином случае определенным характером музыки и исполнительскими намерениями дирижера. В тактовом цикле могут чередоваться различные формы взмаха, соответственно изменению характера звучности каждой доли.

При всех обстоятельствах форма рисунка должна быть зрительно ясной и понятной.

Для этого нужно стремиться к тому, чтобы формы дирижерского взмаха были по возможности графически правильными. Так, если дирижер хочет сделать округленный жест, выражающий необходимую округлость звука или определенность, законченность какой-либо музыкальной мысли или фразы, то рисунок его движений должен приближаться к правильно округленной форме. Такой рисунок может выглядеть как более или менее правильный круг, эллипсис, спираль и т. д., но не как бесформенный «блин»:

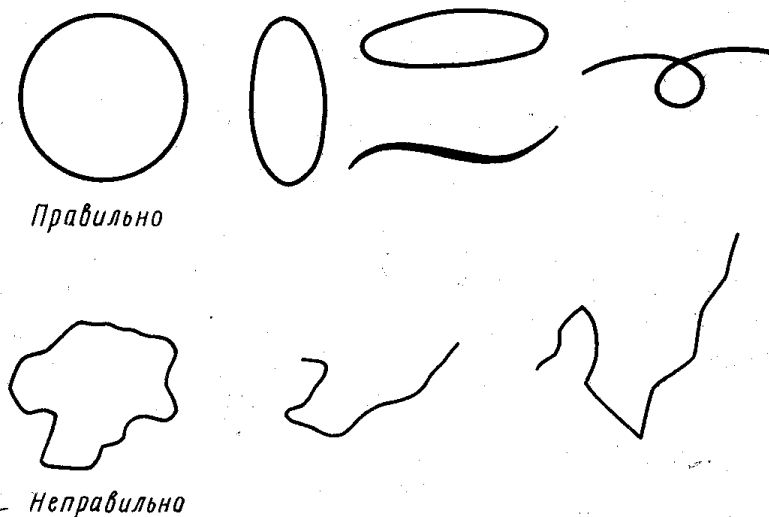


Рис. 28.

Линия

Характер рисунка может меняться в зависимости от характера составляющих его линий. Линия в дирижерском рисунке должна быть четкой и твердой. Неуверенная, дрожащая рука обозначает в воздухе нечто неясное, бесформенное:



Рис. 29.

Такая линия в дирижерском рисунке не может передать намерений дирижера, она не несет в себе его волю, не выражает ровного и уверенного течения дыхания, звуковедения.

Подобно тому как певцу нужно владеть ровным эластичным дыханием, скрипачу — ровным эластичным смычком, так же и дирижеру следует обладать хорошо выработанным, твердым, ровным и свободным штрихом-линией и наносить рукой в воздухе такой же точный и уверенный рисунок, какой живописец делает кистью или карандашом.

Линия дирижерского рисунка всегда имеет определенную «толщину», соответствующую фактуре звучности. Штрих бывает тонким или толстым, он может рисоваться узенькой полоской или широкой лентой (с массой градаций).

Эти качества штриха придаются ему формой кисти и характером ее ведения.

Рисунок и схема

Какие бы модификации ни возникали в дирижерском рисунке, одна его сторона должна оставаться неизменной: доленое направление

взмаха.

В том или ином отдельном случае дирижер может на некоторое время совсем отказаться от сетки (если условия исполнения позволяют). При этом его руки могут быть неподвижны, или показывать еле заметным движением ритмический пульс, или намечать какие-нибудь темброво-колористические моменты, предоставив исполнителям возможность самостоятельно сохранять инерцию темпо-метро-ритма. Однако как только почувствуется необходимость в поддержании или из-

менении темпо-метро-ритма, дирижерский рисунок должен точно включиться в направление той или иной доли.

Иначе говоря, рисунок может быть временно нейтральным в отношении метра, но, отражая метр, он не должен искажать доленое направление взмаха, то есть не должен совершать взмах в направлении, противоположном тактовой схеме.

Для достижения ясного, четкого и выразительного рисунка молодому дирижеру полезно добиваться каллиграфичности дирижерской сетки. Такое «чистописание» в начальном периоде обучения выработает ясность почерка, который от этого не потеряет своей индивидуальности и своеобразия.

Правила рисунка

Можно сформулировать правила, обеспечивающие ясность и четкость дирижерской сетки и дирижерского рисунка. В пределах данного уровня или позиции, обусловливаемой характером музыки, все долегие «точки» (начала долей) расположены на одной горизонтальной плоскости линии. Это удобно для исполнителей, так как они тем самым заранее ощущают ту линию, на которой будет нанесена «точка», и им не придется каждый раз заново ее искать:

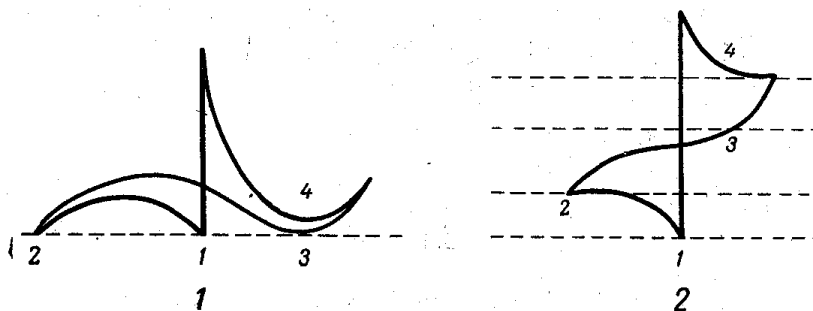


Рис. 30.

Если рисунок имеет «точки», меняющие свой уровень от доли к доле, то ощущение их коллективом затруднено.

В первом случае (см. рис. 30) исполнители видят один уровень, на котором расположены «точки». Во втором случае таких уровней оказывается четыре, и они все время меняются. Это затрудняет зрительное восприятие рисунка и сильно усложняет движение без всякой практической надобности¹.

В целях достижения четкости рисунка полезно также точнее придерживаться направлений, принятых для данной доли. Так, первая доля такта во всех размерах отсчитывается вертикальным движением руки сверху вниз, а последняя доля такта — вертикальным движением снизу вверх. Особенно часто страдает ясность рисунка оттого, что доли, имеющие горизонтальное направление (вторая доля в трехдольном метре, вторая и третья доли в четырехдольном метре и т. д.), показываются движением сверху по крутой траектории, отчего утрачивают горизонтальность:

¹ Само собой разумеется, что сохранять один уровень взмаха нужно лишь до тех пор, пока смена его не вызывается изменениями звучности (вступления, переключки, смена фактуры и т. д.).

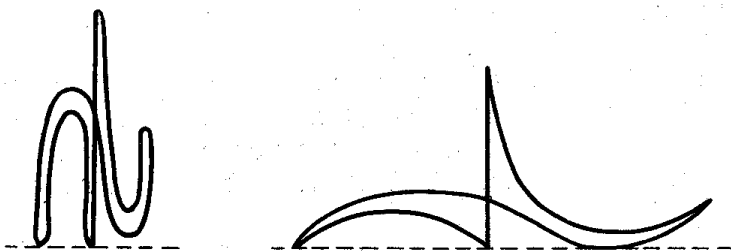


Рис. 31.

Четкость рисунка в значительной мере зависит от формы руки (расположение ее частей по отношению друг к другу).

Пластично действующая рука обычно имеет естественную и свободную, округленно-развернутую форму (см. табл. XII, рис. 1). Одинаково не пригодны для пластичного дирижирования как до конца вытянутая и напряженная в суставах «палкообразная» рука, так и «коленчатообразная» (напоминающая коленчатый вал), развернутая по резко ломаной линии, у которой все части направлены в разные стороны и расположены под углом друг к другу (см. табл. XII, рис. 2 и 3).

«Палкообразная» рука затрудняет движение, делает его деревянным и тяжеловесным. Рисунок при этом теряет гибкость формы.

«Коленчатообразная» рука не только предельно сковывает движение, но и запутывает рисунок, так как создает три точки, действующие в разных направлениях и плоскостях (разрезах):

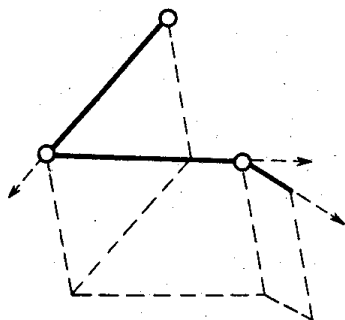


Рис. 32.

Ясность и четкость рисунка требуют цельно-гибкой руки. Рука, разболтанная в суставах, движущаяся отдельными частями, так же не пригодна для дирижирования, как и жестко зафиксированная во всех суставах. Особенно нужно избегать болтания руки, происходящего от поднимания локтя при одновременном опускании кисти и наоборот¹ (см. табл. XII, рис. 4 и 5).

Независимо от характера движения, рисунка и штриха, направляющей частью руки служит кисть. Кисть ведет за собой руку, как бы опираясь на плоскость или сферу, где наносится рисунок. Предплечье и плечо лишь регулируют величину массы и веса руки. Но даже в тех случаях, когда мы опираемся всей рукой на большую «звуковую площадь», движение руки направляется кистью.

Четкость рисунка при этом лучше всего достигается путем внимательного наблюдения за соотношением кистевой и локтевой точек в процессе движения.

¹ См.: К. Птица. Цит. издание, стр. 21; К. Ольхов. Цит. издание, стр. 88.

Правило, регулирующее указанные соотношения, можно сформулировать следующим образом:

Кисть не должна двигаться в направлении, противоположном движению предплечья, или, иначе говоря, кистевая точка не должна двигаться в направлении, противоположном движению локтевой точки:

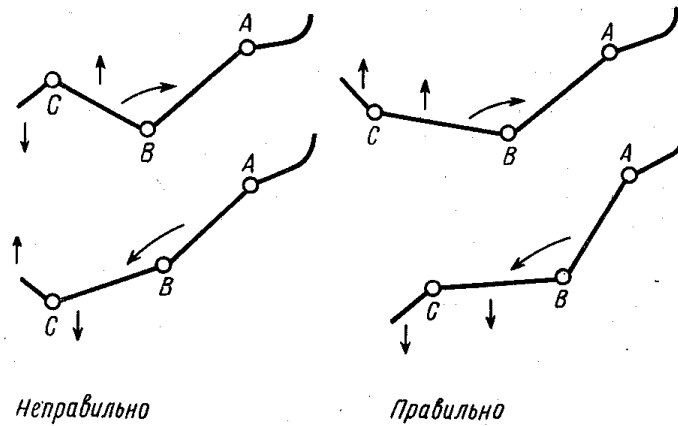


Рис. 33.

Это правило предусматривает одновременное, одинаковое по направлению и величине, движение кистевой и локтевой точек, при ведущей роли кисти.

Локтевая точка следует за кистевой, сохраняя неизменным свое положение по отношению к кисти и не совершая самостоятельного (от кисти) движения (см. табл. XII, рис. 6 и 7).

Нарушение этого правила наблюдается во взмахе учеников чаще всего при переходе к последней доле такта. Так, например, при связывании второй и третьей долей в трехдольном размере или третьей и четвертой долей в четырехдольном размере болтание локтевой точки встречается при прорисовывании линии «отдачи».

Все части руки (кисть, предплечье и плечо) действуют координированно. Несмотря на возможность их изолированного движения, таковое в общем малоупотребительно. Рука чаще действует цельно, от плеча. В зависимости от характера исполняемой музыки меняется лишь масштаб движения (его амплитуда)¹.

Но, совершая цельное движение всей рукой, ее обычно не вытягивают, как палку, а сгибают в локтевом суставе под углом 90—100°.

**Трехмерность
дирижерского рисунка**

В приведенном выше анализе дирижерский взмах, сетка и рисунок рассматривались в плоскостном изображении, как проекция на одной вертикальной плоскости.

Между тем дирижерским движениям свойственна трехмерная, объемная форма.

Мы наблюдаем, что дирижерские движения осуществляются на разной высоте (уровне, позиции), начиная от уровня тазового пояса и кончая уровнем плечевого.

¹ Быстрые движения руки (в скорых темпах) нередко, хотя далеко не всегда, целесообразнее выполнять предплечьем или кистью. Но при этом нужно учесть следующее: а) часто в быстрых темпах долевые взмахи объединяются, укрупняются и тогда их удобнее совершать цельной рукой и б) если пользоваться небольшой амплитудой взмаха, то при свободном плечевом суставе возможность применения скорых движений всей рукой делается практически беспредельной.

Мы видим, что эти движения имеют разную ширину (диапазон), начиная с самых узких движений при сближенных руках и кончая движениями на широко развернутых руках.

Мы замечаем также, что дирижерские движения отличаются разной глубиной плана, начиная от движений у самого корпуса и кончая движениями на выдвинутых вперед руках.

Мы устанавливаем, наконец, что все указанные три измерения (высота, ширина и глубина) комбинируются в дирижерском жесте в самых разнообразных сочетаниях, давая в результате бесконечное количество форм.

Осознание трехмерности дирижерского жеста имеет большое значение, раскрывая перед молодым дирижером новые выразительные возможности рисунка, воспитывая в нем ощущение объемности звукодвижения, создавая предпосылки для звуковой лепки в жесте.]

Позиции, планы и диапазоны дирижерского рисунка

Трехмерность, объемность дирижерского жеста схематически может быть описана следующим образом.

Дирижерские движения осуществляются в трех основных уровнях (или позициях), допускающих массу промежуточных градаций¹: нижний — на уровне тазового пояса; средний — на уровне груди; верхний — на уровне плечевого пояса².

Дирижерские движения имеют три основных диапазона (ширину):

Узкий диапазон — движение совершается при сближенных к середине корпуса руках и отличается незначительным размахом в ширину.

Средний диапазон — движение совершается при расстоянии между правой и левой рукой равном ширине корпуса.

Широкий диапазон — движение совершается на широко разведенных друг от друга руках (но не на предельную длину руки).

Дирижерские движения развертываются в трех планах:

Первый план — движения совершаются на далеко выдвинутых вперед от корпуса руках (но обычно не на всю длину руки).

Второй план — движения совершаются на полусогнутых под прямым углом (в локтевом суставе) руках и отстоят от корпуса на длину предплечья и кисти.

Третий план — движения совершаются у самого корпуса³ (см. табл. XIII).

¹ Классификация дирижерского взмаха по уровням была впервые предложена профессором П. Г. Чесноковым (см. книгу «Хор и управление им». М., 1940, стр. 131—132), различавшим во взмахе пять основных уровней соответственно пяти динамическим градациям звучности (*pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*).

² Уровень, или позиция, рисунка не зависит от величины его амплитуды. Движения тактовой схемы могут быть небольшими по амплитуде и выполняться в верхней позиции. Кроме того, большие по амплитуде движения считаются движениями в нижней позиции, даже если они в верхней части рисунка заходят очень высоко, при условии, что «точки» каждой доли расположены в плоскости тазового пояса. Следовательно, позиция рисунка определяется не величиной его амплитуды, а уровнем «точек».

³ Наименования — первый, второй и третий план — избраны потому, что они соответствуют звуковой перспективе (звучность выдвигается дирижером на первый план или отодвигается на второй и третий планы). В силу этих же соображений первый план строится на выдвинутых далеко вперед руках, что соответствует обычно (хотя и не всегда) выделению звучности. Третий план осуществляется на придвинутых к корпусу руках, что часто, хотя тоже не всегда, ассоциируется с прикрытием звучности, удалением ее на задний план звуковой перспективы.

Указанные основные позиции, диапазоны и планы — лишь схема. Между ними имеется большое количество промежуточных градаций.

Сочетание различных позиций, диапазонов и планов может быть также разнообразным.

Выбор той или иной позиции, диапазона, плана и сочетание их обуславливается художественной задачей и индивидуальностью дирижера. Давать здесь какие-либо рецепты бессмысленно; привязывать разные сочетания к определенным выразительным средствам музыки неправильно, ибо одно и то же положение рук в пространстве может относиться к различным, иногда контрастно противоположным, особенностям музыки. Все это находится в зависимости от целого ряда других условий (положения корпуса, выражения лица, формы кисти и т. д.).

Изменение позиций, диапазонов и планов рисунка дирижерских движений связано не только с динамикой звучности, но и со всеми иными особенностями музыки и ее исполнения.

Так, изменение позиций рисунка определяется прежде всего исполнительским дыханием. Здесь действует следующая закономерность: чем дыхание глубже, тем позиция ниже; чем дыхание легче, тем позиция выше (см. стр. 49).

Выбор позиции часто зависит от характера звуковой ткани.

Звучности тяжелые, плотные, в низкой тесситуре лучше удаются при низкой позиции рук:

С. Прокофьев. «Александр Невский»,
ч. III — «Крестоносцы во Пскове»

16 *Largo* $\text{♩} = 48$

Оттоны

Legni
Archi

Для звучностей легких, высоких, прозрачных скорее требуется высокая позиция:

19 Allegro, ma non tanto

С. Рахманинов. „Колокола“, ч. I (конец)

Однако плотная, компактная и сильная звучность, изложенная в верхней тесситуре в хоре и в духовой группе оркестра, иногда лучше достигается при низкой позиции, ибо таким образом обеспечивается более крепкая, надежная опора дыхания.

Окраска звучности, ее общий эмоциональный характер также связаны с позиционным положением дирижерского рисунка.

Звучности призывного, возбужденного, ликующего, героического и т. д. характера обычно хорошо выражаются в верхней позиции:

А. Арутюнян. „Кантата о Родине“, ч. I

20 Не слишком скоро. Празднично

Звучности мрачного, сосредоточенного характера чаще удаются в нижней позиции:

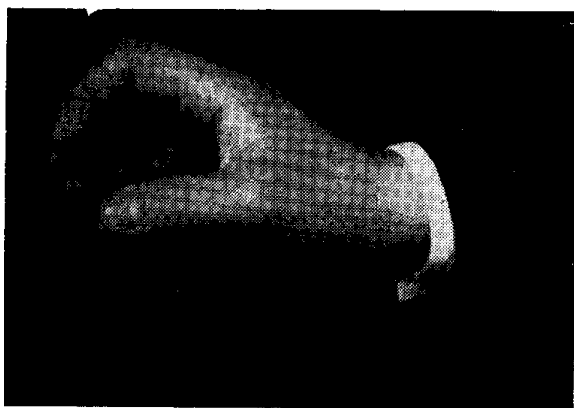


Рис. 1.

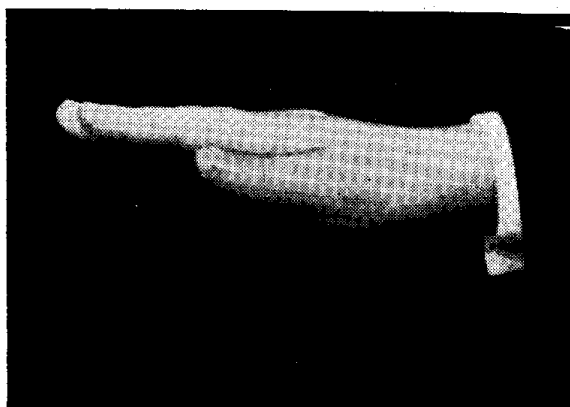


Рис. 2.

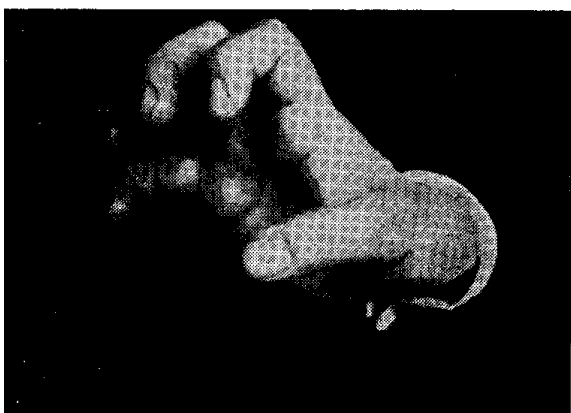


Рис. 3.



Рис. 4.

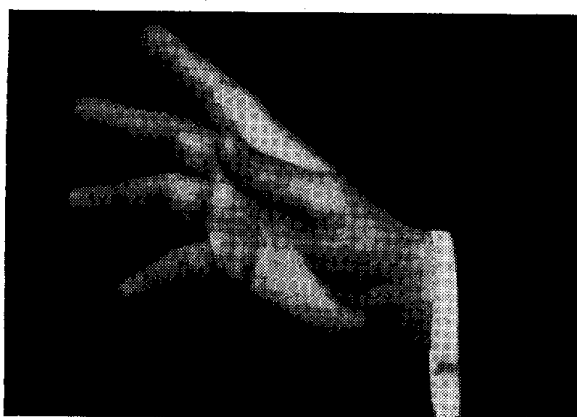


Рис. 5.

Кисть может быть:

Рис. 1 — круглой; рис. 2 — плоской; рис. 3 — угловатой; рис. 4 — собранной в кулак;
рис. 5 — раскрытой веером



Бруно Вальтер



1.



2.



3.



4.

Евгений Мравинский

1. На концерте из произведений Д. Д. Шостаковича. 2. На концерте из произведений Р. Вагнера. 3. На концерте из произведений Д. Д. Шостаковича. 4. На концерте из произведений П. И. Чайковского



Рис. 1.

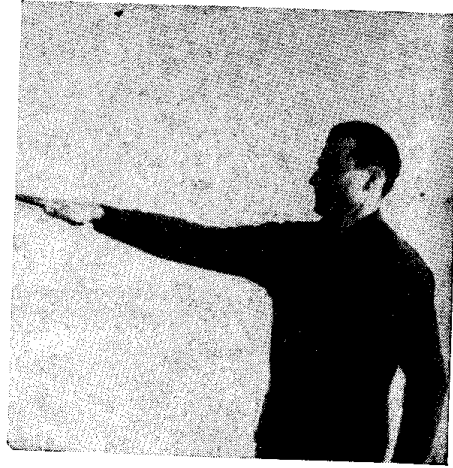


Рис. 2.



Рис. 3.



Рис. 4.

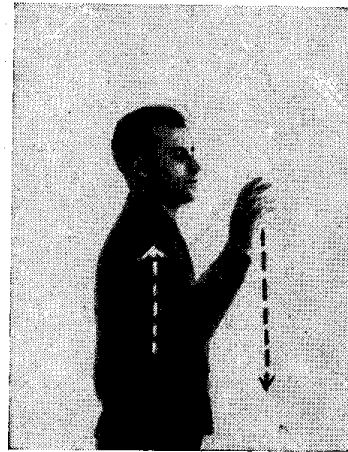


Рис. 5.

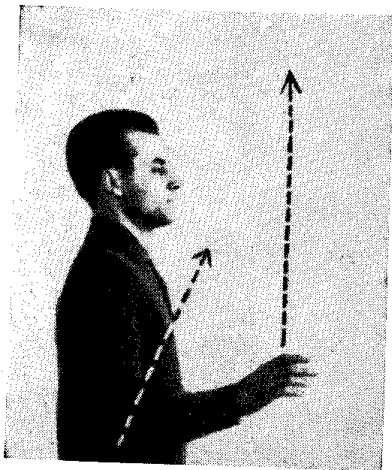


Рис. 6.



Рис. 7.



Рис. 1.



Рис. 2.



Рис. 3.



Рис. 4.



Рис. 5.



Рис. 6.



Рис. 7.

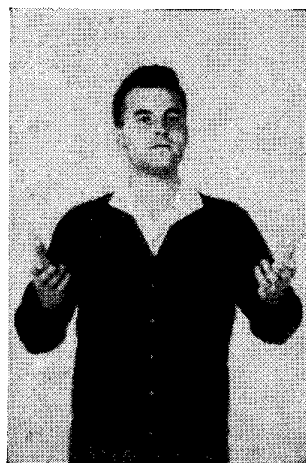


Рис. 8.

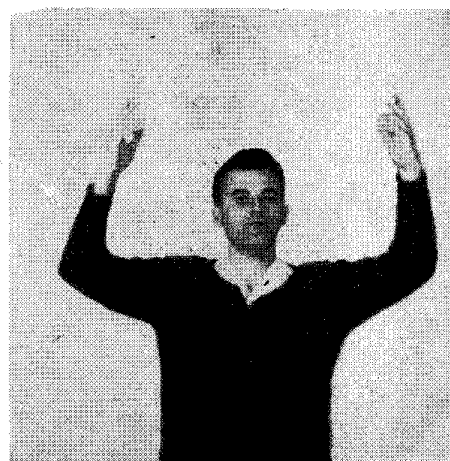


Рис. 9.

Рис. 1—3-й план; рис. 2—2-й план; рис. 3—1-й план; рис. 4—узкий диапазон;
рис. 5—средний диапазон; рис. 6—широкий диапазон; рис. 7—нижняя позиция;
рис. 8—средняя позиция; рис. 9—верхняя позиция



Рис. 1.



Рис. 2.

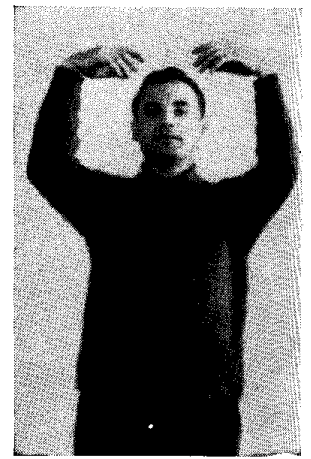


Рис. 3.

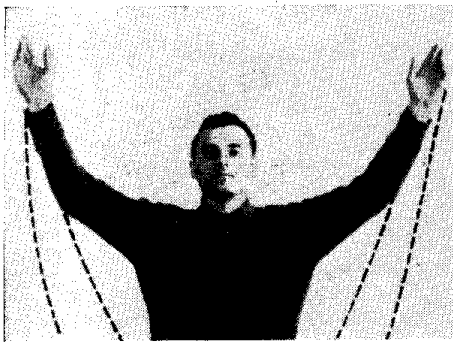


Рис. 4.

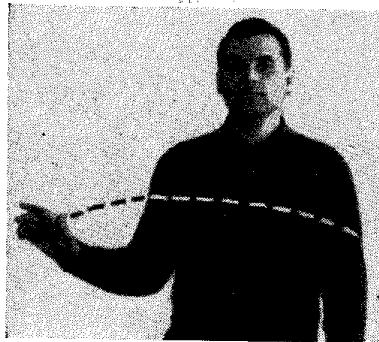


Рис. 5.

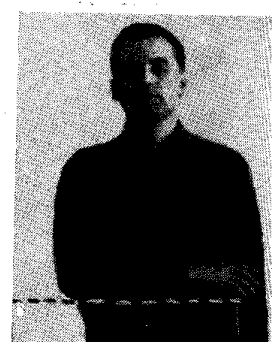


Рис. 6.



Рис. 7.



Рис. 8.

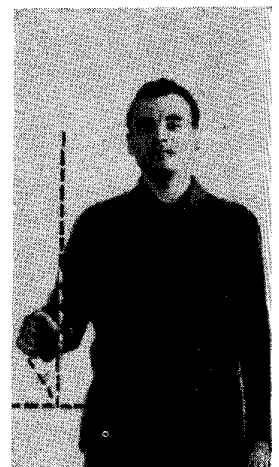


Рис. 9.



Рис. 10.

Рис. 1, 2, 3 — упражнения в освобождении суставов руки; рис. 4 — упражнения в поднимании и опускании руки; рис. 5, 6, 7 — упражнения в перелосах руки; рис. 8, 9, 10 — упражнения в «точке»



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



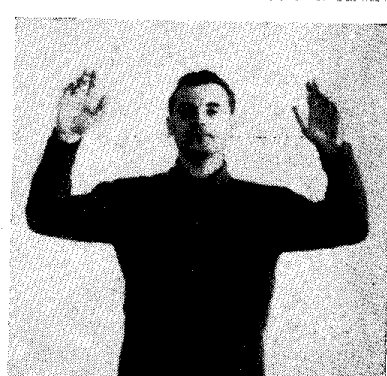
9.



10.



11.



12.

Упражнения в координации рук — 12 положений
(правая рука тактирует в четырехдольном, а левая рука в трехдольном размере)

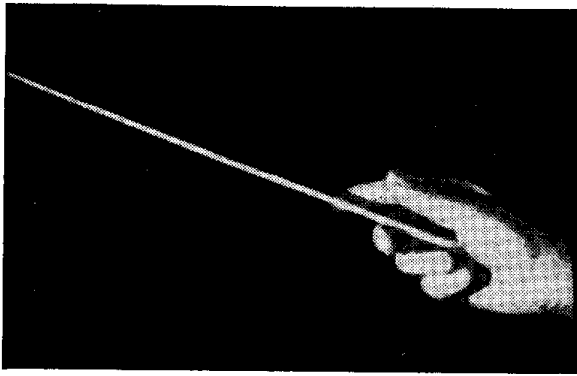


Рис. 1.

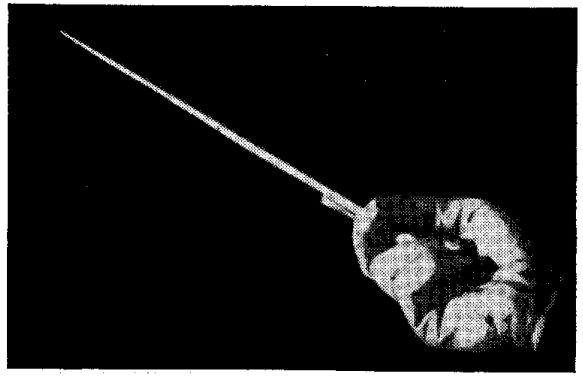


Рис. 2.

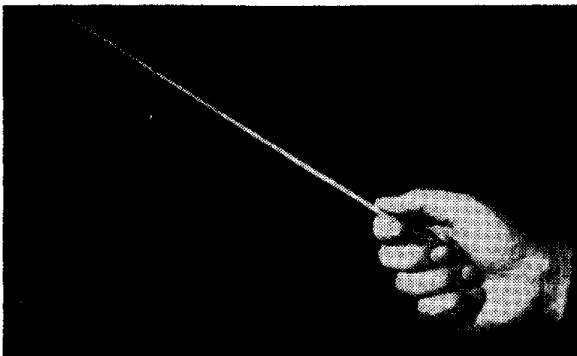


Рис. 3.

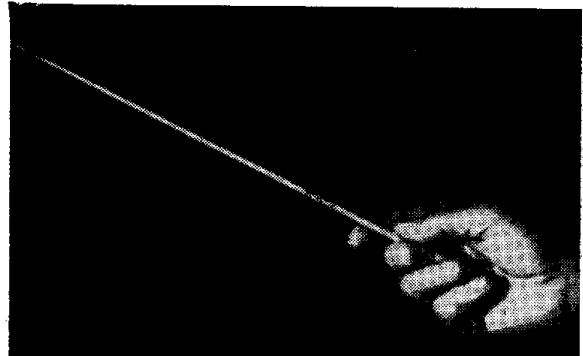


Рис. 4.

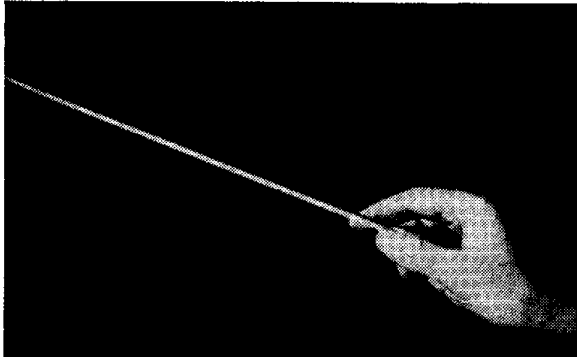


Рис. 5.

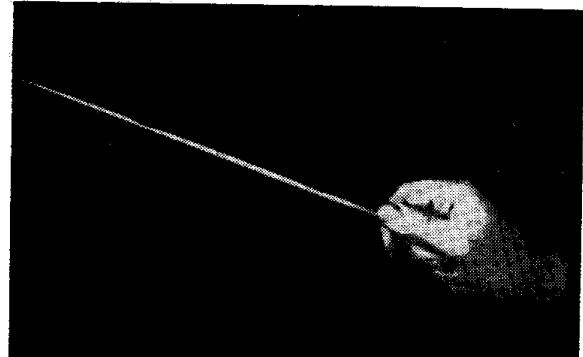


Рис. 6.

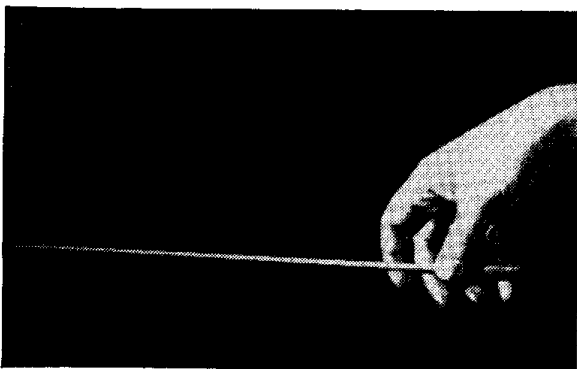


Рис. 7.

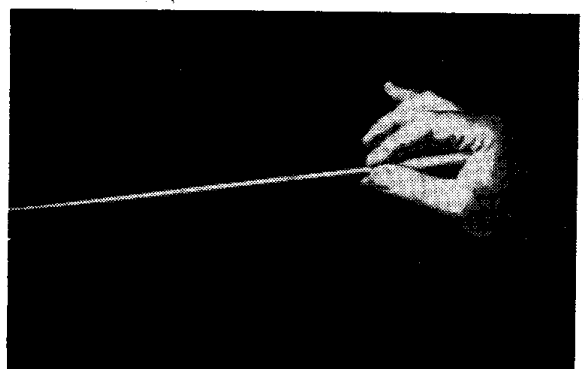


Рис. 8.



При выборе позиции дирижерского рисунка приходится учитывать также местоположение хоровых и оркестровых партий для показа вступлений. Так, различного рода имитации, эхо и переключки партий и голосов нуждаются в заметном изменении позиции рисунка (например, при переходе от партий женского к партиям мужского хора и наоборот).

Что же касается силы звучности, то она часто бывает нейтральна в отношении позиции дирижерского рисунка. Как *forte*, так и *piano* можно с одинаковым успехом показать и в нижней и в верхней позиции в зависимости от других особенностей исполняемого произведения. Точно так же *diminuendo* в целом ряде случаев может быть удачно показано не только понижением позиции, но и повышением ее.

Диапазон дирижерского рисунка находится в разнообразной зависимости от особенностей исполняемой музыки.

Изменение диапазона рисунка чаще всего выражает соответствующие изменения в массе звука. Большие звуковые массы, *tutti*, независимо от силы звучания, связаны обычно с широким диапазоном рисунка и наоборот, одиночные звуковые линии, *solo*, удобнее показывать на узком диапазоне рук. При этом позиция рисунка бывает как высокой, так и низкой в зависимости от других факторов.

Широкий диапазон рисунка нередко применяется в связи с имитациями, переключками или частой сменой вступлений в крайних (по расположению на эстраде) партиях хора и оркестра.

Глубина плана в дирижерском рисунке определяется прежде всего звуковой перспективой, а следовательно, и динамикой звучания. Чем рельефнее должна прозвучать та или иная партия, или группа, или голос в общем звуковом потоке, тем более выдвинут к ним рисунок движений. Противоположная задача, то есть затушевание, прикрытие той или иной партии, группы или голоса, связана обычно с убиранием рук к корпусу.

Разделение и координация функций рук

Разделение функций рук дирижера обогащает выразительные средства дирижирования, расширяет возможности дирижерской техники. Без этого вряд ли достижимо убедительное исполнение. Дирижер, руки которого с механичностью ветряной мельницы находятся в постоянном движении, не вызовет разнообразной, красочной, выразительной звучности. Такой параллелизм рук свидетельствует о технической беспомощности. Однако выработать координацию нелегкое дело.

Известно, что функция правой руки заключается в управлении темпо-метро-ритмом и агогикой, характером музыкального движения и штрихами (*legato, non legato, marcato, staccato* и т. д.), а функция левой руки — в выявлении динамических и темброво-интонационных особенностей музыки.

Выработкой такой специализации рук нужно заниматься постепенно, начиная с первых лет обучения.

Путь развития этих навыков примерно следующий.

Прежде всего необходимо отказаться с первых же учебно-исполнительских заданий от параллельно дублированного движения рук. Но, поскольку ученик еще не подготовлен к разнообразно раздельной функции рук, вначале нужно ограничиться тем, что левая рука находится в состоянии активной свободной готовности, в то время как правая рука тактирует¹.

Затем левой руке поручаются отдельные несложные задания: показать вступление той или иной партии, снять звучание какой-нибудь партии, показать неподвижный нюанс в пределах *p*, *mp*, *mf*, *f*.

Параллельно с этим ученик проходит соответствующие подготовительные упражнения (см. стр. 82—104), и, по мере того как развиваются его умения, получает художественные исполнительские задания, в которых функция левой руки усложняется (подвижные нюансы небольшой длительности, *crescendo* и *diminuendo*).

Лишь на более поздних этапах обучения от ученика можно потребовать выполнения разнообразных художественно-технических заданий для левой руки.

Разделение функций рук не понимается как их узкая специализация. Взаимозаменяемость функций рук должна быть полной, и, следовательно, левая рука должна уметь делать все, что умеет делать правая и наоборот².

Необходимо раздельно упражнять руки в выработке соответствующих навыков таким образом, чтобы левая рука могла виртуозно тактировать, а правая владеть нюансировкой.

Лишь на основе взаимозаменяемости рук можно добиться независимости их действий.

Независимость функций рук не означает анархии, при которой «правая рука не знает, что делает левая». Согласованность в действиях правой и левой руки — само собой разумеющееся обязательное условие правильно функционирующего дирижерского аппарата. Следовательно, взаимодействие рук дирижера происходит на основе их согласованной, координированной независимости.

В ряде случаев целесообразно дублирование рук в параллельном движении.

Параллельное усиление функций рук (и не только в области темпо-метро-ритма, но и в области нюансировки) есть явление закономерное, если оно вызвано соответствующими особенностями музыки. Это нужно знать ученику, хотя до определенного времени, пока он не отучится от бессмысленного механического параллелизма движений, учащийся должен воздерживаться от всякого дублирования.

Следовательно, правильный путь — через разделение функций рук к их координации, понимая под координацией такую согласованность действий, при которой раздельные действия рук приводят к цельности выражения и восприятия музыкального образа.

¹ Имеется в виду такое положение левой руки, когда она, не тактируя, как бы готовится призвести определенное действие (см. табл. VIII, рис. 6).

² См.: К. О л ь х о в. О дирижировании хором, стр. 9—10.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Элементарные вспомогательные упражнения по постановке дирижерского аппарата

Всякому искусству должно предшествовать известное умение.

И. В. Гете

Значение вспомогательных упражнений

Наш двигательный аппарат действует наиболее точно и целесообразно тогда, когда сознание устремлено к ясной творческой цели.

Но этому «должно предшествовать известное умение».

Такое умение приобретается в жизненном опыте и путем специальных вспомогательных упражнений, в которых техническая задача ставится элементарно и поэтому ее можно решить быстрее и радикальнее.

Представим себе первый урок с начинающим дирижером, который никогда «не держал в руках палочки». Ему дана не симфония Бетховена, как в случае, описанном Г. Вальтерсхаузенем, а простая хоровая партитура. И все же при первых попытках ее исполнения обнаруживается, что ученик не владеет самыми элементарными навыками. Он не может более или менее свободно поднять руки (его движения зажаты и конвульсивны), не умеет взять дыхание (оно у него судорожно и чрезмерно). Не зная правил управления метром, учащийся непрерывно путает сетку и т. д.

Даже наличие определенного замысла исполнения и знание партитуры (он ее предварительно добросовестно проштудировал) не помогает, ибо обилие двигательных задач лишило ученика способности что-либо соображать.

Преподаватель растерян. За что браться? С чего начинать?

Не целесообразнее ли в таких случаях закрыть партитуру, отложив ее «до лучших времен», и заняться элементарными упражнениями, имеющими общее ключевое значение для исполнения многих произведений?

Элементарные навыки, вырабатываемые в упражнениях, еще не представляют собой художественную технику, но первые облегчают и ускоряют появление второй. Различные упражнения широко используются в нашей дирижерской педагогике. Профессор К. Б. Птица предлагает вводить специальные упражнения. «При помощи них, — говорит он, — учащийся может овладевать, в необходимой изоляции от больших и многообразных задач исполнения музыкального произведе-

ния, специальными техническими приемами, а также знакомиться с дирижерским изображением отдельных элементов музыки»¹.

Технические «заготовки» делаются под прицелом и с точки зрения будущей художественной техники. Преподавателю важно точно знать и видеть этот прицел.

Хотя упражнения изложены довольно подробно (для облегчения их практического использования) и занимают в настоящей книге значительный объем, их удельный вес в занятиях по специальности ограничен во времени по вполне понятным причинам: нельзя развивать дирижерскую технику только на упражнениях, оторванных от концертных художественно-исполнительских задач.

С другой стороны, полный отказ от упражнений едва ли практически целесообразен. Эпизодическое применение упражнений ускоряет процесс обучения. Так, например, практика показывает, что на первоначальном этапе обучения проведение цикла упражнений (8—12 уроков) позволяет более быстро, полно и эффективно перейти к исполнительской работе ученика над художественным произведением. Весьма желательно также эпизодическое использование упражнений при возникновении технических трудностей в работе над дирижерским исполнением партитуры.

Ниже приводятся конкретные упражнения, при изучении которых необходимо иметь в виду следующие общие установки².

Общие установки

Упражнения нужно выполнять на музыкальном материале в определенном темпо-метро-ритме, приспособляясь к его дисциплине. Каждое упражнение желательно проходить с наибольшим количеством вариантов (некоторые из них даны при описании упражнения), что делает развиваемый навык более гибким и более приближенным к многообразным условиям исполнения.

Упражнения, указанные для правой руки, следует выполнять и левой. Кроме того, зачастую целесообразно проработку упражнения начинать именно с левой руки. В физиологии отмечается, что навык, развитый в левой руке, значительно легче и быстрее вырабатывается в правой, чем наоборот³.

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

Добившись от ученика необходимого результата в упражнениях, преподаватель должен, не откладывая, закрепить его в исполнительской работе над произведением.

Особо следует указать на опасность механического выполнения упражнений в отрыве от задач мышечно-слуховой координации. Начи-

¹ К. Птица. Очерки по технике дирижирования хором, стр. 119.

² Большинство рекомендуемых упражнений используется в педагогической практике не только при постановке дирижерского аппарата, но и как общегимнастические упражнения для пианистов, скрипачей и т. д. Указанные упражнения возникли в практике разных педагогов, но, несмотря на это, отличаются сходством, что говорит о наличии определенных закономерностей, лежащих в их основе. Это лишний раз доказывает общность принципов, обуславливающих всякую музыкально-исполнительскую технику. Сходные упражнения встречаются, в частности, в следующих работах: Негмапп W. von Waltershausen. Dirigenten-erziehung. Leipzig, 1929; Йозеф Гат. Техника Фортепианной игры. Москва—Будапешт, 1957; М. Паверман. Метод постановки дирижерского аппарата (см. «Сборник статей по музыкальному образованию»). Свердловск, 1961.

³ Б. Ананьев. Пространственное различение, стр. 135.

нающие дирижеры часто склонны допускать эту ошибку. В любом музыкальном училище или консерватории можно встретить типичную фигуру, стоящую перед зеркалом и машущую очередное упражнение. Бесцельно повторяя, с настойчивостью, достойной лучшего применения, какое-либо движение, ученик навряд ли сможет вразумительно ответить: чего же он в конце концов добивается? Своих ошибок учащийся не замечает, закрепляя их многократным механическим повторением.

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

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

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

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

Предлагаемые упражнения делятся на две категории.

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

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

Кроме указанных упражнений, преподаватель (а впоследствии и сам ученик) может применить много других, руководствуясь знанием дирижерского аппарата и определенной учебной задачей. Для этой цели используются также элементарные задачи, вычлененные из дирижерского исполнения того или иного конкретного произведения.

Упражнения в освобождении мышц

Свобода и непринужденность движений начинается с умения свободно и непринужденно стоять за пультом.

Первые упражнения в этом плане выполняются следующим образом.

Ученик занимает место перед воображаемым хором. Его торс прям, плечевой пояс развернут; голова посажена свободно; ноги поставлены ненапряженно, вместе или же чуть-чуть расставлены, с немного выдвинутой вперед правой ногой, руки висят свободно вдоль корпуса.

В этом положении учащийся добивается максимальной мышечной свободы:

а) освобождаются мышцы плечевого пояса, который при проверке свободно поднимается и опускается;

б) освобождаются мышцы рук; для проверки делать легкие повороты свободно висящей рукой, поднимать руки и бросать их вниз, как плети;

в) убирается мышечное напряжение в ногах и центр тяжести переносится время от времени с одной ноги на другую;

г) освобождаются мышцы шеи; для проверки делать плавные и свободные повороты и наклоны головы (в стороны и вниз—вверх);

д) освобождаются мышцы лица (не морщить лоб, не поднимать и не сдвигать брови, не сжимать зубы, не кривить рот).

Цель данных упражнений — выработать умение замечать и убирать излишнее напряжение той или иной части аппарата в неподвижном его положении, чтобы затем использовать это умение при движении.

Обычно ученик начинает замечать излишек напряжения лишь тогда, когда ему удастся несколько раз расслабить мышцы на каком-нибудь участке аппарата и убедиться, что от этого стало удобнее, легче. Это ощущение закрепляется повторами.

**Упражнения
в освобождении суставов
руки**
(см. табл. XIV, рис. 1, 2, 3)

При свободном и непринужденном корпусе медленно поднимать максимально расслабленную руку. Вначале поднимается предплечье движением в расслабленном локтевом суставе со свободно висящей кистью; когда предплечье согнуто до конца (рука у корпуса), начинается подъем плеча (движение в расслабленном плечевом суставе). Предплечье при этом постепенно разгибается в максимально расслабленном локтевом суставе, а кисть продолжает свободно висеть. Плечо следует поднимать перпендикулярно корпусу, не отводя в сторону. Движение заканчивается в положении, изображенном на рис. 3 табл. XIV (плечо на уровне плечевого пояса, предплечье перпендикулярно к плечу под углом 90°, кисть свободно висит).

Из указанного положения рука начинает плавно опускаться в противоположном порядке, то есть сначала опускается плечо (при этом предплечье сгибается до конца со свободно висящей кистью), а затем разгибается предплечье и, максимально расслабленное, повисает.

В этом упражнении особое внимание нужно обратить на максимальную расслабленность суставов и мышц.

Темп упражнения М. М. ♩ = 60 (4 такта по $\frac{4}{4}$ на движение вверх и столько же на движение вниз).

**Упражнения в пластичном
поднятии и опускании
цельно-гибкой руки**
(см. табл. XIV, рис. 4)

При свободном и непринужденном корпусе медленно и плавно поднимать руку. Движение начинается с кисти (в кистевом суставе); кисть тянет за собой предплечье (движение в локтевом суставе); плечо плавно и незаметно включается в движение примерно тогда,

когда предплечье окажется в нижней позиции (плоскость тазового пояса). С этого момента движение происходит в плечевом суставе.

Рука поднимается медленно, плавно и свободно, для чего полезно представить, что руку «кто-то» плавно тянет за кисть (не сопротивляться этому, «отдавать» руку легко). Когда рука займет почти вертикальное положение (см. рис. 4, табл. XIV), начать обратное движение вниз (предварительно несколько расслабив руку).

Опускание руки выполняется в противоположном порядке: сначала опускается плечо (движение в плечевом суставе), потом — предплечье (движение в локтевом суставе), затем — кисть (движение в кистевом суставе). Условия движения те же: оно должно быть медленным, плавным и свободным. Этого легче добиться, если вообразить, что рука «кем-то» постепенно «отпускается» и идет вниз под действием тяжести.

Для достижения большей плавности в этом упражнении рекомендуется при движении руки вверх представлять, что она опускается,

а при движении вниз поднимается. Это активизирует работу мышц-антагонистов и способствует уравновешенности и, следовательно, плавности движения.

Можно применить и иные психологические приспособления, представляя какое-либо целесообразное действие. Например, тянуться рукой к ветке дерева, чтобы сорвать цветок или плод, поймать в воздухе пушинку, указать на мерцающую в небе звезду или пролетающий самолет и т. д.

Особое внимание нужно обратить на эластичность движения в суставах, максимально расслабляя тот сустав, в котором в данный момент происходит движение руки, и слегка фиксируя другие.

Движение левой руки следует чередовать с движением правой, а затем перейти к движениям обеими руками одновременно.

Назначение упражнения — выработать свободное и плавное движение цельно-гибкой руки, необходимое в *legato*, а также при длительных *crescendo* и *diminuendo*. Кроме того, указанное упражнение способствует развитию ясной и четкой линии в дирижерском рисунке.

Темп упражнения М. М. $\text{♩} = 60$ (4 такта по $\frac{4}{4}$ на движение вверх и столько же на движение вниз).

**Упражнение
на вращение руки**

Начинается упражнение вращением кисти в кистевом суставе с максимальной мышечной свободой и минимальной амплитудой.

Форма амплитуды — правильная, приближающаяся к кругу. В это время предплечье и плечо должны находиться в неподвижном, но свободном состоянии. Совершенно исключены повороты предплечья (пронация и супинация). Амплитуда движения кисти постепенно увеличивается, но не превышает 60° , после чего в движение включается предплечье при расслабленном локтевом суставе и несколько фиксированном кистевом (плечо по-прежнему неподвижно, но свободно). Амплитуда движения предплечья также лишь постепенно увеличивается; когда она достигнет примерно 60° , в движение включается плечо. В этот момент максимально расслабляется плечевой сустав и слегка фиксируется локтевой. Вся рука совершает от плеча большой и свободный круговой взмах.

Назначение упражнения — выработать эластичность движений кисти, предплечья и плеча (в соответствующих суставах), а также эластичное взаимодействие этих частей руки в цельно-гибком ее движении. Последнее важно в любом разделе дирижерской техники и особенно для достижения сочной и полной звучности в широкой и певучей фактуре.

Темп упражнения не быстрее М. М. $\text{♩} = 60$.

**Упражнение в переносах
руки по траектории
(см. табл. XIV, рис. 5)**

Поставить руку в исходное положение, указанное на рис. 5 табл. XIV. Плавным и легким движением перенести руку в противоположное положение и обратно в исходное по-

ложение. Затем делается интервал (пауза), во время которого мысленно готовится повторение движения. Когда движение с интервалами будет освоено, его можно закрепить повторениями без интервалов.

Переносы руки выполняются в данном варианте упражнения по траектории с определенным углом. Время от времени угол полезно менять (от $15-20^\circ$ до $60-70^\circ$).

Движение переноса совершается всей рукой (при эластичных суставах), но с направляющей кистью.

Движение «от себя» начинается одновременно во всех точках цельно-гибкой руки. Но в то время как кисть устремляется по широ-

кой траектории к конечной точке, — плечо поворачивается, слегка приподнимаясь и рисуя маленькую траекторию. Схематически это можно изобразить так:

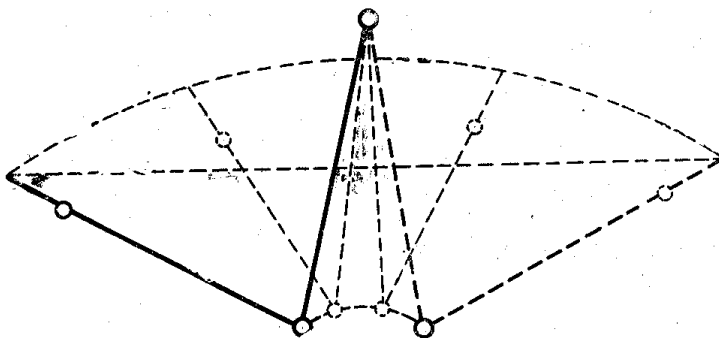


Рис. 34.

В конечной точке движения кисть эластично отталкивается, точнее, отдергивается, с различной степенью остроты, которую рекомендуется варьировать, и получает поступательный импульс в противоположном направлении. Очень важно добиться, чтобы острота точки в кисти не отразилась на плавности движения всей руки (плавность передвижения локтевой точки).

Темп упражнения от М. М. $\text{♩} = 60$ до $\text{♩} = 120$, с постепенным усвоением градаций темпа.

Назначение упражнения — выработать элементы дирижерской сетки, связанные с горизонтальным движением «от себя» и «к себе» (вторая доля в трехдольном метре, третья доля в четырехдольном метре, четвертая доля в шестидольном метре и т. д.).

**Упражнение в переносах
руки по прямой линии**
(см. табл. XIV, рис. 6)

Движение отличается от предыдущего тем, что совершается по прямой линии, аналогично движению смычка по струне. В конечной точке рука не отдергивается, а свободно останавливается. Величина интервала (остановки) варьируется. Движение должно быть эластичным, с равномерно распространенным и точно рассчитанным напряжением руки, одинаковым во всех ее точках и во всех фазах движения. Для этого при движении руки «от себя» полезно представлять, что двигаешь ее «к себе» и наоборот. Целесообразно также сочетать указанные движения с представлением о ровно тянущемся смычке (чувствовать упругое соприкосновение струны) или о ровно тянущемся дыхании.

Назначение упражнения — выработка певучего опертого движения с точной линией рисунка. Это один из элементов будущего *legato* на хорошем опертом дыхании.

Темп упражнения медленный, не быстрее М. М. $\text{♩} = 60$; на каждое движение — один такт в $\frac{4}{4}$.

**Упражнение в переносах
руки по волнистой линии**
(см. табл. XIV, рис. 7)

Исходное положение руки — такое же, как и в двух предыдущих упражнениях. В движении («от себя» и «к себе») кисть рисует волнистую линию, которую можно представить как цепь из трех звеньев-траекторий:



Рис. 35.

Сложность приведенного упражнения состоит в необходимости сочетать волнистые движения кисти с равномерно горизонтальным движением остальной части руки (совершенно исключаются пронационно-супинационные движения), что развивает независимость и координацию различных частей руки в едином движении.

Это очень полезное упражнение. Его тщательная отработка значительно облегчит трудности, встречающиеся при дирижировании произведений со сложным метром и певучей фактурой, в которых дробление метрических долей должно быть проведено как можно более плавно, легко и незаметно. Для примера сошлемся на «Lacrimos'u» из «Реквиема» Моцарта. Певучесть хоровой партии и легкие вздохи скрипок нуждаются в начале вступления хора примерно в следующем рисунке:

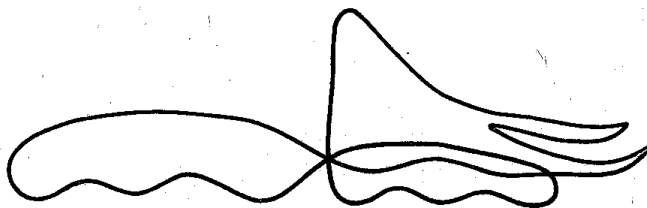


Рис. 36.

Настоящее упражнение ввиду своей трудности может быть предложено учащемуся лишь на более поздних этапах обучения.

Темп упражнения медленный, не быстрее М. М. ♩ = 60.

**Упражнение
для развития кисти**

О значении кисти сказано достаточно. Ее многообразная функция развивается в процессе исполнительской работы над производством. Роль вспомогательных упражнений заключается в выработке элементарных умений, которые должны являться отправным пунктом для всестороннего развития кистевой техники. В этой технике, наряду с подвижностью и свободой кисти, огромное значение имеет ее осязательная функция. Поэтому упражнения на развитие осязания, приводимые ниже, должны быть выполнены со всей возможной тщательностью и систематичностью. Терпение молодого дирижера, проявленное им в этой работе, будет вознаграждено результатами, которые он реально ощутит, однако, лишь тогда, когда встанет за дирижерский пульт и останется один на один с хором или оркестром.

**Свободно пассивная кисть
(см. табл. VIII, рис. 5)**

Поставить руку в среднюю позицию; в этом положении предельно расслабить кисть так, чтобы она повисла на предплечье, затем, после длительной паузы, поднять кисть и опять повесить ее. Поболтать свободно висящей кистью. Добиться полной свободы и непринужденности движения. Упражнение делать в пронационном и супинационном положениях.

Темп упражнения произвольный, но не быстрый.

**Свободно активная кисть
(см. табл. VIII, рис. 6)**

Поставить руку в супинационное положение (средняя позиция). Свободно повесить расслабленную кисть; пальцы при этом сами примут естественное веерообразное расположение. В указанном положении более активно раскрыть кисть (с выражением настойчивой просьбы). Не меняя такой формы кисти, свободно повернуть руку в пронационное положение. Теперь кисть находится в свободно актив-

ном состоянии или в готовности к действию. В этом положении нужно придавать кисти разную степень активности, расслабляя пальцы или раскрывая их. Tempo-метро-ритм упражнения произвольный.

Сгибание и разгибание кисти
(см. табл. VIII, рис. 3 и 4)

Поставить кисть в положение свободной активности (средняя позиция). Медленно и плавно опустить ее, до конца, расслабив для этого кистевой сустав, но сохраняя свободно активную форму кисти. Поднять кисть в исходное положение. Чередовать эти движения ритмично, в определенном темпе, начиная с медленного (М. М. $\text{♩}=60$) и кончая быстрым (М. М. $\text{♩}=152$). Следить за ровностью и свободой движений.

Приведение и отведение кисти
(см. табл. VIII, рис. 1 и 2)

Поставить руку в нижнюю позицию. Кисть расположить на одном уровне с предплечьем. Медленно и плавно двигать кистью «к себе» (лучевая абдукция) и «от себя» (локтевая абдукция); предплечье и плечо при этом неподвижны.

Доводить кисть до крайнего положения с небольшим, рассчитанным напряжением в этом положении, но с максимальным расслаблением кистевого сустава во время движения.

Темп упражнения вначале очень медленный — М. М. $\text{♩}=76$ (1 такт в $\frac{4}{4}$ на движение). По мере усвоения упражнения и появления легкости, непринужденности и ровности движения темп следует ускорять, доведя до М. М. $\text{♩}=126$.

Круговые движения кисти
(см. рис. 37, 38)

Поставить кисть в положение свободной активности (в средней позиции). Из этого положения совершать кистью круговые движения (по часовой стрелке и против нее), собирая свободные пальцы при движении книзу и раскрывая их при движении кверху. Следить за свободой кистевого и фаланговых суставов, за плавностью движений и точностью рисунка (круг, эллипс). Не допускать пронационных и супинационных движений предплечья.

Темп упражнения от М. М. $\text{♩}=60$ (1 такт в $\frac{2}{4}$ на круг), до $\text{♩}=132$.

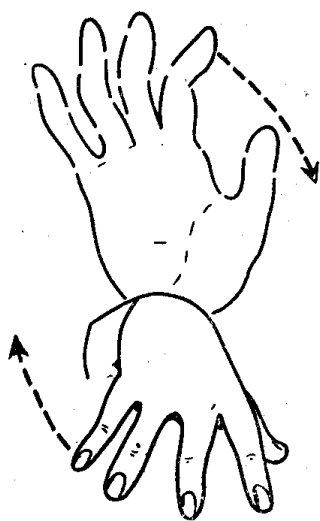


Рис. 37.

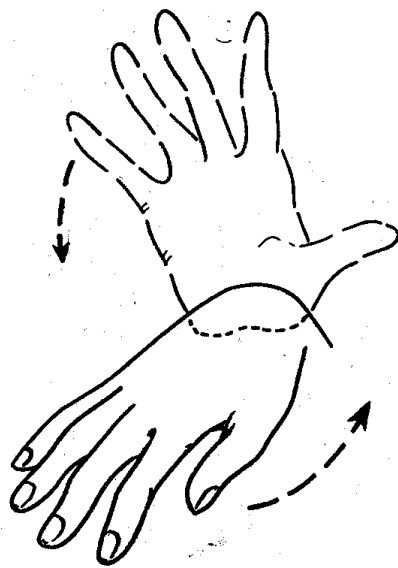


Рис. 38.

Сжимание и разжимание кисти Исходное положение кисти — активно раскрытое (аккордовая хватка). Руку поставить в средней позиции. Медленно и плавно, с рассчитанно свободным напряжением сжимать большой и указательный пальцы, образуя ими кольцо. Также плавно разжать пальцы до исходного положения. Прodelать аналогичные движения поочередно, соединяя большой палец с остальными.

Также плавно, с рассчитанно свободным напряжением сжимать кисть в кулак и разжимать ее.

Темп упражнения вначале очень медленный М. М. $\text{♩} = 50$ (1 такт в $\frac{4}{4}$ на движение). По мере усвоения упражнения постепенно довести темп до $\text{♩} = 50$ при 1 доле такта на движение.

Развитие осязательных ощущений и представлений

В положении свободной активности кисти медленно ощупывать «подушечками» пальцев — указательного, среднего, безымянного и мизинца — «подушечку» большого пальца.

Темп М. М. $\text{♩} = 48$. То же выполнить в умеренном темпе ($\text{♩} = 80$).

Следить за полной свободой кистевого и фаланговых суставов, а также за ясностью осязательных ощущений.

Разминать кистью руки имеющийся пластичный материал (пластилин, воск и т. д.), запоминать возникающие осязательные ощущения.

Делать кистью разминающие движения без материала, представляя его по памяти в различных видах.

Ощупывать реально кистью руки поверхности разных материалов и предметов (дерево, стекло, кожу, бумагу, металл, сукно, шелк, бархат и т. д.).

То же выполнить по памяти, представляя поверхность разнообразной фактуры, влажности и температуры (шероховатую, гладкую, влажную, сухую, мокрую, липкую, холодную, теплую, горячую и т. д.).

Следить за свободой и непринужденностью движений. Темп их — произвольный.

Упражнение в смене позиций
(см. табл. XIII, рис. 7, 8, 9)

Умение легко и свободно менять позицию, план и диапазон взмаха связано с показом вступлений, регулировкой дыхания исполнителей и различными изменениями в характере звучности.

На первых порах ученик обычно осуществляет такую смену судорожно и неточно. Данное упражнение в очень простой, элементарной форме позволяет быстро отработать нужный прием.

Из исходного положения в нижней позиции ученик легким и быстрым движением, максимально расслабив руки, переводит их в среднюю позицию, а после определенной паузы — в верхнюю, которая опять сменяется средней позицией и затем нижней.

Основные условия правильного выполнения упражнения:

а) смена позиции производится легко и быстро, а остановка руки осуществляется мгновенно и точно, без судорожной фиксации суставов и мышц;

б) паузы между движениями должны быть не меньше длительности одной доли (в темпе данного движения) и равны между собой;

в) движение должно начинаться сразу в нужном направлении без предварительного замаха в противоположную сторону;

г) движение совершается только в плечевом суставе всей рукой (другие суставы слегка зафиксированы).

В а р и а н т ы у п р а ж н е н и я:

а) менять позиции незначительными градациями с заполнением

основных положений (нижнего, среднего и верхнего) многими промежуточными;

б) каждое движение вверх сопровождать вдохом, а движение вниз — выдохом. В паузах между движениями дыхание задерживать. Величину дыхания точно соразмерять с движением.

Темп упражнения — М. М. $\text{♩} = 60$.

Упражнение в смене планов
(см. табл. XIII, рис. 1, 2, 3)

Поставить руки в третий план (у корпуса). Из этого положения легким и быстрым движением переместить руки во второй план, а после паузы, равной по длительности одной доле (в данном темпе), — в первый план. Затем упражнение выполняется в противоположном порядке (из первого плана — в третий).

Условия здесь те же, что и в предыдущем упражнении.

Вариант упражнения: смена планов производится незначительными градациями с заполнением основных положений промежуточными. Внимание при этом должно быть обращено главным образом на точное сочетание движения с дыханием соответствующего характера (каждое движение рук вперед «от себя» сопровождать вдохом, а назад «к себе» — выдохом).

Темп упражнения — М. М. $\text{♩} = 60$.

Упражнение в смене диапазонов
(см. табл. XIII, рис. 4, 5, 6)

Поставить руки в узком диапазоне. Из этого положения легким и быстрым движением переместить руки в средний, а затем широкий диапазоны; после чего проделать движения в обратном порядке (из широкого диапазона — в узкий).

Условия выполнения упражнения те же, что и в двух предыдущих случаях.

Вариант упражнения: смена диапазонов совершается незначительными градациями с заполнением основных положений промежуточными. И здесь особое внимание нужно обратить на точное сочетание движений с дыханием (каждое движение в стороны «от себя» сопровождать вдохом, а «к себе» — выдохом). Паузы между движениями должны быть не меньше длительности одной доли (в данном темпе) и равны между собой.

Темп упражнения — М. М. $\text{♩} = 60$.

Основная цель упражнений в смене позиций, планов и диапазонов — подготовить ученика к работе над дирижерским дыханием. Поэтому и следует в указанных упражнениях обращать особое внимание на сочетание правильного движения с точно найденными вдохом и выдохом. Когда эти упражнения будут пройдены по отдельности (в том порядке, в каком они изложены), их необходимо соединять вместе и по-разному варьировать. Так, смена позиций может проходить в разных планах и диапазонах (постоянно выдерживаемых или меняющихся), смена планов — в различных позициях и диапазонах и смена диапазонов — в разных позициях и планах.

Упражнения в показе вступления

Эти упражнения подразделяются на три вида: упражнение в «подготовке к вступлению», упражнение в показе дыхания, упражнение в «точке». Все три вида являются элементами одного действия — показа вступления, но для начинающего целесообразнее изучить их сначала по отдельности, а затем закрепить в целостном действии.

Упражнение в «подготовке к вступлению»

Упражнение в «подготовке к вступлению» проводится в следующем порядке. Ученик встает перед «хором» или «оркестром» так, как это указано в первом упражнении (см. стр. 84).

Поза его свободна и непринужденна, взгляд устремлен на исполнителей. Желательно, чтобы в классе присутствовали другие ученики, которые вместе с концертмейстером и преподавателем составят небольшой учебный ансамбль. Очень важно, чтобы учащийся не отделялся при этом формальным, поверхностно скользящим взглядом или, что является другой крайностью, не пялил глаза. Умение спокойно и внимательно посмотреть в глаза исполнителю дается не сразу, но при правильном упражнении оно постепенно приобретает. Смотреть нужно не вообще, а имея определенную, конкретную задачу. Например: «хочу знать, в каком состоянии, настроении, самочувствии исполнитель; внимателен ли он или рассеян, бодр или вял, весел или грустен, возбужден или подавлен» и т. д.; «хочу привлечь внимание (взглядом), хочу ободрить или успокоить, хочу пожурить за рассеянность или поблагодарить за внимание» и т. д.

Установив зрительный контакт с «исполнителями» и добившись необходимой предварительной настройки их, ученик ставит перед собой задачу — организовать певческий (игровой) тонус и внимание коллектива.

Для этой цели он прежде всего приводит свой корпус в положение вдоха. Что это значит?

К. С. Станиславский как-то спросил у С. М. Михоэlsa: «Как вы думаете, с чего начинается полет птицы?» Михоэлс ответил: «...птица сначала расправляет крылья». — «Ничего подобного, — заметил Станиславский, — птице для полета прежде всего необходимо свободное дыхание, птица набирает воздух в грудную клетку, становится гордой и начинает летать»¹ (разрядка моя. — С. К.).

Дирижер, еще до того как он поднял руки, подготавливая вступление хора, символически набирает дыхание. Его корпус делается прям и строен, плечевой пояс свободно разворачивается, грудная клетка поднимается. Он становится «гордый», он готов к «полету». Воздействие этого движения на коллектив исключительно благотворно с точки зрения наилучшей подготовки к исполнению.

Характер этой позы всегда разный, в зависимости от содержания музыки, но основная ее задача неизменна: тонизировать игровой или певческий аппарат исполнителей. Ученику следует упражняться в этом движении до тех пор, пока он не научится его органичному выполнению.

Удерживая корпус в положении вдоха, учащийся поднимает руки и устанавливает их в соответствующей позиции. Движение это целиком связано с положением корпуса и как бы дополняет, уточняет ощущение вдоха, выражаемое им.

Насколько высоко поднять в данном случае руки, как далеко их выдвинуть вперед или широко расставить, какую форму придать кисти и т. д. — все указанное определяется в зависимости от характера произведения, характера дыхания, которое нужно в связи с этим организовать.

Поэтому, поднимая руки в положение «внимания», ученик должен заранее точно ощущать меру (количество, глубину, скорость, силу) и эмоциональную психологическую окраску дыхания, которое он затем

¹ С. М. Михоэлс. Статьи, беседы, речи. «Искусство», М., 1960, стр. 23.

покажет при вступлении. Недобор или перебор дыхания в фазе «подготовки к вступлению» так же отрицательно отзывается на последующем исполнении, как и неточность дыхания в фазе «вступления»¹.

Установив руки в положение «внимания», необходимо правильно почувствовать и точно найти меру выдержки внимания. Недодержки и передержки внимания одинаково пагубно отражаются на качестве вступления².

Упражнение в «подготовке к вступлению» делается на самом разнообразном музыкальном материале и каждый раз ученик стремится прежде всего внутренне очень точно почувствовать характер певческого или игрового тонуса и характер дыхания, связанный с исполнением данной музыки.

Очень полезно, чтобы ученик, выполняя упражнение, сам реально набирал нужное дыхание.

Упражнение в показе дыхания

В этом упражнении движение «дыхание» не может быть оторвано от движения «стремление».

Ученик, осуществив подготовку внимания, показывает «дыхание», непосредственно переходящее в «стремление» к «точке».

Здесь, как и в предыдущем упражнении, он должен точно найти меру (количество, скорость, силу, глубину) и эмоциональную окраску дыхания в зависимости от используемого музыкального материала.

Но этим дело не ограничивается. Кроме указанных свойств дыхания, следует также учесть, какой атакой берется звук — твердой или мягкой³.

В дирижерском взмахе длительность метрической доли в определенном темпе складывается из суммы длительностей «дыхания» и «стремления». Эта сумма в данном темпе есть величина постоянная. Но в зависимости от атаки звука между движениями «дыхание» и «стремление» возникает цезура-остановка разной длительности, соответствующая задержке дыхания у исполнителей. При твердой атаке она довольно велика, при мягкой очень коротка. Время на цезуру заимствуется из суммы длительностей «дыхания» и «стремления», следовательно, чем длиннее цезура, тем короче (быстрее) «дыхание» и «стремление»⁴.

Отмеченные особенности не исключают и другой прием показа дыхания, при котором движение «дыхания» связывается с движением

¹ На значение правильно взятого дыхания указывает П. Г. Чесноков. См. книгу: «Хор и управление им», стр. 119, 121.

² Там же, стр. 118.

³ В пении мягкая и твердая атаки звука различаются способами взятия дыхания и на этой основе — разницей в звукоизвлечении. При мягкой атаке дыхание берется спокойно, со скоростью, равной темпу произведения, то есть длительности одной его метрической доли. После небольшой цезуры (задержки) дыхание мягким и точным прикосновением приводит связки в колебание. При твердой атаке дыхание берется быстрее темпа и задерживается на значительный отрезок времени, равный разнице между темпом (то есть длительностью метрической доли) и скоростью вдоха. В момент задержки дыхания связки плотно смыкаются и приводятся затем в колебание ударом, толчком дыхания.

Мягкая и твердая атаки применяются и в инструментальном исполнении, осуществляясь аналогично. Смычок поднимается или со скоростью темпо-метрической единицы, мягко касаясь струны, и тогда звукоизвлечение аналогично певческой мягкой атаке, или быстрее темпа со значительной остановкой и последующим падением на струну, что аналогично твердой атаке в пении. В дирижерском взмахе точно отражены указанные особенности атаки звука.

⁴ Этим объясняется, почему в медленных темпах возможны быстрые движения «дыхания» и «стремления». Разница между их скоростью и необходимым темпом исполнения компенсируется длительностью остановки-цезуры между ними.

«стремления» без цезуры-остановки. Более того: в ряде случаев подобный прием является единственно возможным (например, «Хор игроков» в финале оперы «Пиковая дама» Чайковского).

Таким образом, можно наметить следующие наиболее типичные варианты упражнений в показе дыхания для проработки их на соответствующем музыкальном материале.

Упражнения в твердой атаке:

В низкой тесситуре, при динамике *f*, в медленном темпе; тоже в умеренном и быстром темпах.

В средней тесситуре, при динамике *f*, в разных темпах.

В высокой тесситуре, при динамике *f*, в разных темпах.

Затем все это выполнить в различных динамических условиях (*mf*, *p*, *pp*).

Упражнения в мягкой атаке:

В низкой тесситуре, при динамике *p* и *pp*, в медленном темпе; тоже в умеренном и быстром темпах.

В средней тесситуре, при динамике *mf*, в разных темпах.

В высокой тесситуре, при динамике *f*, в разных темпах.

В средней и высокой тесситурах, при динамике *p* и *pp*, в разных темпах.

Оба варианта проходить с цезурой между «дыханием» и «стремлением» и без нее.

Движения «дыхания» и «стремления» в указанных упражнениях заканчиваются прикосновением к «точке», которое выполняется закругленным движением (касательным к горизонтальной плоскости). Такое движение используется в данном упражнении как более легкий вид «точки»:

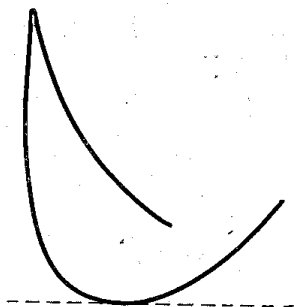


Рис. 39.

Другие, более сложные разновидности «точки» следует отрабатывать в специальном упражнении.

Упражнения в «точке».

«Точка-касание»

(см. табл. XIV, рис. 10)

«Точка-касание» осуществляется мягким и точным прикосновением к горизонтальной плоскости на закругленном движении руки. Основные условия правильного выполнения

упражнения: движение руки к «точке» (или «стремление») должно быть свободным от мышечного напряжения (рука свободно опускается по закругленной линии и так же свободно «взмывает» после прикосновения). Прикосновение делать кистью с обязательной свободой суставов (в первую очередь плечевого). Движение может быть осуществлено всей рукой от плеча (рука при этом мягко полусогнута в локтевом суставе) или частью руки (кисть, предплечье). Наиболее употребительны движения всей рукой.

В упражнении на «точку-касание» варьируются направления движения («от себя» и «к себе»), а также позиции, планы и диапазоны. Для начала удобнее брать «точку» на плоскости, расположенной в нижней позиции (при среднем диапазоне и втором плане). Отработку упражнения следует начинать в умеренных темпах.

«Точка-удар»
(см. табл. XIV, рис. 9)

«Точка-удар» воспроизводится острым прикосновением к плоскости с пружинистой «отдачей» или с фиксацией руки в «точке» (см. стр. 50—51). Линия «отдачи» находится по отношению к линии «стремления» под острым углом. Острота угла бывает разной. Угол может увеличиваться до прямого и уменьшаться до полного слияния «отдачи» и «стремления».

Два условия выполнения упражнения:

1) Рука свободно падает к точке и, лишь прикоснувшись к ней, делает короткое усилие, как бы отдергиваясь от плоскости. Мгновенность усилия при отдергивании руки на «отдаче» обязательна. Рука «взлетает» от точки по инерции, совершенно освобожденная от мышечного усилия. Прикосновение осуществлять кистью. Движение к точке может быть выполнено всей рукой (от плечевого сустава), предплечьем (от локтевого сустава) и кистью (от кистевого сустава). Упражняться следует во всех трех видах движений, но начинать нужно с движения всей рукой, и лишь после уверенного и точного воспроизведения этого движения переходить к другим.

Главное качество движения, которое важно выработать в упражнении, — его точность и эластичность.

2) Рука свободно падает к «точке» и, прикоснувшись к ней, останавливается на время течения доли. В последний момент (перед возникновением следующей доли) рука переносится в новую «точку» и также фиксируется в ней. Наблюдать за точностью совпадения «точки» с началом звучания доли и свободой переноса руки. Остальные условия те же, что и в предыдущем варианте упражнения.

«Точка-удар» употребительна при штрихах *staccato*, *marcato* и в некоторых случаях *non legato*.

В упражнении необходимо варьировать величину угла отражения (между «стремлением» и «отдачей»), направление «отдачи» (влево «к себе» и вправо «от себя»), позиции, планы и диапазоны, силу удара и скорость движения. Все это, разумеется, нужно выполнять на специально подобранном музыкальном материале. Начинать следует с нижней позиции (при среднем диапазоне и втором плане), с направления «к себе», с умеренной скорости и силы, так как эти варианты легче усваиваются.

«Точка-нажим»
(см. табл. XIV, рис. 8)

«Точка-нажим» — сложный прием, к выработке которого можно переходить лишь после уверенного овладения «точкой-касанием» и «точкой-ударом».

«Точка-нажим» осуществляется более длительным и постепенно увеличивающимся усилием руки, которая после прикосновения мягко освобождается. Этим «точка-нажим» существенно отличается от «точки-касания» и «точки-удара», где в первом случае прикосновение к точке совершается без всякого усилия, а во втором случае — при мгновенном усилии.

«Точка-нажим» может быть воспроизведена (в зависимости от характера музыки) как на плавно закругленной, так и на ломаной линии (при остроугольном сочетании линий «стремления» и «отдачи»).

Условия выполнения упражнения: рука, начиная движение «стрем-

ления» без усилия, к концу его постепенно наращивает усилие так, как будто она нажимает сверху на пружину. Плотно прижав «пружину» к плоскости, рука или свободно взмывает, или отдергивается в зависимости от характера штриха (см. стр. 51).

Для владения свободным «нажимом» и его градациями требуется определенная предварительная тренировка. Вот почему это упражнение рекомендуется лишь на более поздних этапах обучения.

«Точка-нажим» употребительна при агогических акцентах и коротких *sf* как в штрихах *legato*, *non legato*, так и в *staccato*, *marcato*.

Для «точки-нажима» типично движение всей рукой (с прикосновением в кисти), но не исключены движения и частью руки (предплечье, кисть), хотя они встречаются значительно реже.

И в этом упражнении варьируются позиции, планы и диапазоны движения, направление «отдачи» (влево «к себе» и вправо «от себя»), сила «нажима» и скорость движения, а также характер штриха: *legato* (закругленное соединение линий «стремления» и «отдачи»), *non legato* (ломаное соединение линий «стремления» и «отдачи» при округленной «отдаче»), *marcato* и *staccato* (ломаное соединение линий «стремления» к «отдаче» при прямолинейной «отдаче»).

Цель этих упражнений — выработать графически ясный, четкий «почерк» молодого дирижера. Чем каллиграфичнее будут выполняться эти упражнения, тем яснее станет впоследствии индивидуальная манера дирижера.

В практике и методике обучения дирижированию часто возникает вопрос: с какого размера начинать обучение дирижерской сетке? Одни предлагают для этого трехдольный размер, другие — четырехдольный. Многие считают двухдольный размер одним из самых трудных и не рекомендуют его для начала.

Эта проблема представляется малосущественной. Можно начинать с двухдольной сетки и изучать дальше по порядку (трех-, четырех-, пяти-, шестидольные размеры и т. д.), тем более, что вспомогательные упражнения, пройденные ранее, подготовили эту работу.

Так и будут изложены здесь указанные упражнения. В то же время нет никакого основания возражать и против иного расположения упражнений, если оно кому-либо покажется более удобным.

Характер дирижерской сетки всегда носит отпечаток определенной манеры. В соответствии с этим предлагаемые образцы могут быть изменены преподавателем в тех или иных деталях, но соблюдение общих принципов и правил ясного, четкого рисунка (см. стр. 72—76) совершенно обязательно.

Дирижерские сетки приведены в трех вариантах: *legato*, *non legato* и *marcato (staccato)*. Эти три варианта ученику нужно отрабатывать в разных позициях, планах и диапазонах, но начинать целесообразнее всего с нижней позиции, второго плана и среднего диапазона, с постепенным освоением всех других.

Упражнения выполняются в определенном темпе (для начала рекомендуются умеренные и умеренно медленные темпы) и на соответствующем музыкальном материале.

Ученику следует также рисовать дирижерские сетки на бумаге или классной доске, добываясь все большей и большей точности рисунка. Желательно, чтобы рисунок наносился одним движением, от руки. Польза от таких графических упражнений исключительно велика:

Прохождение всего цикла упражнений в дирижерской сетке рассчитано на значительный период времени. Нельзя торопиться и переходить к новым сеткам без тщательного усвоения предыдущих.

Упражнения в дирижерской сетке

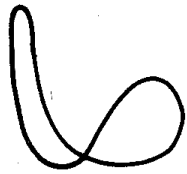


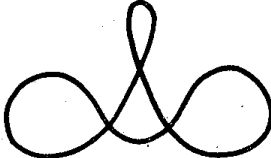


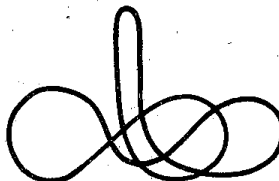


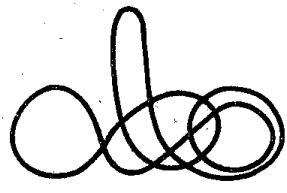


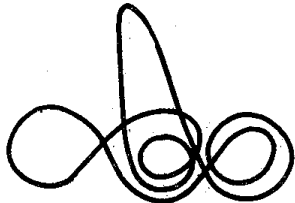
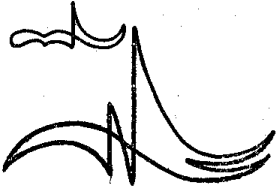

	<i>legato</i>	<i>non legato</i>	<i>marcato</i> <i>(staccato)</i>
<i>двухдольные</i>			
<i>трехдольные</i>			
<i>четырёхдольные</i>			
<i>пятидольные</i>			
<i>шестидольные</i>			

Рис. 40.

Упражняясь в дирижерской сетке, нужно особенно внимательно следить за точностью рисунка «отдачи» (см. стр. 54—56), а также за выработкой хорошего *legato*.

Одна из распространенных ошибок учащихся-дирижеров заключается в «точечном» ощущении взмаха, в котором все внимание фиксируется лишь на начале доли, воспринимаемом как некая «точка»

удар», а линия взмаха мыслится как движение к «точке-удару», протекающему в беззвучно абстрактном пространстве. Ученик забывает, что звучание тянется во времени и эта протяженность соответствует протяженности взмаха и его элементов — «отдачи» и «стремления».

Упражнения в дирижерской сетке

	<i>legato</i>	<i>non legato</i>	<i>marcato</i> (<i>staccato</i>)
семидольные			
восемидольные			
девятидольные			
одинадцатидольные			
двенадцатидольные			

Рис. 41.

С большим трудом приучается начинающий слышать внутреннюю энергию продолжающегося звукодвижения. Особенно сложно даются в этом смысле стыки между долями в дирижерской сетке и самый

трудный из них стык между последней и первой долями такта. Например, в четырехдольной сетке:

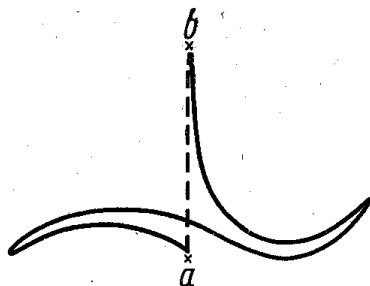


Рис. 42.

четвертая доля у такого дирижера кончается наверху, в точке «b», а первая начинается, как положено, в точке «a». В пространстве же между «a» и «b» у него ничего не звучит и рука скользит как в пустоте. Это плохо отражается на исполнении, теряется ощущение *legato*, устойчивость темпа, комкается ритмическая пульсация.

После того как ученик усвоит ту или иную сетку, он должен поупражняться в показе сетки с любой доли данного размера.

Упражнения в координации движений рук

Разделение и координация функций правой и левой руки — один из важнейших и труднейших разделов дирижерской техники. И здесь

элементарные упражнения также необходимы для выработки первоначальных, отправных умений, без владения которыми нецелесообразно приниматься за решение более сложных задач.

Вертикальные движения левой руки (вверх и вниз) при тактирующей правой

Левая рука медленно и плавно поднимается и опускается так, как указано в упражнении 2. Одновременно правая рука тактирует в каком-либо размере (пройти все размеры во всех штрихах). Нужно следить за

точностью, свободой и непринужденностью движений обеих рук. Внимание при этом должно быть сосредоточенно распределенное. На первых порах рекомендуется распределять внимание «челноком», то есть сосредоточивать его поочередно то на левой, то на правой руке, в определенной ритмической последовательности (например, по долям такта).

Упражнение надо проходить точно в определенном темпе (умеренном и умеренно медленном), на специальном музыкальном материале, чтобы движению левой руки вверх соответствовало *crescendo*, а движению левой руки вниз — *diminuendo*.

То же упражнение проделать, повернув кисть левой руки ладонью вверх при поднимании и ладонью вниз при опускании руки.

В а р и а н т ы: смену позиций левой руки выполнять на разных долях такта.

Вступления и снятия, показываемые левой рукой при тактирующей правой

В определенном размере и темпе, тактируемом правой рукой, показывать левой вступления на разных долях такта в заранее установленной последовательности. Так, например, в четырехдольном размере показывать

вступление одной из партий хора или оркестра на первую долю, затем, через некоторое время, на вторую долю и т. д.

Размер, штрихи, темп и очередность вступлений все время меняются по заранее определенному заданию (на специальном музыкальном материале).

Горизонтальные движения левой руки (приведение и отведение) при тактирующей правой

Это упражнение начинается в нижней позиции (третий план, узкий диапазон). Левая рука медленно и плавно движется по горизонтали, в то время как правая тактирует. То же упражнение можно усложнить, совершая отведения в положении супинации. Музыкальный материал подобрать таким образом, чтобы отведению левой руки соответствовало *crescendo*, а приведению — *diminuendo* и наоборот.

Круговые движения левой руки при тактирующей правой

Это очень трудное упражнение, для которого требуется время и терпение. Упражнение начинается в нижней позиции (второй план, средний диапазон). В то время как правая рука тактирует в каком-либо (для начала несложном) размере, левая рука выполняет медленные круговые движения (один круг в левой руке на четыре такта в правой).

В а р и а н т ы: два круга делать на один такт, один круг — на один такт и один круг — на каждую долю такта.

Кроме того, полезно варьировать величину круга, его направление (по часовой стрелке и против нее), а также метр, штрихи и темпы в правой руке.

Для упражнения необходимы предельное внимание и точность.

Показ левой рукой длительных *crescendo* и *diminuendo* при тактирующей правой

Движение начинается в нижней позиции (третьем плане и узком диапазоне). По ходу движения левой руки, не меняя положения плеча, медленно повернуть ее в положение супинации (кисть ладонью вверх). Затем выполнить медленное движение по горизонтали («от себя»). Достигнув широкого диапазона, повести руку вверх. В верхней позиции повернуть левую руку ладонью от себя и начать плавное движение вниз и «к себе» (в обратном порядке). Правой рукой тактировать. В музыкальном материале должны содержаться длительные *crescendo* и *diminuendo*¹.

Тактирование в разных метрах: левая рука — в трехдольном, правая — в четырехдольном и другие (см. табл. XV)

В практике дирижирования одновременное тактирование правой и левой рукой в разных метрах неупотребительно. При полиметрической или полиритмической фактуре находится такой взмах, который одинаково удобен для разных фактур. Для этого в одних случаях используется прием тактирования «на раз» или «alla breve», в других избирается один из размеров, составляющих полиметрическую ткань, и ему подчиняются остальные:

¹ См.: Л. Андреева и М. Бондарь. Николай Михайлович Данилин. Сборник «Искусство хорового пения», стр. 49.

22 (La mariée) ♩ = 120

И. Стравинский. «Свадебка»

Цим-ба-ла-ми бьют и пьют, и пьют, в та-рел-ки бьют

I-II
Ф-но

III-IV
Ф-но

В. А. Моцарт. «Дон-Жуан», д. I, финал

23 Menuetto

Во всех случаях взмах приспособляется к тому, чтобы разные метры или ритмы укладывались в нем с одинаковым удобством.

Вместе с тем упражнения в полиметрии рук очень полезны и великолепно развивают их способность к разнообразной взаимокоординации.

Первое упражнение в полиметрии: левая рука тактирует в трехдольном метре, а правая — в четырехдольном и наоборот. Вначале движения рук следует выполнять прямыми линиями (схематично), а после усвоения координации можно перейти к обычному тактированию в разных штрихах (*legato, non legato, staccato*).

Сочетание трех- и четырехдольной схемы в правой и левой руках дает двенадцать разнообразных положений рук по отношению друг к другу. Упражнения нужно делать сначала в медленном темпе, фиксируя внимание на каждом положении рук, а затем постепенно ускорять темп до полной автоматизации движений (см. табл. XV, положения 1—12).

Сочетание четырех- и шестидольного размеров имеет двенадцать различных положений; сочетание трех- и шестидольного размеров — шесть положений; сочетание трех- и пятидольного размеров — пятнадцать положений; сочетание четырех- и пятидольного размеров — двадцать положений и т. д. По мере усвоения упражнений ученик может соединять все более и более сложные метры.

Упражнения с дирижерской палочкой
(см. табл. XVI)

Как лучше дирижировать: с палочкой или без нее? Нужна ли палочка хорошему дирижеру? Можно ли без палочки дирижировать оркестром? Все эти вопросы, хотя и часто задаются учениками, беспредметны, поскольку в творческой практике мы видим самые разнообразные и одинаково убедительные их решения.

Палочка «удлиняет» руку, что при дирижировании большими исполнительскими массами делает взмах более заметным на значительном расстоянии. Вместе с тем «удлинение» руки палочкой дает возможность добиться большей экономичности взмаха; еле различимый взмах у плеча обеспечивает ощутительное приращение амплитуды на конце палочки.

Палочка придает большую точность и остроту линии дирижерского рисунка, что в некоторых случаях очень важно при исполнении.

Палочка помогает точнее передавать штрихи, их чередование во фразе и тем самым более тонко выявлять музыкальную артикуляцию.

Поскольку палочку употребляют очень многие и не только оркестровые, но и хоровые дирижеры, принципы и приемы обращения с ней должны быть сообщены учащемуся. Тем более, что независимо оттого, примет ли палочку «на вооружение» ученик, ставши мастером, польза от упражнения с нею во всех случаях несомненна. Эта польза особенно заметна при выработке ясного, четкого дирижерского рисунка.

Манера применения палочки всегда индивидуальна, и трудно найти двух дирижеров, которые были бы похожи друг на друга в этом отношении. И все же имеются какие-то общие правила такой техники, определяемые общими принципами постановки дирижерского аппарата.

Палочка должна свободно держаться в руке, не сковывая ее. Устойчивость палочки обеспечивается не зажимом в кисти, а правильно выработанным осязательным ощущением.

Палочка берется так, чтобы конец ее рукоятки касался ладони у запястно-пястного сочленения большого пальца (у основания мышечного возвышения большого пальца).

В том месте, где кончается рукоятка и начинается корпус палочки, она опирается на безымянный палец (в точке сочленения его средней и концевой фаланг). Такое положение палочки обуславливает ее устойчивость при движении руки в вертикальном направлении. Большой и указательный пальцы легко, без всякого нажима, придерживают палочку справа и слева, придавая ей устойчивость при горизонтальных движениях (см. табл. XVI, рис. 1, 2, 4, 5).

В точке удара (*marcato*, различного рода акценты, *f*, *ff* и т. д.) палочка сжимается в кратковременном усилии и тотчас же освобождается на «отдаче».

Обычное положение палочки в руке таково, что первая является как бы продолжением второй. Направление палочки и направление всей руки должны находиться на одной прямой. Это создает наилучшие условия для ясного рисунка, ибо если ось палочки расположена под углом к оси руки, то рисунок, наносимый кончиком палочки, будет

плохо различаться большинством исполнителей, так как плоскость рисунка помещается перпендикулярно к музыкантам, то есть боковым ребром к ним.

Подобное положение палочки по отношению к руке целесообразно в тех случаях, когда дирижер управляет партией первых скрипок в оркестре, поскольку их положение слева от него обеспечивает им фронтальный вид на рисунок.

Оно может иметь смысл и тогда, когда по характеру исполняемой музыки колористические пятна в дирижерском взмахе важнее, чем графическая четкость его.

Кончик палочки должен быть направлен на исполнителей и не отрываться от воображаемой поверхности, на которую наносится дирижерский рисунок.

Как правило, палочка, являясь продолжением руки дирижера, образует с ней цельно-гибкую систему, все точки которой движутся в одном направлении, ведомые кончиком палочки.

Вместе с тем положение палочки в руке может очень гибко меняться, следуя за музыкой. В практике многих мастеров мы наблюдаем, как разнообразно изменяется положение палочки в руке: то имитируя смычок, то превращаясь в повелительный жезл или острую «шпагу», то нежно и легко рисуя прихотливую арабеску, а то и совсем отходя на второй план и уступая место выразительному движению кисти (см. табл. I, II, III, V, XI).

Все это, однако, появляется у молодого дирижера постепенно, в его исполнительской практике. В упражнении же вначале целесообразно использовать такой способ держать палочку, который описан выше.

Можно рекомендовать следующие специальные упражнения для дирижирования с палочкой:

а) Взять палочку в положении, указанном на рис. 1 табл. XVI. В этом положении, не придерживая палочку большим и указательным пальцами, дирижировать в разных размерах, в умеренном темпе и ровном ритме на *piano*. Добиться, чтобы палочка при этом не выпадала из кисти.

б) Держать палочку обычным способом, вращая ее в кисти свободными движениями большого и указательного пальцев. Делать это упражнение сначала при неподвижной руке, а затем и при тактирующей руке (см. табл. XVI, рис. 4).

Кроме этих двух специальных упражнений, необходимо выполнять с палочкой все упражнения, приведенные в настоящей главе.

Развитие дирижерской мимики

Лицевая мимика дирижера отражает его волю, чувства, мысли, музыкальные представления. Не возникшая из внутреннего побуждения, а сделанная внешне, искусственно, она не будет воспринята исполнителями и не окажет на них нужного влияния. Вот почему выработку дирижерской мимики вряд ли целесообразно проводить в виде поисков того или иного «выражения» перед зеркалом.

Один из серьезных недостатков в мимике неопытных или плохо обученных молодых дирижеров — гримасничанье. Зажатость лицевых мышц, появляющаяся обычно в результате общего нервного и физического перенапряжения, приводит к тому, что лицо дирижера отражает не то, что он хочет.

Поэтому прежде всего необходимо позаботиться об освобождении лицевых мышц. Не следует морщить лоб, поднимать и хмурить брови, жривить рот, выпячивать и поднимать губы, напрягать мышцы шеи,

если эти мимические движения не оправданы характером исполняемой музыки. Свободные мышцы делают наше лицо «*tabula rasa*» — «чистой доской», на которой пишутся естественно и ясно выраженные мысли и чувства. Рекомендуется поупражняться перед зеркалом в освобождении лицевых мышц, запоминая мышечное ощущение, связанное с их свободным, естественным состоянием.

Вместе с тем молодому дирижеру полезно наблюдать, как в жизни у разных людей выражаются мимически те или иные чувства; учиться мимике у мастеров театра и кино, внимательно изучать картины и скульптуры. Все, что будет замечено, окажет свое благотворное влияние в нужном месте, в нужное время, если дирижер обладает свободой и подвижностью лицевых мышц — качества, которые и следует развивать в первую очередь.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

О самостоятельных занятиях по развитию дирижерской техники

(советы учащимся)

Человек, который мечтает овладеть мастерством и считает тем не менее, что кто-то другой обязан отшлифовать его талант, — это человек обреченный: посредственность — вот его удел. Если ты собираешься выполнить задачу с честью, ты должен совершенствоваться сам. Смелей за дело!.. Не сдавайся!.. Не хнычь!..

Джек Лондон¹

Умение самостоятельно заниматься приобретается не сразу музыкантом любой специальности. Особые трудности испытывают учащиеся-дирижеры, так как в процессе развития первоначальных навыков дирижирования они разлучены со своим «инструментом» (хором или оркестром). Более того, в самостоятельных домашних занятиях ученик не связан даже со спасительным концертмейстером, который мог бы создать иллюзию исполнительского коллектива.

Домашние занятия дирижера проходят «немым» способом подобно тому, как если бы пианист играл на «немой клавиатуре», а скрипач — на скрипке с нитками, натянутыми вместо струн.

Но «немой, — по выражению Шумана, — не может научить говорить». Нельзя научиться играть на немой клавиатуре. Можно ли в таком случае научиться дирижировать «немым способом»?

Инструменталист в самостоятельных занятиях имеет надежный критерий, точно сигнализирующий правильно или неправильно учащийся занимается. Этот критерий — соответствие внутреннего слухового образа реальной звучности. Стоит лишь привить учащемуся представление о правильном звучании и умение реально слушать себя, как его самостоятельная домашняя работа получит надежную основу. Представляя то или иное звучание, вспоминая при этом приемы и способы, рекомендованные преподавателем, ученик может по реальному результату, по степени соответствия последнего представляемому судить о правильности своих действий, движений, приемов и т. д.

Учащийся дирижер не имеет такого критерия. Каждое его движение или жест в условиях домашних занятий можно расценить как

¹ Цит. по книге: И. Стоун. «Моряк в седле».

правильное, поскольку внутренний слух дирижера при любых движениях подсказывает ему лишь идеальный результат.

Создается как будто бы безвыходное положение: либо ученик должен вырабатывать свою технику только на живом исполнительском коллективе, что практически невозможно осуществить, либо следует вообще отказаться от обучения дирижеров, полагаясь лишь на случай, выдвигающий гениальных самородков с врожденной техникой, а это в условиях огромной потребности в дирижерских кадрах также не является выходом из положения.

Правильно решить указанную дилемму можно было бы путем отыскания такого метода самостоятельных домашних занятий, который располагал бы надежным критерием, временно заменяющим реальный звуковой результат.

К счастью, подобный критерий есть и его не нужно выдумывать, ибо он подсказывается самой природой музыкально-исполнительского искусства. Критерий этот — дыхание.

О значении дыхания достаточно говорилось на страницах настоящей книги. С точки зрения проблемы, интересующей нас в данном случае, наиболее важными обстоятельствами являются следующие.

В исполнительском дыхании, как в фокусе, сходятся все основные элементы музыки: темпо-ритм, динамика, характер атаки (удара, туше), звуковедение, темброво-регистровая, гармоническая и эмоционально-образная окраска. Если, услышав все это внутренним слухом, исполнитель нашел соответствующее музыке дыхание, то он нашел главное в средствах воплощения.

Дыхание органично и реально связывает внутренний музыкально-звуковой образ с мышечным, моторно-пластическим ощущением. Несомненно, первое второму сигнализируется сознанию дирижера с поразительной точностью и простотой именно через дыхание. Но если это так, то дирижер может предварительно, без хора и оркестра, руководствуясь лишь внутренним музыкальным образом и органично связанным с ним мышечным ощущением дыхания, вырабатывать и шлифовать нужное дирижерское жестовое воплощение замысла, не отрываясь от реальных задач музыкального исполнения. Однако это возможно только при одном обязательном условии: обучающийся должен владеть певческим или игровым дыханием в такой мере, чтобы уметь рельефно и точно его представить на основе внутренне слышимого музыкального образа. Иначе говоря, обучающийся дирижированию должен иметь достаточный певческий или инструментально-исполнительский опыт и хорошо развитый внутренний слух.

Исходя из этих предпосылок, можно сформулировать краткие советы учащимся по методике их самостоятельных занятий дирижерской техникой:

Не дирижируйте тем, что внутренне не слышите, что не можете сами убедительно спеть или сыграть на каком-либо инструменте.

Проштудируйте голосом все партии изучаемой партитуры и добейтесь их правильного музыкального и вокального исполнения¹. Для этого не обязательно обладать красивым и сильным голосом; достаточно владеть дыханием, атакой звука, звуковедением и певческой декламацией. Остальное зависит от музыкальности. Тщательно проработайте дыхание, точно найдите его меру и характер для каждой

¹ При работе над оркестровой партитурой умение петь ее, пожалуй, не менее важно, чем при работе над хоровой. Еще Вагнер указывал, что симфонический дирижер должен уметь спеть любую мелодию в исполняемой им партитуре (см.: Р. Вагнер. О дирижировании).

фраза шлопутно с певческим (в оркестре с игровым) ищите дыхание и во взмахе, они аналогичны. Правильное дыхание во взмахе поможет в пении и наоборот. Всякое несоответствие одного другому можно ощутить, «прислушиваясь» (певчески, музыкально) к своим движениям. Точно найденное дыхание во взмахе сразу же «заявляет» о себе своей естественностью, простотой и органичным соответствием. «Это то, что я искал!» — не сомневаясь, скажете вы себе.

Освоив партитуру певчески, примитесь за ее исполнение на фортепиано¹. Установив нужную аппликатуру и наметив преодоление возможных фактурных трудностей (сложные пассажи, аккордовые последовательности, скачки, перекрещивания голосов и т. д.), перейдите к работе над темпо-ритмом, динамикой, штрихами, музыкальной артикуляцией, фразировкой и формой (соотношение темпов, цезур, кульминаций и т. д.).

В этой работе, подчиненной музыке, произведению, дыхание играет не меньшую роль, чем при пении партитуры.

Проследите внимательно за тем, как вы поднимаете руки над клавиатурой, чтобы взять тот или иной аккорд или сыграть какую-нибудь фразу, как в связи с этим прикасаетесь к клавиатуре, как снимаете руку, чтобы перейти к следующей фразе, и вы поймете, что все это — дыхание, аналогичное певческому, управляемое теми же законами музыки и физической природы.

Чем точнее отшлифуется дыхание на фортепиано, соответственно найденному в пении, тем лучше прозвучит партитура на инструменте и тем вернее будет найден нужный дирижерский взмах.

Тщательно проанализируйте партитуру, которую собираетесь дирижировать. Выясните точное значение каждого знака, каждой ремарки. Выучите партитуру наизусть. Умение записать ее по памяти — это самый верный способ убедиться в том, что она выучена досконально.

Когда возникнет точное и рельефное слышание музыки, мускульное (через пение и игровое движение на инструменте) ощущение ее дыхания, звукоизвлечения и звуковедения, можно приступить к работе над дирижерским жестом.

Смело и непосредственно выражайте свой замысел, как подсказывают внутреннее ощущение, интуиция и имеющийся опыт. Но если появляется затруднение и необходимый жест не находится сразу, сам собой, постарайтесь вызвать его своим внутренним зрением как пластический образ звучащей в вас музыки.

Не забывайте при этом, что дирижер не драматический актер и не балерина, что его движения должны не иллюстрировать музыку (как бы выразительно это ни делалось), а вызывать ее. Каждый ваш жест есть волевой импульс, адресуемый исполнителем и требующий от них конкретного музыкально-исполнительского действия. Им нужна не красивая поза или жест, а излучающаяся энергия музыкального выражения, находящая точный пластический облик.

Бывает и так: вы все слышите, представляете характер жеста, выражающего мысль, а необходимое движение не получается. Причина этого часто заключается в том, что не замечена какая-либо двигательная ошибка или физический просчет. В этом случае полезно внимательно присмотреться к своим движениям, «прислушаться» к ним. Иногда достаточно немного уменьшить амплитуду движения или мышечное напряжение, избрать более удобную позицию или угол траектории движения, чуть-чуть опустить и освободить локоть и нужное

¹ Этим можно заниматься и параллельно.

Без практической работы с хором или оркестром нельзя стать дирижером, поэтому не откладывайте такую до того времени, когда ваша дирижерская техника окончательно отшлифуется в классе. Шлифовка дирижерской техники возможна только на практике.

Не имеет значения, с каким хором или оркестром практиковаться: профессиональным или самодеятельным, школьным или учебным, продвинутым или начинающим, хорошим или плохим.

Важно иметь возможность проверять на исполнительском коллективе все то, что узнаешь в классе от преподавателя или находишь дома, в самостоятельных занятиях, а для этой цели любой ансамбль пригоден. Кроме того, наблюдения показывают, что в условиях работы с малоопытными певцами или оркестрантами техника молодого дирижера развивается быстрее, поскольку неопытные музыканты реагируют на дирижерский жест более непосредственно, отражая в своем исполнении все его недостатки, в то время как опытные певцы и оркестранты, поправляя ошибки дирижера, способны обеспечить определенный уровень исполнения даже при очень слабом дирижировании.

Остерегайтесь относить недостатки исполнения лишь за счет неподготовленности, неумелости или невнимания коллектива. Такая позиция малопригодна для настоящей учебы, да она и не соответствует действительности. Как часто неопытные дирижеры, требуя на словах одного исполнения и показывая жестом другое, раздражаются, когда музыканты, естественно, следуют за жестом, а не за словом.

«Нет плохих оркестров, есть плохие дирижеры», — сказал Ганс фон Бюлов. Это значит, во-первых, что дирижер должен научить свой хор или оркестр хорошо петь или играть и, во-вторых, что на том исполнительском уровне, на котором находится данный коллектив, максимальный результат зависит от дирижера и только от него.

Внимательный анализ подскажет, где необходимо предварительно научить исполнителя, а где достаточно лишь убедительно продирижировать, чтобы добиться желаемого.

Если вы готовитесь к деятельности симфонического дирижера, не пренебрегайте возможностью фундаментально поработать с хором. Такую практику легче найти, и на первом этапе развития она более эффективна. В хоре быстрее постигаются «секреты» мелоса, дыхания, фразировки и т. д., что очень обогащает и оркестровую технику дирижирования.

Для того чтобы практическая работа с ансамблем принесла наибольшую пользу, постарайтесь связать ее с учебными занятиями в классе и дома.

Лучше, если материал, разучиваемый в хоре или оркестре, вначале тщательно проходит с преподавателем в классе, а затем — самостоятельно дома. Проверка подготовительной классной или домашней работы на практике и анализ практической работы в классе — самый верный путь к достижению успеха.

Занимаясь с коллективом, постарайтесь заметить и запомнить те действия, жесты и движения, которые дали нужный результат, оказали на исполнителей правильное, то есть предполагаемое вами воздействие.

Полезно также обратить внимание на то, что не пригодилось, что мешало получению желаемого результата, для того чтобы не повторить допущенных ошибок.

Тщательный анализ и строгая самокритика — лучшие учителя.

движение получилось. В таких случаях могут пригодиться и знание строения своего аппарата, и упражнения в дирижерской гимнастике.

Работая над дирижерским исполнением определенного произведения или упражняя какое-либо движение или прием, не забудьте «отредактировать» свои движения с точки зрения «принципа экономии».

Для этой цели, найдя нужный жест или движение, повторите его, уменьшив до минимума все физические элементы, составляющие данное движение, но не снижая психологического, волевого и эмоционального накала, питающего указанное движение.

При этом появится ощущение конденсации внутренней энергии, и чем меньше объем движения, в который она заключена, тем большую силу энергия приобретает.

Широко используйте современную звукозаписывающую и звуковоспроизводящую аппаратуру: магнитофон, проигрыватель.

Целесообразно слушать разные записи в хорошем исполнении и сравнивать различные интерпретации одного и того же произведения. Это — первоклассная школа музыкального исполнения, учиться в которой может каждый, развивая свой слух и музыкальный вкус. Польза, приносимая таким слушанием, огромна, а учебные возможности неограниченны.

Очень осторожно и лишь в редких случаях нужно применять механическую запись для работы над дирижерской техникой, так как систематическое дирижирование под магнитофон или проигрыватель приучает к следованию за чужим исполнением и не воспитывает необходимых волевых качеств дирижера.

Полезно, слушая хорошее исполнение симфонического или хорового произведения и следя за ним по партитуре, мысленно представлять соответствующие дирижерские действия и движения. Можно даже переходить на реальное «дирижирование». Но при этом важно помнить, что здесь ставится ограниченная задача: развить в себе способность представлять тот или иной дирижерский жест, точно соответствующий данному звучанию.

Наблюдайте в концертах и на репетициях за исполнением различных мастеров с партитурой в руках. Внимательно следите за тем, какими средствами они достигают того или иного художественного результата.

Не механическое копирование своих учителей (для вдумчивого ученика каждый мастер, которого он наблюдает, является учителем), а сознательный анализ их творчества дает необходимый результат.

Старайтесь при этом заметить, как показывается дыхание, как оно меняется в зависимости от музыки, как выполняются агогические и динамические оттенки, как лепится фраза, вычерчивается рисунок, возникает характерный колорит, как экономна и в то же время певуча рука мастера; не забудьте отметить, как все это выражает волю дирижера и вызывает к звучанию целостный музыкальный образ.

Целесообразно следить не только за мастерами. Иногда понятая вами ошибка неопытного дирижера также принесет большую пользу. Нелегко такой анализ на первых порах, но по мере постепенного овладения им наблюдения будут становиться все точнее и тоньше.

Занятия по дирижерской технике под фортепиано, под магнитофон или проигрыватель, под собственное пение и по внутреннему слуху, а также изучение исполнения мастеров очень нужны и полезны. И все же это лишь подготовительный этап, который сам по себе еще не создаст настоящей, органичной техники.

*

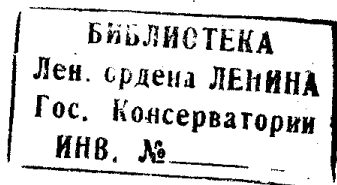
* *

Дирижерская техника — очень важный, но далеко не единственный компонент искусства дирижирования. Если дирижер не обладает развитым музыкальным мышлением, воображением и волей, если он не разбирается тонко и уверенно в огромном разнообразии жанров, стилей, форм и выразительных средств музыки, если его репетиционная техника слаба и в работе с хором или оркестром он беспомощен, то никакая внешняя дирижерская техника не восполнит эти решающие недочеты его профессионально-художественного облика.

Более того (и в данном случае это главное), настоящую дирижерскую, художественно-исполнительскую технику может приобрести лишь тот, кто вооружен соответствующим музыкальным мышлением, теоретическим и практическим знаниями своего инструмента (хора, оркестра), ибо дирижерская техника — только средство воплощения творческих замыслов, а не самоцель. Об этом не должен забывать начинающий дирижер, стремящийся овладеть сложным, многообразным и ко многому обязывающим искусством дирижирования.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>ПРЕДИСЛОВИЕ</i>	3
<i>ВВЕДЕНИЕ.</i> О дирижерском языке жестов	7
<i>ГЛАВА ПЕРВАЯ.</i> Строение и функции дирижерского аппарата	22
<i>ГЛАВА ВТОРАЯ.</i> Основы постановки дирижерского аппарата	37
<i>ГЛАВА ТРЕТЬЯ.</i> Дирижерский взмах	48
<i>ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.</i> Элементарные вспомогательные упражнения по постановке дирижерского аппарата	82
<i>ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ.</i> О самостоятельных занятиях по развитию дирижерской техники (советы учащимся)	105



КАЗАЧКОВ СЕМЕН АБРАМОВИЧ

*ДИРИЖЕРСКИЙ АППАРАТ
И ЕГО ПОСТАНОВКА*

Редактор К. Соловьева
Художник В. Антипов
Худож. редактор З. Тишина
Техн. редактор Р. Колонин
Корректоры: Е. Куличков,
А. Каганович и Я. Фунтикова

Подписано к печати 29/XI—66 г. А-19119
Формат бумаги 70×108¹/₁₆ Печ. л. 8,0
(Усл. п. л. 11,2) Уч.-изд. л. 11,0 (включ. вкл.)
Тираж 11 640 экз. Изд. № 3579
Т. п. 1966 г., № 1312 Зак. 448 Цена 61 к.
Издательство «Музыка»,
Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.